

МОДЕРНИ КЛАСИЦИСТА ЈОВАН ХРИСТИЋ

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ, БЕОГРАД

МОДЕРНИ КЛАСИЦИСТА ЈОВАН ХРИСТИЋ

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ, БЕОГРАД

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ

Поетичка исцраживања, књ. 10

Уредник

АЛЕКСАНДАР ЈОВАНОВИЋ

РЕЦЕНЗЕНТИ

Проф. др Славко Гордић

Проф. др Петар Пијановић

МОДЕРНИ КЛАСИЦИСТА
ЈОВАН ХРИСТИЋ

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ, БЕОГРАД

Београд, 2009.

Овај зборник резултат је рада на пројекту *Поетика српске поезије друге половине XX века*. Штампање књиге помогло је Министарство науке Републике Србије.

САДРЖАЈ

Модерни класициста Јован Христић – уводна белешка.....	9
---	---

I

Јован Делић

Доминанте, тенденције и мијене у пјесништву Јована Христића.....	15
---	----

Драјан Хамовић

Осврт на поетику Јована Христића – између авангардних и класичних тежњи	47
--	----

Александар Пејров

Христићев Улис	55
----------------------	----

Михајло Панић

Још једном о Христићевој поезији	125
--	-----

Леон Којен

Још о позном песништву Јована Христића.....	137
---	-----

Бојан Чолак

Поетичке особености касне Христићеве поезије	155
---	-----

II

Александар Јовановић

Између ерудиције и емоције 175

Тихомир Брајовић

„Ни ми сами, ни неко други“:
парадоксални глас колектива
у поезији Јована Христића 191

Саша Радојчић

Сензуализам у поезији Јована Христића 205

Светлана Шешиновић-Димиријевић

Мистика Христићевог поднева 221

Бојан Јовић

„Тамна светлост“ у поезији
Јована Христића 241

Иван Нејришорац

Интертекст као критика лирске
метафизике: о природи логоцентричког
устројства поезије Јована Христића 265

Слађана Јаћимовић
Драмске мере лирског текста – елементи
драме у поезији Јована Христића 291

Милеџа Аћимовић Ивков
Трајање и смисао. Слике стварности
у поезији Јована Христића 315

Бојана Стојановић-Панџовић
Сродности у позним песмама Јована
Христића и Александра Ристовића..... 335

III

Александар Милановић
Функционалност Христићевог
поетског језика 355

Сања Париџовић
Христићев однос према форми 379

IV

Јелена Новаковић
Јован Христић и француска поезија..... 395

Персига Лазаревић Ди Ђакомо
Савонарола, Христићева поетска енклава 423

Марша Фрајнд

Енглески преводи поезије Јована Христића 449

Именски регистар 467

МОДЕРНИ КЛАСИЦИСТА ЈОВАН ХРИСТИЋ

– уводна белешка –

Десети научни скуп у серији *Поетичка истраживања*, а други у оквиру пројекта *Поетика српске поезије групе ђоловине XX века*, посвећен је поезији и поетици Јована Христића, једног од најзначајнијих српских песника у другој половини 20. века. Окренут класичним изворима (античкој књижевности и филозофској мисли), српској класичној и модерној поезији (у широком распону од Јована Стерије Поповића до Васка Попе и Ивана В. Лалића), као и модерној европској поезији (Константин Кавафи, Пол Валери, Т. С. Елиот), овај песник остварио је обимом невелико, али сложено и утицајно песничко дело.

Ушавши у српску књижевност средином педесетих као представник друге песничке генерације, књигом *Дневник о Улису* (1954), Јован Христић је од почетка водио специфичан дијалог с поезијом и културом, посебно античком, не скривајући своју ученост и, можда се може рећи, надмоћ над непосредним искуством, али и дајући битан прилог историји једне нове осећајности, умногоме сличне оној коју сусрећемо у песмама Бранка Миљковића, Ивана В. Лалића и Борислава Радовића. По битним заједничким одликама: усредсређивању на поетичке теме, густом песничком ткању, продуктивном односу према традицији, објављивању

у истим едицијама, међусобном критичком читању и подржавању, одбијању да учествују у псеудопоетичким, а заправо политичким споровима, ови песници заиста чине генерацију, можда прву праву у другој половини прошлога века. Она коју обично називамо првом (Васко Попа, Миодраг Павловић, Стеван Раичковић) готово да то није ни била због снажних песничких индивидуалности и битно различитих поетика.

Али, вратимо се Христићу. *Песме 1952–1956* (1959) наставак су прве књиге, али и својеврсно поетичко дистанцирање од ње. С *Александријском школом* (1963) Христић је нашао свој духовни завичај, Александрију, и свог песника, александријског Грка Константина Кавафија. Уследила је дводеценијска пауза у којој је Христић био драмски писац, есејиста, позоришни критичар, да би се у поезију вратио *Старим и новим њесмама* (заслугом Ђорђија Вуковића), *Сабраним њесмама* (са предговором Ивана В. Лалића), дефинитивним *Сабраним њесмама* (2002, приређивач Саша Радојчић). После *Александријске школе* није објављивао појединачне збирке. Уместо њега учинио је то, годину дана после његове смрти, Леон Којен сабравши и уредивши његове нове и најновије песме у збирку *У шавни час* (2003).

Полазећи од Елиота, у анкети *О модерном* написао је: „За мене, модерно је једно специфично осећање прошлости.“ Ослањао се на гласове својих претходника да би јасније препознао свој глас, односно изабрао активирање традиције као битан услов сопствене модерности и, најтачније рекавши,

сопственог израза. Можда се у почетку чинило да је у Христићевој поезији читалачки доживљај снажнији од личног искуства, али тај утисак временом је бледео. У песми „Непрекидна свежина света“ (из *Песама 1952–1956*) насупротив „неисцрпним световима својих чула“ стоји „напамет научено искуство“, док у једном разговору вођеном после готово четири деценије читамо: „Тачније, човек пише онако како живи. Мислим да су књиге, што ће рећи читалачки доживљаји, део нашега живота исто онако као што су и други доживљаји, природе или љубави, део нашег живота.“ Наравно, рани Христић није исто што и позни Христић, али мало ко би могао да порекне јединство његовог песничког опуса и да утврди да између наведених стихова и дискурзивног исказа стоји зјап.

Христић је био песник великих тема и њима примереног тона (*озбиљности, мера, мудра узвишености, узвишена мудрости*), полиграф и заљубљеник у пуни доживљај чулнога света. Хомер и подне на Медитерану само у његовој поезији и есејистици могу бити истоврсне и истовредне чињенице, духовне и елементарне у исти мах. То је и разлог што је он готово од самих почетака сматран модерним класицистом – и та је одредница узета за назив овога скупа.

О поезији Јована Христића писано је, поготово после његових новијих и најновијих песама, и много и добро. Довољно је поменути имена Ивана В. Лалића, Ђорђија Вуковића, Леона Којена, Радивоја Микића, Михајла Пантића, Ивана Негришорца, Саше Радојчића, Светлане Шеатовић-Димитрије-

вић, Драгана Хамовића. О овој поезији објављен је зборник *Поезија Јована Христића* (уредници Славко Гордић и Иван Негришорац, Матица српска, Нови Сад 1997) и студија *Лето и цитати – поезија и поезика Јована Христића* (Завод за уџбенике, Београд 2008) Драгана Хамовића.

Научни скуп *Модерни класицисти Јован Христић* одржан је 15. и 16. октобра 2008. године у Институту за књижевност и уметност у Београду. Лепо је што су на овом скупу учествовали или дали своје прилоге готово сви најзначајнији живи тумачи Христићеве поезије. Са њиховим новијим тумачењима, као и тумачењима сарадника на пројекту који су први пут писали о песнику – у широком распону тема од општег погледа на Христићеву поезију и њено место у развоју српске књижевности до анализа појединачних песама и испитивања разгранатих интертекстуалних веза – мислим да ћемо његову поезију и боље познавати и више волети.

У Београду,
22. септембра 2009.

Уредник зборника
Александар Јовановић

I

Јован Делић

ДОМИНАНТЕ, ТЕНДЕНЦИЈЕ И МИЈЕНЕ У ПЈЕСНИШТВУ ЈОВАНА ХРИСТИЋА

Кључне речи: посткласицизам, неосимболизам, поезија, философија, традиција, церебралност, есеј, вишезначност, мит, иронија, библиотека, хумор, гротеска, ритам, хексаметар, слободни стих, историјски песимизам.

Јован Вава Христић необична је и драгоцену фигуру у српској култури уопште, а посебно у поезији. По образовању је филозоф; по професији је био професор драматургије на Факултету драмских уметности у Београду; по љубави за умјетност – човјек позоришта и као драмски писац, и као теоретичар драме, и као писац позоришних есеја, и као позоришни критичар; по жанровском усмјерењу превасходно есејиста, и то један од најбољих које смо имали. Па ипак, склон сам мишљењу Ивана В. Лалића „да је управо поезија прави Христићев домицил, његов најприснији духовни завичај“, и да „Христићев, обимом невелик, песнички опус заузима изразито и значајно место у корпусу српске поезије овог столећа“.¹

О Јовану Христићу писано је више и боље него што би се то, с обзиром на изразиту церебралност његове поезије, очекивало. Писали су и говорили

1 Иван В. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“, Дела Ивана В. Лалића, четврти том, *О поезији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, стр. 125.

надахнуто пјесници Иван В. Лалић и Љубомир Симовић,² а Миодраг Павловић је Христићевим „Федром“ својевремено затворио своју *Анџолоџију*.³ Писали су добро и одмјерено књижевни критичари и тумачи: Борислав Михајловић Михиз,⁴ Никола Кољевић,⁵ Петар Цацић,⁶ Карло Остојић,⁷ Богдан А. Поповић,⁸ Александар Петров,⁹ Ђорђије Вуко-

2 Љубомир Симовић, „Међу боговима и варварима“, у: *Поезија Јована Христића*, зборник радова, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 9–14.

3 Миодраг Павловић, „Српско песништво од XII до XX века“, у: *Опједи о народној и старој српској поезији*, Београд 2000, стр. 269.

Упоредити: Миодраг Павловић, *Анџолоџија српској поезији*, Београд 1964.

4 Борислав Михајловић, „Четири нова гласа“, *НИН*, Београд, 9. V 1954, IV, бр. 175, стр. 9.

5 Никола Кољевић, „Искушења модерне књижевности као идеал“, *Израз*, Сарајево 1969, XIII, књ. 25, бр. 2, стр. 210–217.

Никола Кољевић, „Стихови о људском постојању“, у: *Савремена поезија*, приредио Света Лукић, Нолит, Београд 1973, стр. 554–563.

6 Петар Цацић, „Хајдемо некуда, о хајдемо“, *Видици*, Београд 17. VI 1954, II, бр. 9, стр. 7.

7 Карло Остојић, „Страдање песникове свести“, III, у: *Летопис Мајнице српске*, Нови Сад 1974, год. 150, књ. 413, св. 2, стр. 157–163.

8 Богдан А. Поповић, „Поезија на интелектуалним основама“, *Књижевне новине*, Београд 17. V 1963, XXV, н. с. бр. 197, стр. 3.

9 Александар Петров, „Поезија Јована Христића“, *Савременик*, Београд 1959, V, књ. 10, бр. 11, стр. 1160–1161.

вић,¹⁰ Радивоје Микић,¹¹ Александар Јовановић,¹² Леон Којен,¹³ Саша Радојчић,¹⁴ Михајло Пантић,¹⁵ Васа Павковић,¹⁶ Иван Негришорац,¹⁷ Гојко Божо-

10 Ђорђевић Вуковић, Поговор, у: Јован Христић, *Стиаре и нове џесме*, Нови Сад 1988, стр. 89–96.

11 Радивоје Микић, „Богови и дани“, у: *Језик џоезије*, БИГЗ, Београд 1990, стр. 37–48.

Радивоје Микић, „Синтеза и реплике“, *Полиџика*, Београд 24. VII 1993, ХС, бр. 28658, Култура, уметност, наука, XXXVII, бр. 71, стр. 15.

Радивоје Микић, „Општа места, жагор и немилост“, у: *Поезија Јована Христића*, зборник радова, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 26–42.

12 Александар Јовановић, „Варвари нису никакво решење или како нас култура не ослобађа потребе за илузијама“, *Песници и џреци*, СКЗ, Београд 1993, стр. 84–91.

Александар Јовановић, „Достојанство пораза“, у: *Поезија Јована Христића*, зборник радова, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 43–52.

13 Леон Којен, „Позно песништво Јована Христића“, у: Јован Христић, *У џавни час*, Чигоја штампа, Београд 2003, стр. 57–70.

14 Саша Радојчић, „О скептицизму Јована Христића“, у: *Поезија Јована Христића*, зборник радова, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 85–91.

Саша Радојчић, „Јован Христић, песник“, поговор у: Јован Христић, *Сабране џесме*, Рад, Београд 2002, стр. 97–103.

15 Михајло Пантић, „Дневник једног путовања“, у: *Поезија Јована Христића*, зборник радова, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 21–25.

16 Васа Павковић, „Две Христићеве песме“, у: *Поезија Јована Христића*, зборник радова, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 53–59.

17 Иван Негришорац, „Ерудитна прозраност Јована Христића“, у: *Поезија Јована Христића*, зборник радова, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 60–84.

вић,¹⁸ да поменемо само неке ауторе из обимног списка литературе о Христићевој поезији. Тако рећи очи овога скупа појавила се драгоцену књига Драгана Хамовића о Христићевој поезији и поезици под сугестивним насловом *Лейто и цитијити*.¹⁹ Прије мјесец дана добио сам рад мога студента Марка Аврамовића, необјављен, у рукопису, мени један од дражих радова о Христићу. Христић, дакле, има лијеп статус у нашој књижевној критици и науци о књижевности, и то код пјесника и критичара, код тумача књижевности различитог усмјерења и животног доба, како оних већ упокојених тако и оних тек долазећих.

Од појаве Христићеве пјесничке књиге *У шавни час* (2003),²⁰ коју је приредио и за њу поговор написао Леон Којен, у средиште дискусије око Христића дошло је питање његових пјесничких мијена, односно специфичности његовога позног пјесништва. Лично сам присталица укрштања синхронијског и дијахронијског пресека кроз стваралаштво некога писца: тако се, с једне стране, прати писац у времену, поштујући појединачност његових књига и специфичност његових развојних фаза; прате се његове поетичке промјене и иновације, а – с друге стране – долази се до константи, доминанти и тенденција у пишевом стваралаштву; до оних најопштијих поетичких начела која

18 Гојко Божовић, „Александријска школа“, *Књижевне новине*, Београд, 15. XI 1994, XLVI, бр. 896, стр. 8.

19 Драган Хамовић, *Лейто и цитијити. Поезија и поетика Јована Христића*, Завод за уџбенике, Београд 2008.

20 Јован Христић, *У шавни час*.

важе за цјелокупно његово стваралаштво или за његов највећи дио. Тако се решава не само питање односа синхроније и дијахроније, већ и питање општег, посебног и појединачног, а не заобилази се ни проблем вредновања. Овај би посао могао бити олакшан релативно високим степеном проучености Христићевога пјесништва, али и наглашеном пјесниковом самосвијешћу: његове пјесме имају изразиту аутопоетичку, односно метапоетску димензију, а његови есеји показују готово правилан паралелизам са поезијом, и додатно је освјетљавају. Христићева поезија је, дакле, освјетљена „споља“, од њених тумача, али и изнутра, самим пјесмама и, још више, пјесниковим есејима. Више пута је уочаван и истицан паралелизам између појединих Христићевих есејистичких и пјесничких књига; тако се *Поезија и филозофија*²¹ може читати као својеврсна одбрана поезије какву је овај пјесник објелоданио у *Александријској школи*.²² Иван В. Лалић је корелативне везе између Христићеве поезије и есејистике звао „елиотовским синдромом“, кога ни сам није био лишен.

На почетку се ваља одредити према термину „модерни класициста“, утолико прије што се Јован Христић помиње у контексту разговора о неосимболизму и постсимболизму. Не видим неку велику ни термилошку нити теоријску несагласност између двоструког именовања Јована Христића и посматрања његове поезије у посткласицистичкој

21 Јован Христић, *Поезија и филозофија*, Матица српска, Нови Сад 1964.

22 Јован Христић, *Александријска школа*, Просвета, Београд 1963.

и постсимболистичкој традицији и оријентацији. На овакву двострукост упућује нас и ужа, национална, и шира, општа традиција. Данас није спорно да је Војислав Илић, несумњив поштовалац и баштиник класицистичке традиције, и њен иноватор, ако не наш први симболиста, а оно свакако велики симболистички претеча и антиципатор. Пјесник који је доминантно обиљежио модерну свјетску лирику и мисао о њој, усмјеривши далекосежно њихов развој, Т. С. Елиот, јесте постсимболиста, али и велики поштовалац класицизма. Христић је и по томе елиотовац, као и по модерном схватању традиције као креативног избора, и по неопходном „историјском осјећању“, и по односу сагласја и корелација између властите поезије и есејистике, и по цитатности. Модерно се не искључује са класицистичким, поготово модерно изабраним и иновираним. Подсјетимо се да је класицистичку строгост српске модерне лирике послје Другог свјетског рата подвукао Зоран Мишић²³ пишући о поезији Васка Попе и њеној строго промишљеној форми. Дакле, темин *модерни класицисти* није изнутра контрадикторан, иако може звучати као оксиморон; он не само да не искључује модерност поезије Јована Христића, већ указује на њену промишљеност, на њен избор из традиције, а до ријечи *избор* Христић је, као и Иван В. Лалић, много више држао него до ријечи *ерудиција*. То такође говори о високој самосвијести наше модерне поезије – присјетимо се Валеријеве тврдње да је класицистички пјесник увијек и критичар, превасходно свој

23 Зоран Мишић, „Поезија опседнутих ведрина“, *Реч и време*, Београд 1953.

сопствени. То подразумејева ученост, усмјереност на антику, строгост, чистоту у извођењу, мудрост у једноставности, склоност класичним облицима и врстама, цитатност и алузивност усмјерену преваходно на антику, уздржаност у емоцијама и сваковрсну уравнотеженост; преваходно равнотежу између чулног, односно емотивног, и интелектуалног, церебралног. Христић јесте церебралан пјесник али има наглашену самосвијест о томе да церебрално мора постати поетско; да се опое-тизује прожимањем са чулним и емотивним. Церебрално, дакле, није само по себи квалитет, већ то постаје у равнотежи са чулним и емотивним. Треба одмах рећи да Христић није усамљен у настојању да поезију учини церебралном. Паралелне напоре налазимо и код нешто старијег пјесника (Миодраг Павловић) и код нешто млађега, али припадника исте генерације (Бранко Миљковић). Миљковић је, као и Христић, вјеровао у синтезу поезије и философије, па је поезију звао „патетика ума“. Слични напори у прози биће још очевиднији (Владан Десница, Радомир Константиновић и касније Борислав Пекић и Данило Киш).

Христић је класициста и по пјесничком простору (Медитеран, посебно Грчка, Итака, Александрија), и по мотивима и боговима (Аполон, Атина, Посејдон), и по културним и историјским јунацима, односно по темама (Одисеј, Пенелопа, Нарцис, Хомер, Сократ, Александар), и по годишњем добу (љето), и по повлашћеном елементу (море, вода). Његов омиљени јунак је Одисеј (Улис), Хомеров јунак, али и један од главних књижевних јунака

20. стољећа (сјетимо се Џ. Џојса, М. Црњанског, Р. Драинца). Христић је класициста и по свом идеалу једноставности у лексици и синтакси, што га је најбоље изразио пишући о Стерији: та привидна а дубока једноставност битно је обиљежје Христићеве поезије. Христић је, попут Стерије, знао и осјећао да „у прсима свак трулежа усев носи“, али и да тај усјев вриједи носити: докле га носимо, дотле и постојимо.

Већ смо набројили низ Христићевих поетичких доминанти. Сам пјесник је артикулисао три своја поетичка идеала, који се могу сматрати општеважећим за његову поезију. Овдје нећемо образлагати већ образложено – то је учинио сам пјесник – већ ћемо на те универзалне принципе Христићеве поезије само подсјетити. То су: 1) високи степен вербалне артикулације, 2) универзалност и 3) дубина. Сва три принципа су заправо вјечна и може се христићевски рећи да припадају „општим местима“ сваке добре поезије. Када је већ о артикулацији ријеч, Христић као да стоји насупрот доминантном идеалу херметичности свога доба. Њега одликује тежња за једноставношћу коју сам једном приликом оксиморонски именовано, и при том остајем, *дубока једноставност*, што подразумева висок степен јасности. Уосталом, јасност је оно што овога пјесника, према његовом сопственом исказу, спаја са традицијом англосаксонске критике, философије и есејистике. У Христићеве поезији, међутим, остаје једно поље сугестивности и слутње, можда најизразитије у његовој најчешће

спомињаној и највише вреднованој пјесми/поеми „Mezzogiorno“.

Пјесма остаје загонетка, остаје тајна; оставља недоречена а сугерисана семантичка поља. Оно што је привидно једноставно, показује се загонетним и сложеним.

Право питање је: откуда та загонетност Христићеве поезије, упркос привиду једноставности; откуда њена вишезначност? Загонетност, рекао бих и *о̄творености* Христићеве поезије, па и њена вишезначност, долази једним дијелом од Христићеве упитаности: велики је број питања, не само реторских, у Христићевим стиховима. Амбивалентност каткад долази и од, истина дискретне, али врло истрајне ироније, и повремених хумора усмјереног према гротесци. Биће да је један дио тајне и у његовој лирској „маски“, односно у чудној и драгоцјеној игри фиктивним адресантом и адресатом: није лако идентификовати ко се, и у чије име, и коме обраћа у Христићевим пјесмама. Наравно, један дио тајне је у интертекстуалним играма, у слутњама, алузијама, реминисценцијама; у односу према миту и његовој модерној актуализацији; у одисеји по соби, библиотеци, култури, савременом граду и цивилизацији савременој, али и по мору, прије свега Средоземном. Христићеве симболи умију такође да заварају: љето није само љето нити је подне само подне.

Христићева поезија је, у цјелости, наглашено дијалогска. Она је у дијалогу са свијетом и са традицијом, односно готово са цјелокупном културом и поезијом свијета. Она је понекад у расправи и

полемици, показујући високу самосвијест, па је пјесма често о пјесми и поезији. Христић пјева с увјерењем да је могућно помирити пјевање и мишљење, поезију и философију, емоцију и мудрост. Отуда тумачи поезије виде у његовим пјесмама хибридизацију жанра, укрштање пјесме и есеја: пјесму-есеј или есеј-пјесму. Могућно је добар број Христићевих пјесама и тако жанровски означити, али под оним условом до којег је пјеснику веома стало – да је оно „есејистичко“, церебрално, постало и поетско; да је прожето, субјективизовано, озрачено емоцијом. Синестезијски речено, Христић је пјесник елегичне рефлексije.

Отуда се, с разлогом, може говорити о присуству „рефлексивног дискурса“ у Христићевим поезији, односно о преплитању наративног и рефлексивног. Отуда се тематизује однос *књиџа–живој–библиотека*, и та тема је једна од повлашћених. Отуда се Христићеве пјесме доживљавају као лирске параболe са скоро неизбјежном поентом.

Природно је онда што тако дијалогски усмјерена поезија, с оријентацијом на књигу, библиотеку, односно културу, рачуна са цитатима, алузијама и реминисценцијама, и то је једна од њених пјесничких доминанти. Христић, наравно, упућује на Елиота и на његов поступак цитатности као легитиман у модерној, али и у старијој, посебно „ученој“, односно „класицистички“ усмјереној поезији. А унутар тога поступка могућни су свакојаки односи према подтексту, али увијек дијалогски. А дијалог свакако значи и „ерудицију“, али прије свега *избор*: дијалог се води са изабранима.

Т. С. Елиот, на једној (Америка), и Осип Манделштам, на другој страни (СССР), увели су, почетком 20. вијека, цитатност као дио пјесничке стратегије. „Ми живимо окружени цитатима.“ „Човек више није сам ни у својим осећањима“, написаће Јован Христић одговарајући на једну анкету Михајла Пантића.²⁴ Доиста, Христић ће улазити у пјеснички дијалог са Хомером, пресократовцима, стоицима, Калимахом, Плутархом, Хорацијем, Декартом, Хелдерлином, Бодлером, Кавафијем, Валеријем, Елиотом, Маргерит Јурсенар, Камијем, па са Стеријом, Лазом Костићем, Милошем Црњанским и Душаном Матићем. Са Хомером се може и данас отићи на пусто острво да би се дружило са боговима и херојима. И по тој дијалогичности и усмјерености на културу Христић је близак И. В. Лалићу. Али и веома различит: Лалић је „византинац“, православца, а Христић „александринац“, у поезији почесто паганин. Заједничко им је откриће „традиције свих традиција“, Старе Грчке, али ту традицију готово истовремено откривају и Миодраг Павловић, па Бранко Миљковић, такође усмјерен на елементе и пресократовце.

Одавно је препознат особен песимизам Христићевог пјесништва, али песимизам који подразумијева смисленост и љепоту постојања, слављење живота. Христић је, са добрим разлозима, довођен у везу са стоицизмом, што је тачна оцјена овога пјесника, али оцјена која може да доведе у сусједство пјесника које није волио. Стоички ваља подносити пријетње ништавила, поготово ако је

²⁴ Михајло Пантић, „Три записа о Јовану Христићу“, *Књижевност*, 10–11–12, Београд 2002, стр. 853.

наше постојање вриједност. То људско постојање и људска култура оно је што се ништавилу опире. „Моја колевка је била крај библиотеке“, цитираће Христић мање познати Бодлеров стих, упућујући на културу као на моћно извориште своје поезије. „Варвари нису никакво решење“, реплицираће Христић Кавафију, иако нас историја учи да они могу да разоре и најсавршеније културе, што је Кавафи исувише добро знао. Варвари остају варвари било да надиру са Истока или са Запада, с мора или са неба. Само што сваки варвари не знају да су варвари, и тешко их је довести к познанију права.

Христићева поезија, свом своме песимизму упркос, признаје постојање вриједности и чезне за вредносно уређеним свијетом. Отуда Христићева похвала трагедији. Нема трагедије без вриједности, чак без чврстог система вриједности.

Христић је пјесник ненаметљиве, дискретне, али јасно уочљиве ироније. То је наглашена доминанта његовога пјесништва. У ријетким тренуцима, као у позној, изузетној пјесми „Два мала даимона играју се са својим човеком“, пјесник води своју пјесму тако да у њој доминирају хумор и гротеска, сасвим сродни хумору и гротесци Васка Попе или знатно млађег Новице Тадића. Два даимона се у сумрак играју са човјеком коме „време (...) полако истиче“, савјетујући му сасвим опречне ствари: први, да пожуре, да још понешто уради јер вријеме истиче, а други – да све пусти и да чека мрак и „тавни час“ који ће га покупити. Пасивни човјек-играчка би да упали свјетло и свјетлошћу растјера

даимоне, али „више није сигуран да зна / Где се налази прекидач“.²⁵

И када пјева поводом актуелних догађаја („Три ратне песме“²⁶), односно када наглашеније субјективизује и актуализује своју поезију, стављајући насупрот ратним, као пандан, љубавне пјесме („Три пјесни љувене“²⁷), Христић универзализује своје доживљаје, активирајући опет антику, мит и Троју. Мит је и у овим позним пјесмама присутан, али је потиснут у дубину, скривенији, можда чак и дјелотворнији.

За Христића је „оно право“, естетички идеал, изражен у антологијској пјесми „Федру“:²⁸ „озбиљност, мера, мудра узвишеност, узвишена мудрост“. Али то право „увек нам је измицало“, говори лирски субјект у првом лицу множине. Јован Христић је, увјерен сам, свој естетички идеал често досезао. Тај идеал би се могао најкраће изразити оксиморонном *дубока једноставност*. Или можда тројством у којем су сједињени повлашћени простор ове поезије (Медитеран и у њему Грчка, односно свијет антике), повлашћено доба године (љето) и дана (подне, Mezzogiorno) – море, љето, цитати. Не заборавамо, међутим, да зими припада метафизика, а вечери мудрост. Нема једностраности ни једносмјерности.

25 Јован Христић, *У шавни час*, стр. 51.

26 *Истио*, стр. 38–40.

27 *Истио*, стр. 41–43.

28 Јован Христић, *Сабране пјесме*, Матица српска, Нови Сад 1996, стр. 133.

Ово су, ипак, све „општа мјеста“ о Христићевом пјесништву, синтетизована и сажето изложена као Христићеве поетичке тенденције и доминанте. Сада бих желио да изађем из круга општих мјеста и да отворим најмање освијетљени аспект Христићевог пјесништва. То је *ишћање ритма*, а самим тим и *ишћање стиха*.

Христићев ритам се често спомиње и хвали, али о њему ништа релевантно нијесам прочитао. Констатује се да су Христићеве пјесме у почетку писане и у прози, али о ритму те прозе такође не сазнајемо ништа. Констатује се, такође, да је Христић на свом развојном путу врло рано оставио ритмичну прозу, па да је наставио да пјева слободним стихом, некад стихички, а некад строфички; да је рима програмски закономјерно одсутна; да је изосилабичност занемарена и изостала; да је Христићев стих дуг и да посједује неку ритмичку организацију. О природи те ритмичке организације знамо, међутим, врло мало; готово ништа. Све ово указује на недовољну укоријењеност теорије стиха, односно ритма, у нашој науци о књижевности, посебно када је ријеч о слободном стиху и његовом ритму.

Моје истраживање није ни темељно, ни систематично, нити до краја изведено, али је ипак истраживање о којем би можда вриједило разговарати. Управо зато на овај аспект Христићевог пјесништва усмјеравам вашу и своју пажњу.

Бавећи се пјесништвом Ивана В. Лалића и Матије Бећковића – двојице изразито различитих пјесника – и дјелимично њиховим ритмом, дошао сам

до закључка који је индикативан и који би ваљало провјерити на већем корпусу и темељнијим истраживањем: *слободни стих није јединствен феномен чак ни у нашем савременом њјесништву, нији се тради само љриближавањем ритму љовора*. Он понекад настаје на фону неких чак веома старих, традиционалних, уз то и међународних сталних облика. Тако Лалићев стих у подтексту има хексаметар, односно псеудохексаметар, а Бећковићев или асиметрични десетерац, или неки фразеологизам, или какву другу усмену формулу. Преводаца Хелдерлина и поштовалаца Стерије, а нарочито Војислава Илића, Лалић у свом слободном стиху деструише хексаметар, односно псеудохексаметар, баш као што то често ради и Бећковић с епским десетерцем. Обојица успјешно користе ове међународне сталне облике, дајући им изненађујуће нову снагу и свјежину. Обојица показују поетичку самосвијест о свом ритмичком поступку: Бећковић у успутним забиљешкама и изјавама, Лалић у есејима и интервјуима. Дјелује невјероватно, али је – све су прилике – стварно и тачно: најславнији међународни стални облик стиха античког поријекла, хексаметар, налази се у подтексту једног типа српског слободног стиха; барем онога којим је пјевао Иван В. Лалић.

Какве то везе има с Христићем?

И те какве!

Покушаћу да то покажем на примјерима, на тексту. Погледајмо, прво, Христићеву „Последњу песму“²⁹ написану у прози. Прва реченица гласи:

29 *Истио*, стр. 30.

„У овој соби остаће неко налик на нас.“

Ова би реченица – иначе издвојена као засебан пасус – могла бити и стих у другачије написаној пјесми. Ако пребројимо акценатске цјелине, видјећемо да наведена реченица има ритам псеудохексаметра: садржи двије тросложне и четири двосложне акценатске цјелине.

Узмимо сада другу, знатно дужу Христићеву реченицу:

„Да бисмо сутрадан били само онај који је већ толико пута седео у овој истој соби пре нас.“

Ова зависносложена реченица се готово сама по себи, изнутра, својом синтаксичком организацијом, парцелише на три дијела. Први је прва реченица:

Да бисмо сутрадан били само онај;

други је односна реченица:

који је већ толико пута седео;

а трећи је прилошка одредба за вријеме и мјесто:

у овој истој соби пре нас.

Добили смо три међусобно самјерљива синтаксичка одсјечка која имају по пет акценатских цјелина. Христићева зависносложена реченица је, дакле, тако синтаксички организована да се природно парцелише на ритмички самјерљиве синтаксичке одсјечке. Да је у стиховима написана,

добили бисмо три стиха са по пет акценатских цјелина. Узмимо наредну реченицу, па је разложимо по истом принципу. Добићемо исти резултат – три пута по пет акценатских цјелина:

Да бисмо сутрадан били само онај
Који је на својим коленима препознао ожиљке
Оних који су клечали пре њега.

Слично је и са четвртом реченицом, само што овдје други одсјечак има једну акценатску цјелину више:

Да бисмо сутрадан били само онај
Који је додирнуо зид и осетио на њему руке
Оних који су га додиривали пре њега.

Пета реченица је већ издвојена као самостална ритмичко-синтаксичка јединица од пет акценатских цјелина:

И били и клечали и додирнули пре њега.

Њена унутарња ритмичка организација појачана је троструким понављањем везника *и*, као и троструким понављањем истог глаголског облика – унутрашњим синтаксичким паралелизмом, дакле.

Шеста реченица омогућава двоструко разлагање: или на два одсјечка са по шест акценатских цјелина, или на три са по четири.

Прва варијанта:

Да бисмо сутрадан рекли речи које смо чули
Из уста оних који су их рекли пре нас.

Друга варијанта:

Да бисмо сутрадан рекли речи
Које смо чули из уста оних
Који су их рекли пре нас.

Према нашем увиду у Христићеве стихове, пјесник би, када би своју „Последњу песму“ разлагао у стихове, прије то учинио према првој варијанти. Наиме, у највећем броју његови стихови имају пет или шест акценатских цјелина, а каткад се та правилност нарушава по једном акценатском цјелином више (седам) или мање (четири). Понекад, пак, поједини Христићеве стихови знају бити и знатно дужи, што доприноси утиску о њиховој ритмичкој „слободи“.

Наредна реченица управо има седам акценатских цјелина, али је њен ритам појачан унутрашњим понављањима:

Пре нас колико пута пре свих нас.

Осма, девета и десета реченица врло су кратке, написане као стихови, као ритмичко-синтаксички паралелизми једна испод друге:

И рекли
И клечали
И додирнули.

Једанаеста и дванаеста су синтаксичко-ритмички паралелне и поново имају по пет акценатских цјелина:

Рукама које нису наше а наше су
Коленима која нису наша а наша су.

Пет акценатских цјелина издваја се у први, а шест у други дио наредне реченице, док ће последња бити разложена на шест и седам акценатских цјелина:

Великим језиком који није наш
Али чији укус упорно осећамо у својим устима.
Јер ћемо сутрадан опет бити у овој истој соби
И мислити на оног који је из ње отишао пре нас.

Христићеве прозне реченице, дакле, врло су пажљиво и строго ритмички организоване на принципу ритмички самјерљивих синтаксичких одсјечака, при чему доминирају одсјечци са по пет акценатских цјелина. Пратећи елементи ритма су понављања и синтаксички паралелизми. Отуда снажан доживљај ритмичке правилности Христићеве „Последње песме“.

Погледајмо сада познату Христићеву пјесму „Једно сентиментално путовање по мојој соби“:³⁰

Полако, лето се завршавало пљуском кише.
Није нам
Било дато да завршимо своја путовања,
остали смо
Заборавивши снагу почетка, са узалудном
радошћу краја.

Сваки од наведена три стиха има по шест акценатских цјелина; сваки је нека варијанта српског

³⁰ *Истио*, стр. 31–32.

неримованог хексаметра. Тих шест акценатских цјелина јављаће се у највећем броју стихова ове пјесме, али не искључиво нити досљедно. Каткад ћемо наћи одступања, на стихове са по седам и осам акценатских цјелина, односно каткад са три, четири или пет.

У пјесничкој књизи *У шавни час*,³¹ у првим трима скупинама пјесама доминирају стихови од по пет и шест акценатских цјелина, са одступањима уоченим у *Сабраним њесмама*.³² То ће, дакле, рећи да је Христић свој слободни стих градио на фону српског (псеудо)хексаметра без рима, при чему доминирају стихови са по пет и шест акценатских цјелина, али се комбинују са стиховима са којом акценатском цјелином више или мање. Отуда тај толико пута истицани утисак наглашене ритмичности и правилности Христићевог стиха.

И на основу непотпуног истраживања можемо с високим степеном сигурности да закључимо да је Јован Христић створио специфичан тип српског слободног стиха, грађен на српском (псеудо)хексаметру у подтексту. Тај стих је, управо по тој вези са хексаметром, близак типу слободног стиха који је изградио Иван В. Лалић. Лалић је, међутим, за образац српског (псеудо)хексаметра узимао стих Војислава Илића, а Христић Стеријин стих. Стерија, наравно, ни Лалићу није био далек. Христићев стих је досљедно ослобођен риме и досљедно не поштује изосилабичност (једнак број слогова), али у његовим пјесмама доминира-

31 Јован Христић, *У шавни час*, стр. 7–27.

32 Јован Христић, *Сабране њесме*, Матица српска, Нови Сад 1996.

ју стихови са по шест и пет акценатских цјелина. Број акценатских цјелина је, дакле, релевантан за Христићев ритам. Ни то, међутим, није правило, и управо због тога што број акценатских цјелина варира, можемо говорити о слободном стиху – иначе бисмо говорили о (псеудо)хексаметру. Христић је, на трагу нашег хексаметра, створио сопствени дуг стих, погодан за изражавање рефлексije.

Ако пратимо Христићеве промјене на плану ритма, уочићемо напуштање „пјесме у прози“, односно ритмичке прозе, иако је и та проза – видјели смо – врло досљедно ритмизована разбијањем у самјерљиве и поредиве синтаксичке одсјечке. Присјетимо се да је Попин циклус „Далеко у нама“ првобитно био написан у прози, па је касније „претворен“ у стихове, што значи да је то била тенденција доба, знак духа времена. У својим позним пјесмама Лалић ће све више одступати од ритмичких одсјечака са по шест и пет акценатских цјелина, али их неће сасвим напустити.

Христић је настојао да у свом пјесништву учини нешто битно, и битно различито, у односу на своје претходнике – авангардне пјеснике двадесетих и тридесетих година. Битно различито је свакако постигао, а у најсрећнијим тренуцима остварио је понешто врло битно за српско пјесништво. Између осталог, и на плану ритма.

Већ су нас Иван В. Лалић и Радивоје Микић упозорили да кратка Христићева пјесничка форма подсјећа на форму античког епиграма. У свом необјављеном, овдје већ спомињаном раду, Марко Аврамовић иде корак даље истичући да су Калима-

хови епиграми имали по шест стихова, колико има и Христићева пјесма „Калимах код пирамида“. Све су прилике да је Христић преузео и Калимахов облик епиграма у пјесми испјеваној Калимаху у славу.

Погледајмо сада завршну пјесму „Лица“³³ из збирке *У шавни час*. Пјесма је кратка, дводјелна, састављена од једног катрена и једног дистиха; дакле, са укупно шест дугих стихова. Први стих има седам акценатских цјелина. Све су прилике да је Христић унио ријеч *једношавно* да би разбио хексаметар, да би га „прикрио“, и да би призвао илузију говорног ритма. Тематизују се лица која су се болешћу или старошћу навела гробу и смрти:

Лица обезличена свим могућим болестима
или једноставно старошћу.

Други, трећи и четврти стих имају по шест акценатских цјелина; пети – шест или седам, зависно од тога да ли је пјесник синтагму *свој образ* разумијевао као једну или двије акценатске цјелине. Поента је у дистиху, а њен удар у завршном, дугом, „нерегуларном“ стиху, са чак девет акценатских цјелина. Треће лице из катрена замијењено је првим лицем плурала у дистиху. Дистих субјективизује пјесму прикључујући лирски субјект обезличеним лицима, како би са осмијехом удахнуо „мирис гроба који смо почели да ширимо око себе“. Као да је калимаховски епиграм претворен у Христића у епитаф, у надгробни натпис. Поента је у мирису гроба, у долазећој смрти, која се очекује стоички, са осмијехом:

33 Јован Христић, *У шавни час*, стр. 55.

Сада им треба прићи, прислонити свој образ
уз њихов,
И са осмехом удахнути мирис гроба који смо
почели да ширимо око себе.

Ето како облик добија значење чак и када се антички облик пјесме – Калимахов епиграм – и стиха – хексаметар, преображава у српску модерну пјесму у слободном стиху. Мајсторски и зналачки.

Како се примичемо крају збирке *У тавни час*, све је мања правилност у броју акценатских цјелина. То је нарочито видљиво у петој и шестој групи пјесама. Очито је у познијим пјесмама Христић слободније градио свој слободни стих, а када се враћао „регуларном“ облику – као у пјесми „Лица“ – онда је то имало дубоко значењско оправдање.

У Христићевој поезији нема драматичних мијена ни заокрета. Зато Иван В. Лалић, који га је, несумњиво, добро познавао, мисли да се Христићево пјесништво може посматрати као затворен систем, „сачињен од мањих целина које су у свакој тачки или сваком тренутку међусобно кореспондентне“. Може се, наравно, „тавни час“ Христићев узети као метафора у чијем је знаку његово позније пјесништво, али не треба сметнути с ума да је главни изабраник Христићев из српске традиције Стерија, те да се „трулежа усев“, односно *усев смрти*, слутити кроз цјелокупно Христићево пјесништво. Лалић, уз то, оцјењује Христића као мајстора форме, нијансирајући да је ријеч о неупадљивом, дискретном мајсторству. То, наравно, важи и за познога Христића.

Христићеве мијене су релативно благе и тешко уочљиве. Јасно је да је пјесник брзо зријевао и да се критички немилосрдно односио према својој првој пјесничкој књизи, да касније није писао „пјесме у прози“, али је такође јасно да је Одисеј несумњиво један од кључних, ако не и кључни јунак његове лирике; он је персонификација путовања, пловидбе, лутања, па и везе с модерним сензибилитетом – један од јунака 20. стољећа. Тачно је да је „мера личног искуства“ (Л. Којен) доминантна у позним пјесмама, али Христићева поезија тога искуства никада није била сасвим лишена, без обзира на то да ли је то искуство интелектуално, естетско или животно. Потоња Христићева поезија јесте за нијансу субјективнија и меланхоличнија, па је и лирско ЈА у њој ближе ауторском ЈА; јесте чак прожета и актуелном тематиком историјског ратног ужаса, али не треба сметнути с ума ни упозорење Ђорђија Вуковића да се неке од сасвим „објективних“ Христићевих пјесама могу читати као „прерушена исповест“, као „одломци аутобиографије“; да је у циклусу „Mezzogiorno“ чулно искуство добијало предност. Промјене у завршне три групе пјесма збирке *У шавни час* уочљиве су готово на свим, а нарочито на ритмичком плану, о чему је већ било ријечи, али те промјене никако нијесу драматични заокрети. Осјећа се, дакле, актуализација на тематском плану, благо појачана субјективизација и све веће одступање од ритма одређеног доминантним стиховима са по пет и шест акценатских цјелина, али се чак и у пјесмама с актуелном тематиком недвосмислено осјећа Христићева тежња ка универзализацији и уопштавању искуства. Да бисмо то

показали, задржаћемо се на „Три ратне песме“, несумњиво инспирисане југословенским грађанским ратом деведесетих година.

„Три ратне песме“³⁴ су један од три релативно сродна триптиха: иза њих слиједи „Три пјесни љубене“,³⁵ па „Три песме о покороном граду“.³⁶ Први триптих – а он ће једини овдје бити подвргнут анализи – сачињавају пјесме: „1. Они који су јуче умрли“, „2. Пријатељи моји, јесмо ли пријатељевали заиста“ и „3. Троја“.

Прва пјесма састављена је из три терцета. Сваки терцет окренут је свом времену: први прошлом, други садашњем, а трећи будућем. Принцип компоновања пјесме је градација: сваки терцет, односно свако вријеме носи неупоредиво веће зло од онога претходног, иако је баш оно претходно мислило да је његово зло највеће. Нуди се неутјешна визија историје као бескрајног понављања зла, уз његово вишеструко умножавање.

Пјесма не тематизује само актуелни историјски час, већ нуди једну изразито неутјешну визију историје – прошлости, садашњости и будућности – која би се, најкраће, упрошћено овако исказала: благо мртвима јер нијесу доживјели наше несреће; тешко будућима јер их чекају догађаји „које ми ни у најужаснијим сновима видели нисмо“. Иако се наше вријеме и савремени нам догађаји изразито негативно вреднују петоструким набрајањем (*данашња убистива, данашње мржње, данашњи срам,*

34 *Истио*, стр. 38–40.

35 *Истио*, стр. 41–43.

36 *Истио*, стр. 44–46.

данашња њонижења и данашње лажи) и понављањем временске одреднице (*данашњи*), значење пјесме се универзализује управо временском перспективом и усмјеравањем погледа у још страшнију и ужаснију хорор будућност: већа зла долазе са новим временима. Тиме је пјесма избјегла замку дневног трајања и домогла се дубље и далекосежније суморне мудрости. Она се, што је драгоцјено по њену вриједност, не исцрпљује у дневној актуелности нити у било каквом дневнополитичком циљу или оцјени. Напротив, универзализује се казујући о вјечном враћању умноженога зла. То јесте нови и актуелни, али и стари Христић, са идеалом мудрости и универзалних истина које постају „општа мјеста“.

У наслову друге пјесме пјеснички субјект апострофира своје пријатеље, одмах успостављајући упитну интонацију, која ће бити карактеристична за цијелу пјесму, а нарочито за њену поенту: „Пријатељи моји, јесмо ли пријатељевали заиста“. И ова пјесма састављена је од три терцета и у том погледу је сасвим поредива са претходном. Умјесто какве дневне баналности, Христић у првом стиху потеже цитат из Шекспира, а у другом – што је за Христића права ријеткост, готово чудо – говори фолклорним питањима и изрекама. Трећи стих, међутим, доноси суд о историјском тренутку, о цијени коју у том тренутку плаћамо за учињено и за неучињено. Цијена је – слуги се из контекста – зацијело папрена и није у складу са почињеним историјским гријехом:

The wheel is come full circle, каже Шекспир.
А ми: где си био? Нигде. Шта си урадио? Ништа.
Плаћамо оно што смо учинили, и оно што
никада учинили нисмо.

Други терцет изнова враћа и варира мотив понављања историје као хорора и вампиризма; као понављање и мултипликовање зла:

Ствари се понављају у застрашујуће
правилним размацима.
Мртви устају, убијају живе, покопана царства
вакрасвају,
давне мржње нису заборављене: само су
чекале свој час.

Трећи терцет је обраћање пријатељима, и себи, тешким питањима која поставља актуелни историјски час: сав је синтаксички скројен као два велика и тешка питања, и у том знаку је и поента ове пјесме. Питања, бојати се, сугеришу негативне одговоре:

Пријатељи моји, јесмо ли пријатељевали заиста,
или лагасмо једни друге? Хоћемо ли икада више
наћи чисте просторе да се бар још једном
погледамо у очи?

Тешко је – последице толико *данашњих убистава, данашње мржње, данашње срама, данашњих йонижења и данашње лажи* поново „наћи чисте просторе“ за пријатељске погледе очи у очи.

И ова пјесма уздигнута је изнад дневног и употребљивог; она је практично-политички неупо-

требљива, јер је пјесма. Христић је у тешком часу, на страшној теми, очувао пјеснички идентитет. Актуелно је подређено универзалном.

Цијелом триптиху додатну универзалност и највећу снагу даје трећа пјесма с насловом „Троја“, која нас већ насловом враћа у хомерска времена и отуда освјетљава нас и наш данашњи усуд и удес. Она цијелом триптиху даје додатну горчину и готово неподношљиву мудрост.

Пјесма започиње као каква стара, вјечна прича, аористом и дугим стихом о древним књигама са кравим причама:

Дође време да се опет листају древне књиге
са кравим причама,

а те приче су о томе како Ахајци уништише Троју и Тројанце. Они које су богови осудили на смрт – Тројанци – који су остали не само без слободе, већ и без града-државе, и без живота, остали су и без свога колективног и сваког другог памћења, без културе и идентитета, без својих пјесама. Остала је само туђа – непријатељска – успомена на њих, у туђим пјесмама у које су се преселили:

Бози осудише Тројанце на смрт, да остану
само у туђим песмама
које ће писати они што своје још никада
имали нису
и остаће да живе по томе што разорише Троју.

Крај пјесме нас – а она је састављена само из два терцета – враћа опет на почетак: које је то врије-

ме када се опет „листају древне књиге“ о Тројанском рату и покољу? То је, зацијело, наше вријеме; вријеме нових ратова и ужаса; вријеме у којем се ваља присјетити судбине Троје. Јер Троја није само у Троји, нити је судбина Тројанаца само њихова. Пријетња нестанка народа и култура периодично се понавља; понављају се умножени ужаси историје. Право питање је: гдје је Троја данас? Актуелно је у дослуху с оним што се десило прије неколика миленијума. Мит о Троји је вјечан, као и сваки мит, и повремено се понови на другом мјесту.

Тако су „Три ратне песме“ у међусобном сагласју и досегле су изузетно висок степен универзалности. Актуелно је ту само пјена дневног; само тренутни бријег и врх наше несреће, иза кога се слуги вјечни мит о Троји. Актуелно је опасније као наговјештај старог и вјечног, Троје у Београду. „Субјективизацију“ у Христићевим новијим пјесмама прати „објективизација“, односно „универзализација“. А све је наизглед једноставно да једноставније не може бити. То је тај „ефекат концентрације“, својствен само поезији.

Свезнадар, човјек културе и пјесник културе, Јован Христић је увјерен да поезија зависи од свега што је до сада написано, да је она по дубини и медитацији блиска философији, али да само она – поезија – достиже „ефекат концентрације који се тешко може постићи у оквирима других језичких конвенција“. Он је медитативан, мисаон пјесник, али је та медитација по правилу емотивна, најчешће болна. Никола Кољевић, који му је био близак и преко Шекспира, и преко драме, и преко

Елиота, и преко Енглеза, рекао је неколика важна и тачна суда о Христићу: он је један од ријетких наших критичара и пјесника који када говори има шта да каже; он је један од ријетких наших пјесника код кога је писање „мишљење на хартији“; пјесничко увјерење овога Декартовог поштоваоца могло би се изразити извјесним модификацијама Декартове лозинке, отприлике овако: могу да осјећам и могу да мислим, дакле јесам; он је пјесник који је истицао вриједност самог постојања. То што нам пријети ништавило не лишава наше постојање, наш живот, вриједности.

Jovan Delić

THE DOMINANT FEATURES, TENDENCIES AND CHANGES IN THE POETRY OF JOVAN HRISTIĆ

Summary

The poetic opus of Jovan Hristić, even though modest in terms of size, occupies an important place in the context of Serbian poetry in the post-World War Two period. A highly educated poet became a poet of culture, focusing on Greece, the Mediterranean and the world classics. His poetry and essays established a lively dialogue with the poetry and essay writings of the world. Owing to his rigorousness, education, culture, a sense of measure and focus of the Mediterranean, Greece and Alexandria, Hristić is “a modern classicist”, but he is also close to neosymbolists. The poet himself formulated the three universal principles

of his poetics: 1) a high degree of verbal articulation, 2) universality, and 3) depth. His poetry is exceptionally cerebral and dialogic. Hristić sings with the conviction that a poem reconciles emotions and wisdom. The thematic triangle book–life–library has a privileged position in this poet’s opus. Hence the abundance of quotations in his poetry. The ideals that he aspired to are expressed in his poems: seriousness, a sense of measure, lofty wisdom. Hristić’s free verse manifests traces of the culture of antiquity: it was created against the background of the hexameter, in a manner similar to that of the verses of Ivan V. Lalić. Hristić’s poetry does not contain dramatic changes or turns, even though some are visible in his final creative phase.

Драјан Хамовић

ОСВРТ НА ПОЕТИКУ ЈОВАНА ХРИСТИЋА
ИЗМЕЂУ АВАНГАРДНИХ И
КЛАСИЧНИХ ТЕЖЊИ

Кључне речи: модерна поезија и антика, класицизам, класично, авангарда, културна меморија, поезија и егзистенција.

Када говоримо о Јовану Христићу као песнику *класицисти*, ма који придев још додавали (умерени, специфични, модерни), засигурно најпре помишљамо на збирку *Александријска школа* (1963), након четврт века подржану низом нових песама из збирке окаснелог али неопозивог песничког повратка, под насловом *Старе и нове ђесме* (1988). Сâм Христић, истини за вољу, доследно избегава да користи ознаку *класицизам*, већ – поводом Стерије, на пример – говори о „класичној инспирацији“ (при чему у први значењски план појма ставља „свест о елементарном“) или о „хеленству“ код Лазе Костића.

Ако је, значи, лирски корпус из зенита песничке искуствености донео својствен тон и поетички лик којим је Христић изборио уочљиво место у песничком окружењу, онда стихове из педесетих година можемо означити (слободније речено) као *ѝролої* и припрему, а оне настале на међи векова – као *еѝилої* „класичног доба“ поезије Јована Христића. Нема, наима, коренитијег поетичког обрачуна са самим собом од онога који је Христић приредио након свога првенца, збирке *Дневник о*

Улису (1954), у стиховима његове друге збирке, *Песме 1952–1956* (1959), у аутополемици чији одјек и разраду налазимо и на страницама песникове есејистике из тог периода.¹ А у завршним песмама, објављеним пред смрт или постхумно, као да налазимо рефлексе оних истих мотива, па и поступака, са Христићевих потиснутих почетака.² У *Песмама 1952–1956* можемо пратити стилски прелаз и колебања између поетичких особина из *Дневника о Улису* и класично засноване поетике уобличене касније, у *Александријској школи*. Христићеве су почечи у знаку освртања на тада још врло утицајна авангардна струјања, на узоре што стране што овдашње – који се могу махом лако распознати (а нису ни скривани), и на плану неодређене или мутне семантике и експерименталне графичке форме исказа, као и у преминању солиписистичке позиције неснађеног песничког субјекта, слике света установљене на осећању тескобног и апсурдног поретка живота.

Развојна путања на коју скрећемо пажњу може се сагледати у песничком третману античких мотива у *Дневнику о Улису* и *Песмама 1952–1956*, у *Александријској школи*, као и новим песмама *Стиа-рих и нових* и *Нових и најновијих њесама* (1993). Испочетка, Улис је узет као симбол другостепеног, у модерности већ прерађеног значења, као што су редуковани на основне контуре и други антич-

1 Више о томе у књизи: Драган Хамовић, *Лето и цитати* (поезија и поетика Јована Христића), Београд 2008, у оквиру поглавља „Расправа са Улисом или о изласку из себе“, стр. 45–83.

2 Д. Хамовић, *Истио*, стр. 169–174.

ки ликови унети у Христићеве *Песме 1952–1956*, попут Нарциса, Пенелопе или Сократа. Антички митови испражњени су од вишка предањских елемената: остали су оквири у које су смештени садржаји модерних човечанских питања – и готово ништа више од предлошка, који се деконструше или деструише, коментаторски актуализује. Другачији приступ затичемо у песмама *Александријске школе*, одсудно обележеним Кавафијевом лектиром, односно нарочитом, по много чему изузетном, поетичком стратегијом песника модерне Александрије. Сваки од лирских сижеа с ликовима из антике задржао је препознатљивост епохалног контекста, из којег су истакнути симболички потентни, пуновредни састојци. Или, онако како је Баура описао тај однос у случају Кавафија, у основи је применљиво и за његовог српског поклоника и настављача: „Ако је почео узимајући прошлост као извор илустрација за садашњост, дошао је до сазнања да и прошлост и садашњост имају иста трајна својства и да људска природа показује умногоме исте проблеме и парадоксе у свим временима. Он је продирао кроз локална и ефемерна својства ситуације до њеног перманентног карактера и стварао не историјско сведочанство него имагинативну критику живота.“³ Управо синтагма „имагинативна критика живота“ изражава подједнако и поетичко полазиште самога Христића, за шта му је античко наслеђе донело изобиље пробраног материјала, преведеног у статус општих симбола. У „александријском“ сегменту песниковог опуса пес-

3 Сесил Морис Баура, *Наслеђе симболизма. Сиваралачки експеримент*, Београд 1970, стр. 294.

ничка слика света доведена је у динамичну, драмску, али ипак – равнотежу класичног реда. Мера је успостављена, мада почива на егзистенцијалној напетости између тежњи појединца у свету неумитних и мрачних закона што намере човекове доводе у питање или их потиру, остављајући сенку апсурда у лирским расплетима, као заштитни знак модерног стања.

Занимљиво је пратити, од првих лирских и других текстова, и еволутивну путању од Христићевог инфантилног „сна о мору“ и нагона за путовањем – до мита о Медитерану на трагу Валеријевих „медитеранских надахнућа“ и тематских ресурса хеленске антике какве је црпао Кавафи. Христић је развијао свој однос према почетном простору европске културе мењајући смисаона тежишта у оквиру опсежне античке подлоге, почев од визије „постмодерне“ Александрије као аналогона савременим духовним приликама, да би се, напокон, посебно издвојио свет хомеровске фикције који му се привиђа у реалном поморском, јадранском пејзажу, где песник зна да се нађе као у некој врсти бајковног, прибежишног места образованог и зрелог појединца што тражи утеху у животу који пролази.

У основи Христићеве поетике остао је, до краја, један темељни, свакако и продуктивни, унутарњи конфликт, који је допринео динамици његове укупне књижевности. То је сукоб између верности античким, поузданим мерилима (наравно, не моделима) и склоности ка специфичној врсти поетике оспоравања и развргавања затечених традицијских

поредака. Помирење тако супротстављених позиција нађено је у интегралистичком видуку предсократоваца, као упоришту за обнову непосредности додира људског духа са стварима и стварношћу света – што је уистину један од налога модернистичке побуне. Са обликовне стране, резултат укрштаја крајности је и Христићев стих који садржи одлике разговорног тона, али је ритмички подешен да упућује на класични хексаметар.

Онај што је појам и значај традиције предано бранио од њених авангардних поништитеља, према наносима културног наслеђа показивао је двосмеран однос, у име промоције малог, личног живота као вредности што наткриљује друге, и постизања сагласја живота и поезије, што је важан постулат једног крила авангарде. Након четвртвековне паузе помаљају се песничке поенте у којима вредност личног над општим односи све одлучнију превагу – узмимо само две сродне песме, „У великој библиотеци“ и „По цео дан седим у библиотеци“, у којима се оштро опонирају књишка и свакидашња искуства, на штету ових првих, што су некада била стожер у одржању умног баланса појединца. Ако погледамо Христићеве песме из најпознијег периода, видимо да је чинилац културне меморије изузет до огољености исказа, да су општа места обичног живота, или оних тренутака пуноће, призваних у испражњеној свакидашњици, проговорила с неком обновљеном уверљивошћу. У тим позним текстовима као да није реч о песмама и уметничким творевинама, него о записима, сведочењима у којима елементарни агенс живота надмаша естет-

ске разлоге писања. Уметност је устукнула пред нечим јачим и основнијим, или се, боље речено, поистоветила с тиме. Тиме се једна од најдубљих тежњи поетичких побуњеника XX века, у завршници Христићеве поезије, на извештан начин и остварује, али без грча, инцидентних покрета, гласних декларација, него у тишини и смирености у којој се, истина, може причути и фантомски одјек бучне претходнице.

Међу подстицајним питањима које је унапред наметала зрела, класична Христићева поезија, јесте: откуд таква семантичка прозачност – по чему не личи на претежни део модерне поезије. И на крају испитивачког пута сагледава се да је до превреднованих општих места морао протећи дуг и драматичан пут тражења песничког идентитета, али да је, исто тако, реч о особитој поетичкој провокацији, усмереној према заоштреном и олаком модернистичком контексту. Решавајући тешко питање изналажења сопственога песничкога гласа Христић је уједно и проблематизовао радикално и догматско, а надасве деструктивно наличје модерне књижевности, као и некритичку промоцију њених нестабилних мерила која, у крајњем исходу, прете да сваки поредак вредности релативизују до бесмисла.

Отуда, уколико Христићеву поезију посматрамо као органску целину, с развојном линијом чија се логика може пратити према аналогји са животним циклусом појединца (од младалачког бунта и налажења, преко зреле одмерености, до резигнације позног доба и коначног регресивног

заокрета) – а имајући на уму све многосмерне књижевне подстицаје датог књижевноисторијског времена – с почетка и с краја Христићевог песничког делања, види се знатнији удео елемената „некласичних“ или „антикласичних“ поетичких импулса, превладаних у средишњем, класично одређеном лирском корпусу, у динамичном складу низа врских песама, по којима се овај аутор и даље препознаје и респектује. Али, тек прочитана као целина, тим сагледивија што је обимом невелика, Христићева поезија нам се указује као подухват мудрог и сабраног помирења – макар то био само *īренушак* или *īренуци* што укидају време са својим губицима и теретима – многих савремених и свевремених поетичких, али и егзистенцијалних супротности.

Dragan Hamović

A REVIEW OF THE POETICS OF JOVAN HRISTIĆ
BETWEEN AVANT-GARDE AND CLASSICIST
ASPIRATIONS

Summary

The poetry of Jovan Hristić, viewed as a whole, offers a somewhat different, more contradictory picture than the one predominating in literary criticism, which mainly insists on its modern “classicist” features. Its classical element is a feature of his central lyrical corpus, exemplified by the collection *The Alexandrian School*, but in the po-

ems that preceded it, and especially in the final segment of Hristić's poetry, written after a hiatus lasting a quarter of a century, in the years towards the very end of the poet's life, what predominates are anticlassicist impulses, creating a more dynamic and semantically more complex image of the world, posited dramatically from the inside.

Александар Пејров
ХРИСТИЋЕВ УЛИС

Кључне речи: поезија, есејистика, традиција, канон, песнички лик, *gramatis personae*, функција имена, другостепени аутор, контекст, песничка вредност, чулно, интелектуално, ерос, секс, класик, модернизам, универзално, регионално, поезика наслова, концепт, мит, антика, хришћанство космос, историја, поредак, олам.

Одисеј и његов двојник Улис

Постоји занимљиво питање у вези са првом Христићевом песничком књигом *Дневник о Улису* (1954): зашто се јављају две верзије имена јунака Хомеровог епа: у наслову књиге је Улис, а у тексту прве песме у прози – Одисеј? Када је Христић 1959. године објавио другу књигу поезије, *Песме 1952–1956*, која је садржала и избор из раног периода песничког стваралаштва, међу пет песама из прве књиге налазила се и она с Одисејем као песничким ликом. Та песма је, међутим, у другом издању добила наслов који раније није имала јер је била део веће целине, „Први део Дневника о Улису“. Наслов те песме од тада се није мењао, био је и остао „Улис“. У песми се само у наслову налази име Улис, док се име Одисеј понавља чак девет пута, седам пута издвојено на почетку прозних целина које би се могле назвати строфама. Питање

о именима је, дакле, новим издањем постало још занимљивије, да не кажем провокативније, јер су се Улис и Одисеј на почетку песме нашли једно поред другог, као наслов и као прва реч:

УЛИС

Одисеј

Одисеј пријатељу мој онај прави онај велики
Онај путник и онај без куће Одисеј (...)

Писац недавно објављене књиге о Христићевој поезији је, у вези с Хомеровим ликом, написао да се он јавља у „Џојсовој 'редакцији'“, у смислу да је он редефинисан „према модерној човечанској ситуацији“, као „обременен изворни хомеровски лик“ (Хамовић, 2008, 14). Веома је вероватно да је Христић имао у виду Џојса када је у наслов ставио латинско, а не грчко јунаково име. Одисеј је у старијој латинској, или римској традицији постао Уликс (Ulixes), а затим је Данте у *Комедији* Уликса језички понарио у Улиса (Ulysse). У енглеском језику, Одисеј је Одисиус (Odysseus, а Одисеја је *The Odyssey*), али се у англизираном облику – Јулисис (Ulysses) давно усталио у енглеској књижевности (још код Шекспира у *Троилу и Кресиду*). Улис се пре Џојса јавио и у наслову чувене песме Алфреда Тенисона („Ulysses“, 1842). Џојс је, дакле, у начелу могао да бира између више могућности (Odysseus, Ulixes, Ulysses); његова одлука била је мање „модернистичка“ од оне Дантеове, поготову што је могао да зна да својим насловом

понавља наслов Тенисонове песме. Ако је Кавафи као мото за своју песму „Друга Одисеја“ ставио оригиналне наслове два дела (*Dante Inferno Canto XXVI* / Tennyson „Ulysses“), мало је вероватно да Џојс у свом видокругу није имао Тенисонову песму, бар као провереног посредника према Дантеу, кога је тешко могао да заобиђе на путу ка Хомеру. Ђанкарло Маиорино, писац књиге о насловима, *Прве стране (The First Pages, 2008)*, описао је Џојсов наслов као наслов преведеног наслова („Title translated into Title: Ulysses“, што је и наслов његовог поглавља посвећеног Џојсу), али није споменуо Тенисона и заобишао је проблем цитатности наслова.

О различитим именима тога лика у европској књижевности од времена Вергилија и његовог дела *Енеида* па све до последњих деценија 20. века расправљало се у научној литератури, а песници су повремено користили једно или друго име, понекад и независно, или супротно од језичке традиције којој су припадали. Тако, на пример, енглески песници Д. Х. Лоренс („The Argonauts“) и Роберт Грејвс („Odysseus“), као и амерички песници Марвин Бел („Where is Odysseus from and What Was He before He Left for the Trojan' War?“) и Вилијам Б. Мервин („Odysseus“) користе грчку верзију имена Одисеј, док код Бродског имамо обе, и Одисеј („Одиссей Телемаху“) и Улис („Ја как Улисс“). Зато и јесте занимљиво што су се једино, колико знам, код Христића упоредо јавила два имена из различитих традиција, прво у истој књизи, а у каснијим издањима и у истој песми.

У научној литератури поставило се и питање да ли је и у којој мери опредељење аутора за једно или друго име Хомеровог јунака било и ствар њиховог односа, позитивног или негативног, према самом лику. Таквој тези противрече ипак многи примери. Код Хомера Одисеј јесте, упркос својој сложености, па и низу морално сумњивих поступака, у суштини лик достојан поштовања, па и дивљења (људима је однос богиње Атине према Одисеју могао да послужи као пример). Хомеров Одисеј, као можда ниједан други лик после њега, оличава и љубав према домовини, јер на земљи није могао да замисли место драже и милије од Итаке макар у страним земљама нашао и кућу од злата (9. књига *Одисеје*). Вергилије је затим Одисеја, под именом Уликса (Ulixes), приказао у негативној светлости (што је и разумљиво од Римљанина који је у Троји видео своју праотаџбину). Данте је, међутим, свога Улиса истина сместио у осми круг пакла, али није успео, ипак, ни да сакрије симпатије према овом наводно троструком грешнику (навођење Ахила да крене у смртоносни рат, крађа тројанског кипа богиње Атине и подвала са дрвеним коњем). За разлику од Хомеровог Одисеја, Дантеов Улис се и не враћа на Итаку него своје сапутнике убеђује да плове даље јер као Грци „рођени нисте да будете звери / већ да с врлином спојите сазнање“ (Данте, 2007, 250). Улис гине на том путу „у крај не-достижни“ (Исто), могућно на самој ивици Чистишишта. Њему, паганину, а и „злом саветнику“, спасење је било ускраћено веро-

ватно Божјом вољом јер се усудио, макар несвесно, да прекрши Божји закон о границама до којих човек може да крочи или доплови. У тој XXVI песми *Пакла* налазимо и стихове где Данте, пре него што је и угледао Улиса у једноме од два спојена пламена језика (у другом је Диомед), говори себи да мора да се чува да не крене погрешним путем јер и у себи, како је наслутио Борхес у есејима о Дантеу, осећа ту опасну улисовску, а и песничку жудњу за прекорачењем граница („и свој дух којим да се одвећ прене / И трчи тамо где врлина не да; да не страћим дар који ми пре свега / да добра звезда или моћ вишег реда“ (Исто, 246).

Дантеов амбивалентан став према Улису није промакао песницима модерних времена па су неки од њих, пре свих Тенисон („Ulysses“, 1842), следећи донекле Дантеовог Улиса у новој, другој Одисеји, која се одигравала ван хоризоната Хомеровог и Вергилијевог света, дрзновеног луталицу, жељног сазнања и по цену наводно смртног греха (упоредивог са брањем плода са рајског дрвета сазнања), учинили у суштини привлачним ликом. Тенисонов Улис није морални чистунац (поготову када је реч о јунаковом себичном односу према породици и презривом према грађанима Итаке), али ни превелики грешник. Као наследник вероватно најевропскијег лика светске књижевности, Тенисонов Улис је у сваком случају прототип човека 20. века. И то пре свега незаустављивом жудњом за знањем и новим видицима.

(...) Дођите пријатељи,

Није још касно да се потражи нови свет.
Крените и седећи у примереном реду
удајајте
по звучним браздама, јер сам намеран
да пловим даље од сунчевог залазишта и
купатилишта
свих западних звезда, док не издахнем.
Можда ће струје да нас однесу,
можда ћемо доспети до Срећних острва,
и видети великог Ахила каквог смо га
познавали.
Колико год да нам је одузето, много је
преостало; и мада
нам недостаје снага којом смо некоћ
земљу и небо померали, ми смо оно што
јесмо –
уједначено расположење јуначких срца,
ослабљених временом и судбином, али с
јаком вољом
да се боре, да траже, да нађу и да се не
предају.

Тенисон је у обликовању свога Улиса подстицаје могао да нађе у разним делима, али су му главни узорни били Хомерова *Одисеја* и Дантеова *Комедија*. Његов Улис је, попут Хомеровог Одисеја, лик у зрелим годинама и с великим искуством, повратник после двадесетогодишњег лутања, али који, попут Дантеовог Улиса (који никада није ни стигао до обала Итаке), чезне за новим подвизима. Арнолд Маркли (Markley), аутор књиге о грчким и римским изворима Тенисонове поезије (*Stateliest Measures: Tennyson and the Literature of Greece and Rome*, 2004), објаснио је у једном ранијем есеју (у

књизи *Poetry for students*, 1997) да се Тенисон за латинску варијанту имена свог лика одлучио да би песму и насловом повезао са Дантеовом *Комедијом* као основним извором. Такву Тенисонову замену грчког имена латинским Маркли сматра важном за интерпретацију песме. Јунаково име се, иначе, јавља само у наслову јер је цела песма његов директан говор. Таквим драмским монологом Тенисон је, заједно са својим савремеником и значајним викторијанским песником Робертом Браунингом (посебно песмама књиге *Men and Women*, 1855), утицао на појаву *dramatis personae* у модерној поезији (на пример код Елиота у „Геронтиону“, 1920, па је можда и зато Елиот, 1929, ову Тенисонову песму оценио као савршену – у; Елиот, 1950, 210).

Џојсов Улис

И Џојсово истицање имена античког јунака – његовим стављањем у наслов романа чија се сва радња догађа једног јединог дана (заправо током 18 часова) на почетку 20. века, 16. јуна 1904 (мада се име из наслова у самом тексту јавља не више од два пута) – био је веома промишљени чин. Едмунд Вилсон је с разлогом написао да је кључ да се оцени дубина и распон Џојсовог *Улиса* у његовом наслову (Вилсонов цитат Маиорино је ставио као мото за своје поглавље о Џојсу: Маиорино, 2008, 63). Име класичног хероја у наслову модернистичког дела обелоданило је одмах да је реч о књизи којом се револуционише жанр романа, а и

слика новoga доба: митски јунак, славан због пустиловина целим некада познатим, а и непознатим светом, реалним и нереалним, преобразио се у скромног ирског трговачког путника (додуше медитеранског, јеврејског порекла). Да ли је, баш из тих разлога, Џојс свој роман можда могао назвати – Одисеј? Да ли би то било исто тако оправдано као да је Казанцакис у наслову свог дела *Одисеј, модерни наставак*, извршио супротну замену и име Одисеј заменио именом Улис?

Ствар, ипак, може да се посматра и из другог угла. Џојс је, као и Данте, извршио радикалну измену у концепцији лика. Дантеов Улис у паклу није ни налик на Хомеровог Одисеја у свету живих и мртвих, а и Џојсов Улис/Блум у Даблину тешко да и подсећа на Одисеја и Улиса код Дантеа и у целој Дантеом инспирисаној одисејевској/улисовској традицији, присутној и код енглеског песника Тенисона и код грчких модерних песника Кавафија, Сефериса, Казанцакиса, Рицоса. Пише о томе и Волас Фаули у књизи *Чишање Дантеовог Пакла*, из које ћу да цитирам само једну реченицу у вези с таквим поређењима (Фаули, 1981, 170–171). „Док је Улис/Блум у Џојсовом роману усмерен ка кући (home-bound) и прихвата живот, Казанцакисов јунак усмерен је ка спољњем свету (outward-bound) и одриче се живота (life-abandoning).“ Није ли, онда, ипак реч и о парадоксу: Блум је по својој усмерености ближи Одисеју каквог знамо по повратку са пута у *Одисеји*, а Казанцакисов Одисеј сличнији је Дантеовом Улису који гине на крају свог новог трагичког пута?

Најпотпунију оцену утицаја Џојсовог Улиса на књижевност 20. века налазимо ипак у Елиотовој критици из 1923. године. Елиот је и први искусио плодотворан утицај Џојсовог романа (и Дантеов) у својој *Пустој земљи*, мада се она појавила исте године када и *Улис* (1922).

„То је овде где паралелна употреба *Одисеје* г. Џојса има велики значај. Она има значај научног открића. Нико до сада није градио роман на таквом темељу: никада раније није то било ни потребно. (...) У употреби мита, у продуженом коришћењу поређења између савремености и антике, г. Џојс спроводи метод који ће други морати да користе после њега. Они неће да буду имитатори ништа више него научници који следе открића једног Ајнштајна у трагању за својим, независним, даљим истраживањима. То је једноставно начин контролisaња, или уређивања, давања облика и значаја огромној панорами узалудности и анархије савремене историје. Овај метод је већ наговестио г. Јејтс и верујем да је г. Јејтс био први савременик који је био свестан нужности његове употребе. (...) Уместо метода наратије можемо сада да користимо митски метод. Доиста верујем да је то корак ка томе да се модеран свет учини могућним за уметност (...)“ (Елиот, 1923, 482–483; 1970, 271–272).

Кавафи, Црњански, Сеферис

Требало би се осврнути на још неколико песама које су важне за разумевање одисејевске тематике у 20. веку. Прва је већ поменута Кавафије-

ва песма „Друга Одисеја“. Подстакнут Улисовом смрћу код Дантеа, смрћу која се не описује ни код Хомера (у *Одисеји* се наговештава) ни код Вергилија, као и ликом Улиса у Тенисоновој интерпретацији, Кавафи је иступио с радикалним тврђењем да је „велика друга Одисеја“ можда и већа од прве, мада, авај, без Хомера и хексаметра. Па и тај „велики други Одисеј“ можда је већи од првог, мада опет, авај, без Хомера и хексаметра. Кавафијев други Одисеј осетио је да је поново жив тек када је по други пут напустио породицу и Итаку, када су њене обале почеле полако да бледе за њим, када је заплвио на запад према Иберији и Херкуловим стубовима, према пучини далекој од Егејског мора, када се ослободио притиска породичних и домаћих веза, када је његово хладно срце могло да ужива без љубави.

Друга песма је такође Кавафијева: „Итака“. Итака је за александријског песника велика метафора не о циљу пловидбе него о самој пловидби и свим оним „Итакама“ на пловидби виђеним, а које су допринеле да пловидба има свој велики смисао без обзира на повратак. Смисао и није у циљу јер је циљ само мотивација за пловидбу. Отуда се код Кавафија у завршним стиховима Итака јавља у множини:

Итака ти је дала дивно путовање.
Да нема ње, не би ни пошао на пут.
Али нема ништа више да ти да.

И ако је нађеш сиромашну, Итака те није
преварила.

Тако си мудар постао, с толиким искуством,
Па ћеш разумети шта то Итаке значе.

(превод Иван Гађански и Ксенија Марицки Гађански: Кавафи, 2006, 12)

Право разумевање Кавафијеве „Итаке“ налазимо у раној песми „Аргонаути“ Ивана В. Лалића. Лалићева песма носи исти наслов као и већ поменута песма „Аргонаути“ Д. Х. Лоренса. Али, мада се у њој, за разлику од Лоренсове песме, не јавља лик Одисеја, она је итачка, у Кавафијевом кључу, по своме духу (и према мирисима) и према својој поруци: „није важан свршетак, / Важна је само пловидба“. А Кавафијева пловидба је не само богаћење личности стицањем искуства него још и самоупознавање. „Лестригонце, затим Киклопе, / Посејдона дивљег нећеш срести / уколико их у својој души не скриваш / и уколико их твоја душа не стави пред тебе“ (Кавафи, 2006, 12).

Лирику Ишаке (1919) Црњанског, са њеном кључном уводном песмом „Пролог“, раздваја од Кавафијеве „Итаке“ (1910) непуна деценија. Али друга деценија 20. века била је изузетно дуга ако се време измери бројем људских жртава и интензитетом страха које су је обележиле. „Итаке“ Кавафија и Црњанског раздваја „тројански рат“ модерних времена (Први светски, балканске да и не помињем). Зато је песнички субјекат Црњанског Одисеј хомеровског типа, који би на Итаки такође да убија јер је и у његовој кући „пијанка, и блуд“, „али кад се не сме, / бар да запевам / мало нове песме“. Зато овај савремени Одисеј, за разлику од неких модерних одисејевских/улисовских ликова,

спомиње Троју: „Ја видех Троју“. У првом стиху је и тврђење по којем се лик Одисејев разликује од свих других: „и видех све“. Одисеј Црњанског настао је и у традицији Дантеовог и Тенисоновог Улиса: „Нисам патриотска трибина“, нећу „да будем народна дика“. Уместо родољубља и, сећајући се Дантеових стихова (Данте, 2008, 249), „благости према сину“, и завета датих „старом оцу“, и „љубави веље што Пенелопи беше дар свети“, исписан је следећи програм: „или нам живот нешто ново носи, / а душа нам значи један степен више, / небу, што високо, звездано, мирише, / или нек и нас, и песме, и Итаку, и све, / ђаво носи“. Код Одисеја Црњанског нема „ни Бога“, како читамо у песми „Химна“, него само „небо“. Дантеов Улис се такође заноси небом и осећа радост када „свих звезда другог пола“ види сплет (Данте, 2008, 250), али он спознаје и моћ „Другог“ (Исто) у тренутку смрти. Одисеј Црњанског не зна за „Другог“ и наставља да живи на/у „пустој земљи“ свога века.

И за Сефериса, као и за Кавафија, може се рећи да је себе, када је стварао с *Одисејом* на уму, видео „као наследника целокупне европске поезије а не само грчке“ (Макриц, 1996, XVIII). У поемама и песмама којима је стекао светску славу, *Митска историја* (1935), „Повратак из егзила“ (1938), „Последњи застанак“ (1945), *Дрозд* (1947), Сеферис је писао пре о „другој Одисеји него о оригиналном путу који је описао Хомер“ (Исто). У прилог оваквом тврђењу могао би да иде и податак да су Сеферисова зрела песничка дела настала након његовог превода Елиотове *Пусте земље*

(1933). Али у критици је такође уочена и особеност његове песничке философије у односу на песнике које је имао као узоре. Са Кавафијевим песмама одисејевског канона Сефериса спаја чежња за универзалним искуством, али њега, за разлику од александријског претходника, опседа и тема повратка кући и откривања светлости вечног живота у кући. Рат је оставио знатне трагове и у поезији овог грчког песника, као и код Црњанског, па је вероватно и зато у Сеферисовом *Дрозду* уместо Дантеовог средњовековног хришћанства и Елиотове неохишћанске теологије спасења присутна „егзистенцијалистичка свест о очајању и избору“, а „једина извесност у песми је горко/слатка свелост дана и могућно неко достојанство да се буде човек, ... тешко ишта друго“ (Таниел, 1977, 102; наведено према: Кили, 1996, 90). Едмонд Кили, пак, сматра да послератни *Дрозд* сигурно има, без обзира што нуди нешто што је исувише прехришћанско и еклектично да би се назвало хришћанском перспективом, „и неке хришћанске тонове и неке друге драгоцене димензије“, нешто што се може назвати визијом „вечног живота“ (Кили, 1996, 91): „Сеферисов модерни Одисеј сигурно је стигао до моралне перспективе и слике измирења које су многе ближе давно жељеној слаткоћи куће“ него што је раније имао прилику да их досегне (Исто).

О модерном Одисеју писао сам још 1971 (в. Петров, 1971), прво само код Црњанског, а 1978. године и о Одисеју у српској поезији после Другог светског рата. Грчка академија наука организовала је тада скуп посвећен лику Одисеја и

одисејевској теми у светском контексту, и то на правом месту – које, по Кавафију, морамо увек да имамо на уму – на острву Итака. Свој реферат насловио сам „Одисеј у модернизму и после“, а говорио сам о његовом лику у поезији Црњанског, Христића, Бранка Миљковића (с референцама на Манделштама) и Миодрага Павловића. Указао сам, поред осталог, и на паралелу која може да се успостави између Црњанског и Христића, јер се концепти пораза и победе срећу и код млађег песника, мада је код куће а не на фронту доживео велики светски рат. Искуство живота у покореном граду на који су падале бомбе и на чијим су улицама и трговима страдали људи у борбама, или које су убијали као идеолошке непријатеље и немачки окупатори и домаћи ослободиоци, није остало без одјека у Христићевим песмама.

„И без обзира на разлике, Христић се, као и Црњански, поистовећује са Одисејем после свог искуства, стеченог додуше 'између четири зида', да после свих подухвата 'Не добија се ништа, већ празне шаке остају'. Само што он неће загрмети као пророк већ резигнирано рећи: 'О слатко уживање пораза, туго случајних победа' (*Поново посећена Ишака*)“ (Петров, 1983, 236).

*Једна давна криштика
Христићеве поезије*

Први пут сам о Христићу писао пре пола века, као студент треће године београдског Филолошког факултета. Повод је била друга песничка збирка

Песме 1952–1956 (1959), која садржи и избор из песама *Дневника о Улису* (1954). Критика је поменута, а сасвим кратким цитатом и присутна у једном добром магистарском раду (Хамовић, 2008, 20–21). Магистранд се осврнуо на моју давну критику у вези са рецепцијом Христићеве поезије у раном периоду његовог стваралаштва, као и рецепцијом модерне поезије педесетих година, дакле у значајном добу наше новије књижевне историје. Постоји неколико ставова у мојој критици који су, упркос оновременом негативном вредносном суду о раној Христићевеј поезији, вредни помена и у овој студији.

Нагласио сам, као прво, да се Христић и првим књигама разликовао од српских песника своје генерације и да се могао „донекле упоредити само са М. Павловићем“ (Петров, 1959, 1160). Уз то „само“ треба подсетити да је И. В. Лалић раних педесетих био припадник загребачког песничког круга. И однос према Душану Матићу, битан за Христића, усталио се нешто касније, и појачавао временом, колико према Матићевеј поезији толико и према, ако не и више, његовој стваралачкој личности недогматичног, радозналног духа и широких европских хоризоната (Матић је и неким другим српским песницима Христићеве генерације био културни узор). На младог Христића такође су, у већој или мањој мери, могли да утичу и „’млади Жид’, Сартр, Ками, Елијар“, које је у свом приказу „поименце“ поменуо Борислав Михајловић Михиз (в. Хамовић, 2008, 15). Диференцијална одлика на коју сам тада указао, а постоје разло-

зи да се она чак и данас истиче у нашој књижевној средини, била је у томе што се за Христића још као младог песника могло рећи да је „школован писац, широке и лепе културе“, „коме су познати проблеми савремене европске поезије, нарочите енглеске“, и да се „бави и преводима и есејистиком, нарочито из естетике“ (Петров, 1959, 1160). Све се то могло уочити читањем Христићеве поезије у књижевном контексту, који је он почео да гради још од прве књиге да би га готово уобличио трећом књигом, *Александријском школом* (1963). Ево и нешто дужег навода из моје критике, у којем се помињу могући страни, превасходно песнички подстицаји српском Одисеју/Улису после Другог светског рата (уз Џојсов, Мишоов, Валеријев и, нарочито, Кавафијев, из нешто каснијег раздобља, а и Стеријин, Костићев и Ракићев када је реч о домаћим песницима):

„Проблеме ове књиге можемо назвати општим у савременој енглеској, и не само енглеској поезији. То су проблеми времена и историчности, које су покренули и остваривали Јејтс, својим инсистирањем на келтској митологији, стварању праслика историјског континуитета, Езра Паунд и, нарочито, Т. С. Елиот у својим 'Квартетима':

Време садашње и време прошло
Оба су можда присутна у времену будућем
И време будуће садржано у времену
прошлом.

Као што Јејтс једри у Византију а Паунд се преноси у Провансу, тако и Христић пише днев-

ник о Улису, посећује Итаку, буди времена прошла тражећи неке истине о човеку, васкрсава минуле ситуације, присећа се Сократа, у тренуцима његовог стваралачког ћутања и филозофске контемплације, Данајаца пред Тројом, њиховог десетогодишњег чекања, размишљања о простору и времену, о релативитету, геометрији космоса. Можемо се слагати или не слагати са Елиотовом поезијом, али не можемо порицати једну веома живу и амбициозну мисао, посебан песнички сензибилитет. Чак и у најнепоетичнијим реченицама, у том тако рећи сувом, тврдо изломљеном језику осећамо дах поезије, наизглед спокојну, али веома напрегнуту поетску концентрацију“ (Петров, 1959, 1160–1161).

Писао сам тада све то поред осталог и зато да бих избегао да ми се због критичких примедби Христићевој поезији пребаци да „истовремено поричемо и могућности интелектуалног песништва“ (Исто). Напротив, у време владавине умногоне „подсвесне поезије“, „ми бисмо радо поздравили поезију зрелу, мисаону, продубљену, један свестан став према уметности и у тренуцима стваралачког прегнућа“ (Исто). Неке одлике Христићеве поезије управо сам због тих разлога желео да издвојим као вредне пажње у ондашњем српском песништву.

„Његове песме су прегледне, фино сложене, сви немири утишани, све је под јаком контролом интелекта. Он размисли добро пре него што нешто напише, пажљиво одабира речи и спретно гради слике које би требало да у песничком конкретном облику изразе филозофске сентенције. Заис-

та, мало необичан случај за песника генерације која ствара у некој 'визионарској' надреалности" (Исто). Међу песницима те генерације сматрао сам тада као најбољег Бранислава Миљковића, а главна замерка Христићу била је што у његовим песмама „треници када се апстрактна мисао осећала чулно и конкретно нису били чести“ (Исто, 1161). Критику сам и завршио тиме да су се све моје примедбе односиле на песме написане до 1956, а изразио сам и наду да већ „можда постоји збирка која ће нас пријатно уверити да сем зреле мисаоности, о којој овога пута није било речи, поседује и зрео, истински доживљај“ (Исто). Није, дакле, код мене, чак ни као критичара почетника, у питању био негативан став према оном елиотовском односу индивидуалног талента и традиције, већ према појединачном таленту који се једнострано исказао у стиховима, дакле не према поезији инспирисаној традицијом, коју сам ја тада звао интелектуалним песништвом (као и Зоран Мишић), него према Христићевој поезији у контексту традиције. „Али Христићеве песме и поред веома поетичних слика, интересантних новина, негованих речи, остављају на нас хладан утисак и ми не осећамо прави уметнички доживљај. Њима недостаје шарм, својствена топлина, живахност стваралачке мисли и, што је пресудно, мисао прожета осећајем, песничком сензибилношћу. Не доводимо у питање предмет, став, принципе, оригиналност његове поезије, већ саму поезију“ (Исто). Свакако да се у оваквој оцени препознаје жустрост младости, али верујем да је сасвим јасно да она није настала из амбијента

непријатељског према модерној поезији већ, пре би се могло рећи, у њено име.

С тим елементом емотивног/чулног, тако изразито присутног, на пример, у поезији Ивана В. Лалића, као и према доживљају света непосредне стварности, имао је аутопоетички проблем и сам Христић приликом превредновања своје прве књиге. Склон сам да верујем и да је, чак и после *Александријске школе*, Христић као песник заћутао на период дужи од две деценије не зато што је у једном тренутку поверовао да је том књигом рекао све што је стихом имао да каже, него зато што, самокритичан какав је био, није сматрао да је још нашао био „формулу“ којом би у поезији остварио своју праву меру, блиску високим мерама песника савременика које је уважавао: Васка Попе, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, можда и Бранка Миљковића.

Каснији осврћи и пројустии

Нисам касније писао о Христићевим песничким књигама. У есеју о српској поезији 1945–1965 (Петров, 1965) поменуо сам, ипак, Христића, заједно са Иваном В. Лалићем, као песнике који су се од почетка, „упоредо с песницима претходне генерације, или чак и пре њих“ окренули „традицији, миту, општим симболима“ (Исто, 197). Сматрам, међутим, знатним пропустом што деценију доцније Христића нисам заступио у једном антологијском избору поезије југословенских народа постдогматског доба (Петров, 1975). У подужем

предговору тој антологији налазе се редови који се односе и на Христића, мада се његово име не помиње тамо где му је, поред Лалићевог, било место.

„Интересовање српских песника за мит, а посебно за грчки, свакако потиче и отуда што су се темељи целокупне европске културне традиције градили и на Балкану, где су Јужни Словени открили доцније свој животни простор. Утицај грчке културе на српску веома је приметан, али он је долазио посредним путем: преко византијске културе. Зато је Византија постала истакнутом темом неких савремених српских песника, који јој се враћају не с езотеричним осећањем као Јејтс, већ с осећањем сродности. Откривање Византије у њиховој поезији, а посебно у поезији Ивана В. Лалића, равно је откривању властитог историјског континуитета и културног идентитета“ (Петров, 1975, 27; 1983, 158).

Пишући овако у том тексту о Византији, после Христићевог предговора Лалићевим изабраним песмама (Христић, 1969), мора да сам имао на уму његове ставове о традицији и Византији. А у реченици која се односи на вредност Лалићевих песама може да се наслути разлог због којег ми је Лалић тада заклонио био Христића. „Песничку слику Лалић настоји да учини чулном и визуелном у највишој мери, врстом говорне иконе, која би по лепоти и узвишености личила на средњовековне иконе и фреске (Петров, 1975, 28; 1983, 159).

*Полемика о значају Енеја и
Одисеја у западном свету*

Христићев *Дневник о Улису* појавио се у тренутку када је европска књижевност, или књижевност западно од тзв. гвоздене завесе, или она писана на већ тада доминантном светском, енглеском језику, била једним делом у знаку Елиотовог песничког и, нарочито, есејистичког дела. Таквом тврђењу може да иде у прилог и списак најпрестижнијих награда и признања која је Елиот примио у периоду од неких десет година, од 1948, када му је била додељена Нобелова награда за књижевност, до Дантеове медаље, која му је била уручена у Фиренци 1959. Године 1950. изашло је у Америци ново издање Елиотових есеја насталих између 1917. и 1932, а њихов утицај био је тада знатно већи и осетио се на далеко пространијем и језички много разнороднијем пољу него када је раније издање угледало било свет, скоро двадесет година раније (1932). Како је и деловање европске авангарде тих година знатно изгубило на замаху, Елиотове идеје о традицији наишле су на знатно бољи пријем него када их је Елиот први пут био изложио, у доба још присутног дадаистичког бума и цветања многих радикалних „изама“ широм земљиног шара.

А како је изгледала рецепција Елиотове поезије у Србији тога времена најбоље може да посведочи управо Христићев предговор изабраним критичким текстовима Т. С. Елиота у елитној библиотеци београдске Просвете – Књижевни погледи. Ево шта је Христић, поред осталог, написао о

Елиоту као песнику и о његовом тексту „Традиција и индивидуални таленат“ (1919).

„Сада не могу подробније да говорим о Елиотовој поезији, али бих желео да скренем пажњу на нешто што је Елиот својевремено рекао о Вергилију: да је он поново написао читаву латинску поезију. Мислим да би се ово могло применити и на самог Елиота: он је поново написао читаву европску поезију (...) Елиотова је поезија на веома одређени начин утицала на безмало све струје европске поезије“ (Христић, 1963, 10).

„Када бих био сигуран да ми се неће пребацити како претерујем, назвао бих тај есеј есејем века. Тиме не мислим да кажем како су најважније ствари у књижевној критици нашег времена речене баш у том есеју, али мислим да кажем како се најважније ствари у књижевној критици не могу рећи а да се од њега на неки начин не пође“ (Исто, 12).

Елиот ни четрдесетих и педесетих година није седео скрштених руку, наставио је да пише и говори о књижевној традицији, али не више толико о традицији као теоријском питању него да утврђује свој канон европске књижевности. И мада је тај канон постао искључивији него што се могао наслутити из његових списа пре Другог светског рата, он је имао већи одјек у књижевном и културном животу јер је био под заштитом његовог тада већ канонизованог статуса новог класика. А управо је тема класика била она која је Елиота све више занимала и о којој је први пут говорио пред Вергилијевим друштвом крајем 1944, да би то преда-

вање било и објављено наредне године. Елиота је после рата све више привлачило и хришћанство, и у том погледу је у његовим списима Вергилије почео да стиче углед претече, унеколико налик на улогу вође и учитеља коју је одиграо у *Божанственој комедији* Дантеа, Елиотовог другог великог песничког узора.

У зиму 1953. појавио се Елиотов чланак „Вергилије и Западни свет“ у којем је он квалитете *Енеиде* и њеног јунака описао као сличне хришћанским. За неке поштоваоце Елиотовог дела проблем је међутим искрснуо када је схваћено да Елиот тиме истовремено настоји да умањи значај Хомера и његове *Одисеје*.

„Вергилије је виђен као врста пророка, можда несвесно надахнутог јудаистичком мишљу, који је предвидео неке вредности хришћанског света. (...) Опис јединственог места које Вергилије заузима у еволуцији западне културе изгледа ми од непроцењиве вредности за разумевање *Енеиде*. Али повремено коментари које је он чинио о *Одисеји*, у току одређивања квалитета *Енеиде*, дају, мислим, погрешан утисак о Хомеровој поеми. Његова расправа о Енеју као 'аналогу и предсказању хришћанске скромности' бриљантна је сама по себи, али када покушава да покаже надмоћ Вергилијевог јунака у односу на Хомерове, он погрешно схвата и потцењује Одисејев карактер и улогу коју је морао да игра, свесно или не, и у Римљаниновој концепцији Енеја. *Одисеја* приказује, преко искуства свога јунака, личне и друштвене идеале који су веома блиски онима из хришћанске традиције и

одбија ствари код херојских ратника у Троји исто тако одлучно као *Енеида*. У *Одисеји* можемо да видимо порекло и еволуцију вредности које су учиниле могућним римски идеал. Енеј не би постојао без Одисеја и Одисејева драма лежи у његовој борби да се отме хаосу према реду који још увек поштујемо“ (Лорд, 1954, 89).

Христићево схватање традиције

Лордов текст био је објављен 1954. године, дакле исте када и Христићев *Дневник о Улису*. Српски песник није могао да зна за Лордов полемички осврт на Елиотове тезе о Енеју и Одисеју када је писао своју песму о Улису/Одисеју, а не знам ни да ли је почетком педесетих читао и било који од два поменута Елиотова текста (1945, 1953), посвећена Вергилију као првом класику западноевропског књижевног канона. Знао не знао, Христић као песник заузима став који је близак Лордовом: поштује и следи Елиотово схватање традиције као битно за настанак и опстанак, дакле и за вредност песничког дела, али зарад римске не умањује значај грчке традиције као темеља европске књижевности.

Када је Харолд Блум 1991. састављао антологију најбољих текстова о одисејевској проблематици, он је својој књизи дао наслов са два имена Хомеровог јунака, *Одисеј/Улис*, а укључиће и Лордов текст „*Одисеја* и Западни свет“ (у књизи нема ниједног Елиотовог прилога). Христић двоструким коришћењем имена Хомеровог најчувенијег лика

претходи концепцији и наслову Блумове књиге, која садржи и изузетне текстове о Одисеју/Улису у делима Хомера, Софокла, Дантеа, Шекспира, Тенисона, Џојса. Христић је, дакле, и један од првих следбеника Елиотових идеја о традицији у српској књижевности друге половине 20. века, али не и Елиотове пристрасности према Риму, подстакнуте мање књижевним а више религиозним разлозима. Овоме тврђењу може да иде у прилог Христићево изостављање другог текста о Вергилију из избора Елиотових текстова 1963, за разлику од текста „Шта је класик?“.

О традицији је Христић писао и пре појаве своје друге књиге, средином педесетих година, а и након треће, крајем шездесетих. У првом тексту он унеколико парафразира Елиотову тезу изречену у тзв. есеју века, „Традиција и индивидуални таленат“, да се ново књижевно дело не појављују у празнини, приписујући модернизму као илузију супротан став, дакле да „модернизам истиче једне илузије и он представља илузију кидања са традицијом, и то га осуђује да или лебди у празном или да буде бесмислен“ (Христић, 1957, 21). Ове полемичке редове треба сагледати у тренутку расправа о модернизму које су се тада водиле у српској књижевности, упућене највише предратним српским надреалистима и њиховим послератним следбе-ницима, а не као промишљену оцену предратног српског модернизма Винавера, Црњанског, Растка Петровића, Настасијевића. Христић ће, додуше, касније написати да ни надреализам није могао да избегне сваку везаност за традицију јер је „присвојио себи неке екстремније романтичаре“

(Христић, 1963, 11). Много образложеније о питању традиције у модерној српској поезији Христић је писао у предговору изабраним песмама Ивана В. Лалића (1969), чије је одломке сам Лалић цитирао у свом предговору Христићевим *Сабраним њесмама*, у књизи која је изашла након Лалићеве смрти (1996). Неке тезе о „илузијама“ модерниста Христић је ипак задржао, а њих ни Лалић није оспоравао, исказавши такође пристрасност према песницима тзв. „трећег ешалона“ послератних модерниста, којем су он и Христић припадали.

„...Христић уочава да се међу модернистима из педесетих обликују три групе, од којих је за будући живот српске поезије најважнија трећа: они млађи писци 'који у схватили да морају учинити нешто битно различито од својих књижевних претходника, чији се идеали после двадесет година могу претворити у веома опасне илузије'. Другим речима, да се морају дистанцирати и од модернизма двадесетих и тридесетих година. 'И прво што су они учинили било је да почну да трагају за својом традицијом...' (...) На тај начин трагање за једном 'другом традицијом' постаје заштитни знак најистакнутијег крила модернизма педесетих“ (Лалић, 1996, 9).

Христић је добро запазио и добро образложио да је Лалићу та „друга традиција“ била Византија (Христић, 1969). А Лалић је опет указао да је Христићева та иста „друга традиција“ била назначена још његовом првом књигом. „Христић се на своје песничко путовање и отискује у грчком знаку Одисеја, Улиса, који је 'онај прави, онај велики

и онај усамљени Одисеј'. Овај херој (који има толико моћан потенцијалан симболошки набој) неће међутим постати Христићева основна метафора (на начин на који је то, рецимо, Елпенор за Сефериса) – с тим што ће остати покретачки мотив путовања, односно пловидбе“ (Лалић, 1996, 15).

И после Лалићевог тумачења улоге Одисеја, односно Улиса у Христићевој раној и потоњој поезији, мислим да су нужна још нека разјашњења о томе каква је све била улога Улиса у наслову Христићеве прве књиге. Христић је латинској верзији Хомеровог лика очигледно придавао немали значај, јер, када је после неколико година извршио суштинску ревизију прве књиге, одрекавши се већине песама, ипак је сачувао име из наслова књиге, преневши га у наслов песме са ликом Одисеја, у другој књизи песама (1959). Песма је заузела прво место и у потоњим издањима Христићевих песама за време песникова живота. Ђорђије Вуковић, аутор избора песама за четврту књигу (у сагласности с песником), *Старе и нове њесме* (1988), чак је за наслов новоствореног првог дела/циклуса, од само три песме, узео цео наслов прве књиге, истичући тиме такође његов значај (у свом одличном поговору Вуковић се иначе није бавио питањима наслова и циклуса). Наслов прве књиге губи се из каснијих Христићевих сабраних песама, али су у тој првој песми Христићевог песничког дела Улис и Одисеј остали удружени као близанци.

Зашто, дакле, две верзије истог имена у истом тексту (и наслов је текст)? Први одговор (о другом

ће бити речи у завршном делу ове студије) гласио би да је присуством грчке и латинске верзије имена јунака Христић желео да укаже на двоструку укорененост своје поезије: у грчку традицију, као традицију потоњих европских књижевности, али и у каснију песничку традицију Западне Европе. И Бродски је, наравно после Христића, а вероватно из истих разлога, Одисеја у једној песми („Ја као Улис“) назвао латинским именом, мада је и код Руса устаљена грчка верзија, као и код Срба (Коља Мићевић у преводима Дантеове *Комедије* и француских песника име Улис преводи као Одисеј, док је М. Лозински у класичном преводу *Божанствене комедије* на руски задржао облик Улис).

За разматрање овог питања важна је и Христићева „Напомена“ на крају његове друге књиге песама. „У песмама сакупљеним у овој књизи слободно сам се служио стиховима и метафорама других песника“ (Христић, 1959, 67). Христић је тада мислио, стоји даље, „да то није од битне важности за елуцидацију самих песама“ па зато није сматрао за потребно да изричито наводи „који су стихови цитирани“, осим „у једном случају“ (Исто). Христићево мишљење о цитатима је наравно застарело јер данас је већ опште место да цитати играју битну улогу у песничком тексту и да је зато тумачење њихових функција важно за разумевање вишеструких текстовних и вантекстовних веза. Уосталом, Христић је то интуитивно и осећао јер како би се иначе могло да објасни његово, никако случајно него доследно, коришћење цитата као важног вида његовог песничког поступка. А

када је реч о „једном случају“, као извори цитата помињу се *Анабазе* Сен-Џона Перса, Дантеов *Пакао* и *Песма над њесмама*. Све су то цитати из само једне песме, „Увод у генезу“. Оваквом „Напоменом“ наслов песме о генези такође стиче дубљи смисао јер се обелодањивањем извора баш ових и само ових цитата генеза Христићева проширује и на јудејску традицију, а у западноевропској традицији истичу се Дантеова *Комедија*, па тиме и њен Улис, и модерно француско песништво.

Проблем њесничке вредности

С појмом традиције, управо у смислу који је наговестила Христићева „Напомена“, везан је и појам вредновања, односно песничке вредности. Христић је питању вредновања посветио пажњу у једном већ помињаном, а за разумевање његовог, посебно ранијег дела, битном тексту: предговору Елиотовим есејима. Елиот је том питању придавао велики значај, и на почетку и при крају свог критичарског опуса, у текстовима „Традиција и индивидуални таленат“ и „Шта је класик?“. У погледу валоризације поезије Христић је имао мање критичких примедби на рачун свог књижевног узора него када је реч била о Елиотовој примени концепта традиције у конкретној есејистичкој пракси. Христић је, с правом, као важан издвојио појам „читаве литературе“. Пошто је оценио да тај појам није нарочито јасан, мада на први поглед тако изгледа, Христић је написао да појам „читави лијература“ добија свој смисао „у случају у коме постоји

једна гранична вредност којој тежи све што је написано као литература“. „У случају, дакле, у коме свако литерарно дело нечим и на неки начин позитивно доприноси остваривању неког књижевног идеала који ће бити реализован у одређеном књижевном делу. У римској књижевности то је био случај са Вергилијем, у модерној књижевности, то је случај са Т. С. Елиотом“ (Христић, 1963, 15).

Мислим да се критеријум за утврђивање песничке вредности боље, а и једноставније одређује ако се пажња усредсреди на појам „идеалног портрета“ како га је Елиот објаснио у есеју „Традиција и индивидуални таленат“.

„Ниједан песник, ниједан уметник нема сам за себе целовито значење. Његов значај, оцена његовог дела јесте оцена његовог односа према мртвим песницима и уметницима. Јер не можете га самог оцењивати; морате га ради контраста и поређења поставити међу мртве. Мислим да је ово принцип естетичке, а не само историјске критике. (...) Постојећи споменици образују међу собом један идеалан поредак који се модификује увођењем новог (уистину новог) уметничког дела“ (Елиот, 1963, 35).

Појам и „читаве литературе“ и „идеалног портрета“ могао би да се замени појмом канона. И то не као списка изузетних стваралаца, или класика, него у смислу да постоје канони који се обликују по неким другим књижевним или уметничким чиниоцима, па тако може да се говори о сонетном канону, који траје већ неких осам векова, или у новије време засновани родни канон (у филму

дуже постоји канон друкчијег типа – канон фаталне жене, као и канон црнога филма), или, примерено једном виду Христићевог песничког дела – одисејевски/улисовски канон, који бих пре назвао – итачким каноном. Вредност неког дела оцењује се, дакле, да прафразирам Елиота, и тиме да ли се појавом новог дела одређени канон (а не „читава литература“ или доста апстрактан „идеалан поредак“) бар донекле мења, да ли му се саображава „а да би се одржао ред и после новине која се наметнула“, „да ли се односи, сразмере вредности сваког уметничког дела поново саображавају целини“ (Исто). У реалној комуникационој пракси то значи да се успостављањем двосмерног смислотворног процеса увећава или обогаћује смисао дела.

Христић је у свом предговору одмах после питања „читаве литературе“ прешао на не мање сложено питање – шта је класик? Та два питања су, како запажа и Христић, тесно повезана. И Елиот када „говори о традицији, има у виду идеал класика“ (Христић, 1963, 16). „Јер само једно класично дело остварује у себи неразлучиво јединство прошлог и садашњег, реализујући у себи оно што је у литератури до њега било само латентно, експлицирајући оно што је било само имплицитно. Класично дело, у смислу у коме Елиот употребљава тај појам, показује нам увек не само блискост и компактност литературе, оно је чини и целином“ (Исто).

После ових редова Христић је доста олако прешао на закључак и о српској књижевности. „Наша књижевност, која је увек почињала изнова и увек ни од чега, нема ниједног класичног песника. Али она није успела ни да створи идеал класичног песника, и све док то не буде била у стању да учини, остајаће трагично на пола пута између онога што је учињено, и оног што треба учинити“ (Исто).

Елиот је, међутим, указао на разлику између „релативног и апсолутног класика“, „између литературе која се може назвати класичном у односу на свој властити језик и оне која је класична у односу на изванредан број других језика“ (Елиот, 1963, 167). У тумачењу класичног дела Елиот употребљава и један доста старински појам, али зато и довољно разумљив – народни геније. „Према томе долазимо до закључка да савршено класично дело мора бити оно дело у коме ће латентно егзистирати, ако и не буде потпуно откривен, читав геније једног народа; и да се оно може јавити на језику у коме читав његов геније може бити истовремено присутан. (...) Када једно књижевно дело, осим ове свеобухватности у односу на властити језик, има подједнак значај у односу на изванредан број страних књижевности, кажемо да оно такође поседује и универзалности“ (Исто, 168–169).

Занимљиво да је Христић до закључка о непостојању класичног песника у српској књижевности, чак и самог појма класичног песника, дошао неколико година после антологије *Од златна јабу-*

ка (1958) Васка Попе. Попа је у предговору том одавно већ класичном зборнику српског усменог стваралаштва исписао и оцену о народној поезији и њеном творцу народном песнику, која је убрзо и сама постала класична: „Наша класика једина и права. (...) И тако ће бити докле год буде сунца и земље и нашег чаробног језика“ (Попа, 1997, 589). Знамо такође да је још у 19. веку наш народни песник изборио место класика и на неколико страних језика, према оценама два светска класика, Гетеа и Пушкина, а, по суду многих историчара књижевности, и трећег, Мицкијевича. Исте године када је Христић изрекао свој суд појавила су се и дела Кантакузина и Доментијана (Доментијан у избору Васка Попе), а следеће 1964. и Павловићева *Анџолоџија српског јесништва* којом је статус класика добио бар један наш средњовековни песник, Св. Сава (Немањић). Павловићевом антологијом први пут је статусом националног класика удостојен и један песник друге половине 20. века – Васко Попа, који ће седамдесетих и осамдесетих свој статус класика потврдити и на десетак страних језика. А Васко Попа је још 1962. године за модерног српског песника Момчила Настасијевића написао да је био „велики песник наш“, „велики светски песник нашег језика“ (Попа, 1997, 579). Нема никакве сумње да је Христић знао све то почетком шездесетих година, али у то време није још било јасно, као неку деценију касније, на основу какве ће традиције неки савремени српски песник моћи себи да избори статус класика не само свог језика. Христић се у том тренутку донекле полемички определио за опцију једне „друге

традиције“, већ устаљене на европским језицима. Отуда и готово манифестациони наслов његове треће књиге, објављене те исте године: *Александријска школа* (1963).

Смислотворни наслови

О песничкој вредности може да се говори и у вези са функцијом коју играју наслови, било књига или циклуса и песама, под условом, наравно, да они учествују у творењу смисла јер је и семантички аспект поезије у непосредној вези са песничком вредношћу. Како ово, међутим, није прилика да се подробније образлажу принципи типологизације наслова, коју овде само назначујем, указаћу једино на функцију два различита типа наслова Христићевих песничких књига.

За Христићева живота изашле су следеће песничке књиге: *Дневник о Улису* (1954), *Песме 1952–1956* (1959), *Александријска школа* (1963), *Старе и нове њесме* (1988), *Нове и најновије њесме* (1993), *Сабране њесме* (1995). Након песникове смрти објављене су *Сабране њесме* (2002) и *У шавни час* (2003). Занимљиво је да код Христића преовлађује онај тип наслова који је био владајући у српској поезији током 19. и почетком 20. века, да би се тек појавом песничких књига Данице Марковић (1904), Пандуровића (1908, 1912), Диса (1911), Винавера (1911, 1913) наговестила промена. Традиционални наслови били су жанровског типа и најчешће су садржали само једну реч – песме (о поетици наслова в. Петров, 2008, 55–58). С изузет-

ком прве књиге, које се одрекао заједно с њеним насловом, и треће, код које постоји доиста смислотворни наслов, Христић је био на линији тог традиционалистичког жанровског типа наслова, уз појашњења временског карактера: раздобље (одно), нови, стари, сабрани (од почетка до краја).

Христић се својим првим књигама појавио у важном тренутку за српску књижевност друге половине 20. века, не мање важном него што су биле године непосредно после Првог светског рата за појаву и развој модернизма и авангарде. И као што је *Лирика Ишаке* била својеврстан манифест већ својим насловом, тако је и наслов Христићевог песничког првенца имао готово карактер манифеста: нови повратак Одисеју/Улису после завршеног још једног великог, светског рата, у новим историјским околностима *групе Одисеје*. Христићев наслов је и нека врста цитата који у своју семантичку ауру привлачи једну изузетну књижевну, одисејевску, или итачку традицију, која је, сагледана у целини, вероватно без премца у светској књижевности, поезији посебно. Мотив за творење нежанровског, или не само жанровског типа наслова понекад је сличан употреби цитата: упућивање на контекст којем песме припадају и у којем их треба разумевати и тумачити. А тај тип контекста, или традиције, у вези је с елиотовски схваћеним концептима традиције и класичног песника. Елиот је имао у виду и свеобухватност једнојезичке националне класике и универзалност вишејезичке традиције. Христић је, међутим, због тога што у својој првој стваралачкој фази није препознао присуство

свеобухватне класичне традиције у српској поезији, своје песничко дело и насловима упутио само на универзални, вишејезички европски контекст.

Наслов *Александријска школа* (1963) још одређеније од *Дневника о Улису* упућује на тај европски, вишејезички, вишеетнички и вишеверски контекст. И овај наслов је својеврсна шифра и својеврстан путоказ за читање не само песама ове књиге него и ранијих, „старих“, и будућих, „нових“ песама. Сличан је случај и са једним насловом Лалића, Христићу најближег песника његове генерације. И он за наслов једне песничке књиге (а и песме) на самом почетку шездесетих година бира класичан наслов универзалног типа, који уз то има, речено поново његовим речима, „толико моћан потенцијалан симболошки набој“: *Арјонауџи и грује њесме* (1961). После Лалићеве књиге, а годину дана пре *Александријске школе*, објављена је била и књига песама Миодрага Павловића, друкчијег типа наслова, *Млеко искони*, а извор тога исконског млека је у историји и цивилизацији античке Грчке. *Млеко искони* је у својој првој верзији садржало четрнаест песама, говорених гласом одређених ликова, међу којима је и Одисеј, појединих група људи, сени и животиња (касније, 1981, Павловић је *Млеко искони* проширио са још шест песама, од којих су две посвећене Одисеју). У књизи је „приказан крај античке цивилизације али је показана и неуништивост њених модела, општељудских и зато трајних“ (Петров, 1983, 240). Следећа Павловићева песничка књига, *Велика Скиџија* (1969), насловом је упућивала на сеобе наро-

да а посредством књижевних асоцијација можда и на простор источно од старе Грчке. Тај простор су у давна времена сем Словена насељавали и Скити, народ, по Блоку, судбински близак Словенима (песма „Скити“ са стиховима: „Да', Скити ми смо! Да, Азијати ми смо“). Велика Скиџија била је и почетак Павловићевог „балканског путописа“, како гласи наслов једне песме, и песничка историја српског народа, од доласка на Балкан па преко Косовске битке све до пада Смедерева, дакле краја средњовековне српске државе. Управо у песми „Оплакивање Смедерева“ налази се и стих који има програмски карактер: „Да певамо и да се сами себе сећамо, / други су нас заборавили“. Тако је Павловић почео да удружује две традиције, „прву“ и „другу“, а то је чинио и Лалић својим византијским песмама. Христић је, међутим, када је о традицији реч, остао, у *Александријској школи*, веран само „другој традицији“, да би се касније окренуо другим, у погледу традиције неутралним темама или, како би он рекао, „општим местима“ другачијег концепта.

*„Идеални поредак“ и
нейрочишљивости поезије*

Христићеве прве три песничке књиге могу да се тумаче и вреднују различитим мерилима, мада пре свега мерилима које је он имао у виду када је писао и објављивао те књиге. А Христићева оновремена мерилима била су идентична или веома блиска Елиотовим, и то онима у есеју који је сам

Христић 1963, дакле оне исте године када се појавила *Александријска школа*, назвао „есејем века“. Осим неколико већ наведених одломака из текста „Традиција и индивидуални таленат“, указаћу на још један који је наставак разматрања о „идеалном поретку“ и односи се на чин вредновања.

„У питању је оцена, поређење у коме се две ствари мере једна другом. Само се саобразити, за ново би дело значило не саобразити се уопште; оно не би било ново и стога не би ни било уметничко дело. Али ја нећу до краја да тврдим да ново више вреди зато што се уклапа, већ да је само уклапање проба његове вредности – истина, проба која се само лагано и обазриво може примењивати, јер нико од нас није непогрешиви судија саображавања“ (Елиот, 1983, 35, 36).

У вези с вредновањем указао бих на још један аспект: присутност/одсутност оног што су песници називали, од романтизма до модернизма и авангарде, песничком тајном. У савременим књижевним студијама уместо о „тајни“ расправља се о степену прочитљивости или непрочитљивости песничког текста, или о комуникативној преносивости или преводивости песничких порука. Два екстрема добијају негативне оцене, крајња нејасност и потпуна јасност, нечитљивост и прочитљивост песничких порука до краја. У случајевима потпуне јасности, прочитљивости или преносивости порука на језик филозофије или књижевне критике, песнички текст може да се оцени као „техничко паковање“ поруке у процесу комуникације између песника као адресанта и читаоца као примаоца

поруке, дакле адресата који поруку може да распакује у непоетски језик.

Едмонд Кили је у вези са великим бројем тумачења Сеферисовог *Дрозга* написао реченицу за памћење: „*Дрозг* је некако преживео то обиље критика, што говори о његовој снази“ (Кили, 1996, 83). Уз ово Килијево запажање треба напоменути да никако није била реч о негативним оценама него само о детаљним анализама. Са таквом се опасношћу сусрела и Христићева рана поезија код оних истраживача која су у његовим песмама веома зналачки показивали присуство песничких филозофских идеја, изложених истовремено у његовим огледима, есејима и критикама. Није то случај само са Христићевом поезијом када се доказује могућност преводивости песничких порука „назад“ у језик огледа, есеја, критика. Некад тумачења поезије као да претендују да буду „коначна“ и неретко заслужују да тако обављени посао добије највишу херменеутичку оцену. Килијева, и не само његова уздржаност односи се ипак на то колико такве високе оцене критици иду или не иду у прилог поезији и песнику. Јуриј Лотман је истицао да је текст у свести онога која га усваја „увек метонимија интегралног значења које се реконструише, дискретни знак недискретног бића... То је повезано с особином текста да он, попут семена које у себи садржи програм будућег развоја, није укочена и увек самој себи једнака датост. Унутрашња не-до-краја-одређеност његове структуре под утицајем контаката с новим контекстима ствара резерву за нову динамику“ (Лотман, 2004, 27).

Несумњива је ипак много пута доказана чињеница: доброј поезији свако добро тумачење само даје подстрек за такву нову динамику његовог живота, чак и у конкуренцији, или нарочито у конкуренцији с песничким делима „идеалног поретка“.

У нашој критици била је истицана семантичка блискост, па чак и истоветност порука Христићеве есејистике и поезије. Драган Хамовић извршио је најлуциднију анализу ране Христићеве поезије у контексту његове књижевне критике и есејистике, чак и оних песама којих се песник био одрекао (Хамовић, 2008). Мада то није била Хамовићева намера, а свакако није ни његова кривица, имам утисак да су после оваквог „распакивања“ поједине Христићеве песме изгубиле ауру семантичке напетости, а то вероватно значи и прилику за будући семиотички живот. Мада Хамовић на томе није инсистирао, његове анализе ишле су у прилог тези, не једном изреченој, да је Христић био у праву када се одрекао низа песама своје прве књиге. Христићеву књижевну самокритику нису доводили у питање ни састављачи књига његових песама.

О Христићевеј поезији с разумевањем су писали многи врсни критичари и песници: Борислав Михајловић Михиз, Петар Цацић, Миодраг Павловић, Света Лукић, Никола Кољевић, Ђорђевић Вуковић, Иван Негришорац, Радивоје Микић, Иван В. Лапић, Љубивоје Симовић, Александар Јовановић, Саша Радојчић, Леон Којен, Драган Хамовић. Истакао бих Вуковићев закључак, из текста насталог пре више од две деценије, о томе у чему је вредност Христићеве поезије. „Свестан ограничености 'на-

ученог искуства', сит испосредованог живота, он одлази у пределе у којима ће се испунити чистим непосредним утисцима. Бродови, катарке, море и пловидба! Нису то само варијације вечних тема него и чежње за потпуним животом и часовима 'златне страсти постојања; чежња је исказана елегантно уздржано, са сетом која долази отуда што знамо да оно право није обична обмана већ могућност која нам увек измиче" (Вуковић, 1988). И оно „интегрално значење" у добрим песмама, а неколико таквих ја данас уочавам и у Христићевим књигама из педесетих година, управо и јесте могућност која није обмана и која се открива и поновљеним читањима, мада нам увек донекле измиче.

Степен песничке вредности најбоље се ипак утврђује поређењем и оним што Елиот назива саобраћавање и уклапање. Само, ја не бих поједине песме стављао у контекст „читаве литературе", имајући у виду и Христићева разјашњења, нити у „идеалан поредак", национални или светски, јер је такав концепт ипак донекле произвољан, него у онај контекст на који песме упућују својим разноврсим елементима: метриком, композицијом, на разним нивоима, мотивима, темама, поетским ликовима, цитатима, насловима. Ти песнички кодови, шифре, путокази, такође су подложни динамици живота песме у књижевној историји. Контекст који постоји у тренутку настанка песме није исти као онај који истраживач уочава након више година, деценија или векова. Прво, зато што се променио и контекст који је, својевремено, песма затекла када је угледала свет, а као друго, зато

што се појавом нових песама променило и њено место у томе контексту, ако је она успела да га уопште сачува управо због помињане динамике саображавања и уклапања. Ако је неке Христићеве песме, на пример оне које припадају одисејевско/улисовском контексту, или итачком канону – јер је реч о вредносном концепту, како је то одлично био приметио Христић још 1963 – требало поредити и са одговарајућим Сеферисовим песмама, које су им по времену настанка непосредно претходиле, ускоро су се томе канону прикључиле и песме неких других значајних песника. А и сам Христић је, после „Улиса“ из прве и „Поново посећене Итаке“ из друге књиге, написао нове песме из тог истог итачког, или ширег грчког античког круга, да споменем само „Пенелопу“, „Данајце“, „Мнесарха“, „Александрију“, „Федру“, „Варваре“. Зато, пре него што се задржим на Христићевим песмама тога круга, указао бих укратко и на канонски значај још неких итачких песама, млађих од Христићевог „Улиса“.

Павловић, Риџос, Бродски

Први српски Одисеј 20. века надраста националне оквира, чак ако му и није препознат значај у европском контексту, тиме што се Црњански једини усудио да му открије намеру да убија, или, тачније: да настави да убија и после завршеног рата, као и његов његов далеки претходник. Црњански је, осим тога, Одисеја препознао и као песника, што је Данте само наслутио. Одисеј Црњанског,

дакле, као савременом историјом згађени ратник и, уз то, као авангардни песник, био је нов и јединствен у европској поезији.

Још једном српском Одисеју, али из друге половине 20. века, припада такође место у „идеалном поретку“/канону ширем од националног – Павловићевом Одисеју. Ни Павловићев Одисеј није привукао међународну пажњу коју заслужује, мада сам на поменутом скупу на Итаци 1978. о њему подробно говорио, па ћу се зато на томе лику укратко задржати и у овој студији.

Павловићев Одисеј подсећа на Тенисоновог Улиса не само драмским монологом него и својом жељом да се окане копна, градова и њихових житеља. Суштина његове жудње за „широкобродним“ морем садржана је у стиховима: „Кажу да сам морепловац што је залутао, / но друга је моја тајна: / ја се овако са земље спасавам“. Море овог Одисеја мами својом државом „Ничег на њему“. Тешко је отети се утиску да су крајњи индивидуализам, нихилизам и анархизам овог Одисеја, које прате презир и мучнина, израз револта против кошмара историје, посебно с краја прве и почетка друге половине 20. века, њеног Аушвица, Хирошима, подељеног и зараћеног света – присетимо се Павловићеве песме „Орфеј у Кореји“. Али овакав Павловићев Одисеј није ипак песников двојник него опонент: полемички представивши Одисеја рушитеља, Павловић је, почев од *Велике Скиџије*, наставио да гради лик песника у сенци, бахтиновским језиком речено другостепеног аутора, метапесника, блиског класичном Одисеју. „Он неће личити

на Христићевог луталицу, усамљеника и бескућника, нити ће се приближити Миљковићевом Орфеју, 'глувом' за време и 'слепом' за простор, већ ће бити онај што чита и следи божанске и људске трагове“ (Петров, 1983, 244). Али ни тог радикалног Одисеја празнине, односно Ничег, не познаје, по мојим увидима, новија европска поезија.

За Рицосову поезију с итачким темама, из шездесетих година 20. века, речено је да је овај песник већу пажњу него други посветио споредним, у односу на Одисеја, ликовима Хомеровог епа. У предговору књизи *Анички мити и модерна грчка поезија* Макриц је указао на запажање Едмунда Килија да Рицос „хуманизује мит и демитологизује Хомера бранећи Одисејеве сапутнике, чије је искуство Сеферис био склон да одбаци као неважно и недостојно поштовања“. „Рицос истиче Одисејев привилеговани положај у односу према његовим сапутницима: он чак, за разлику од њих, ужива заштиту богиње. И када Рицос представља сам лик Одисеја, он наглашава обична осећања и поступке, заједничке свима“ (Макриц, 1996, XX).

Добар пример за такав Рицосов однос према Одисеју представља његова изванредна песма „Пенелопино очајање“. Сцену сусрета супружника након дугог растанка Рицос приказује с Пенелопиног гледишта. Она је у странцу који је побио њене просце одмах препознала Одисеја, упркос његовој дроњавој одећи и суморној светлости огњишта, јер су га одавала очигледна обележја – „ожиљак на колону, и жива снага у њему, и лукавство у очима“ (према руском преводу песникиње Јуне Мориц).

Ипак, Пенелопа оклева да му се обрати као мужу да не би открила осећања која су је преплавила када га је поново угледала, прерушеног као на маскаради. „Значи, због њега је проћердано двадесет година, / двадесет година чекања, нада, скровитих жеља, због овога беднога, / седобрадога, испрсканога крвљу?“ Побијени просци на поду личили су јој на гомилу њених убијених жеља. После Тенисоновог модерног Улиса, спремног да живот испија до дна и незадовољног присуством остареле жене (коју упоређује с угашеним огњиштем и голим кршом), Рицос је Одисеја, бар из једног угла гледања, претворио, као нико ни пре ни после њега, у јадника кога се ужаснула његова верна супруга. Пенелопино унутрашње стање Рицос је приказао изузетном сликом: „ове птице, које је изаткала на зеленом лишћу блиставом свилом вишњеве боје, / изненада су те ноћи, / када се догодио стрес повратка, постале пепељасте и црне, / ниско летећи по глатком небу њеног нестајућег стрпљења“ (превод с руског).

Бродски је пажњу усредсредио на другу страну Одисејевог породичног троугла, на однос оца и сина. Овај однос Бродски приказује с Одисејевог становишта, драмским монологом којим се отац обраћа одсутном сину. Одисеј Бродског је остарели и уморни ратник, с памћењем, изгледа, потамнелим амнезијом.

„Мој Телемаше, Тројански рат је завршен. Ко је победио – не сећам се.
Мора да су Грци: толико мртваца
из куће да избаце могу само Грци...“

Руске читаоце, и не само руске, ово Одисејево несeћање на ратни исход може да подсети на њихове ратове с великим жртвама. У Русији се, наиме, све чешће износи уверење да су Руси изгубили и Други светски рат, и то не само због броја мртвих. Над овом песмом с разлогом може да се замисли и српски читалац. Уосталом, зар има рата, поготово у новија времена, из којег и победници, бар они најумнији и најсавеснији међу њима, нису изашли с укусом пораза? Одисеј Бродског и не жели да било каквим сазнањима оптерећује мозак, да зна рецимо где се налази, код кога, са ким, чак колико је година његовом сину: „сва острва личе једно на друго / када тако дуго скиташ“; „и колико ти је година сада, не памтим“. Али овај Одисеј зна нешто друго, као да су му до руку дошле биле Фројдове књиге, с тезама заснованим на новом, двадесетом веку примереном, тумачењу неких видова грчке митологије: „без мене / ти си од страсти Едипових ослобођен / и снови су твоји, мој Телемаше, без греха“. За Одисеја, на крају живота, од пресудне важности је само синовљев душевни мир. Овакав савремени Одисеј отац, који се заборавом брани од сећања на прошлост, такође је јединствен у европској поезији.

Појединственост његовог оштрих мести

Пролашка песма Христићеве поезије „Улис“, у њеној другој, коначној верзији из 1959 (касније измене биле су незнатне), итачки канон не обогаћује неком новином. У песми је само једна упечатљива слика: „Одисеј онај сам у хотелској соби са једном

/ рибом пробушених очију...“ Све остало су углавном општа места о Одисеју као правом, великом, усамљеном путнику, додуше уз неке парадоксе да је он и „онај без куће“ и „онај који има све“. Млади Христић покушао је да општа места учини песнички привлачнијим поступком понављања (Одисејево име се у тој краћој песми понавља девет пута, показна заменица „онај“ осамнаест, придеви „прави“ и „велики“ по три пута) али се проблем општих места таквим поступком не може решити.

Зрели Христић је о општим местима написао и песму с тим насловом „Општа места“, и то веома добру. У песми, осим навођења речи из наслова на почетку сваке строфе, и неколико примера („радосно пролеће“, „врелина лета“, „сетни јесењи предели када се мисли о пролазности“), готово да и нема општих места која нису подвргнута оном поступку који су руски формалисти називали „онеобичавањем“. Тим се поступком општа места у доброј песми могу да претворе у јединствена, као у овом примеру из Христићеве песме: „Дивна, добра, стара општа места, / будите са нама док живимо / И огрејте нас са оно мало лепоте / Што је скривена у вама као тиха жар / У давно угаслом пепелу. И не остављајте нас / На милост и немилост пренемагањима краткотрајних песника“. У овим стиховима представљен је и песнички програм, уперен очигледно против авангардизма, заснованог, по Христићу, на произвољности и новинама („пренемагањима“) које песници стварају као да пре њих ништа није постојало нити ће постојати (и зато су кратког рока).

Општа места присутна су и у споменутих пес-
мама Рицоса и Бродског. У „Пенелопином очајању“
Одисеј јесте представљен из угла гледања друга-
чијег од Пенелопиног, па и из њеног заправо, та-
кође општим местом: као велики и лукави ратник
(живе снаге, лукавог погледа, а уз то и као стре-
лац који је побио „гомилу“ просаца). Такав Одисеј
истовремено је и јадник у очима своје жене. Заш-
то? Најједноставнији одговор на то питање могао
би се дати посредством познатих стихова Десанке
Максимовић – да је срећа „лепа само док се чека“
(песма „Стрепња“). Стрес који у Пенелопи изазива
Одисејева појава по свој прилици је у томе што се
његовим повратком крши „забрана“ на којој се за-
снива одређено, по општем мишљењу превасход-
но женско, а и не само женско схватање љубавног
односа супротних полова: „Не, немој прићи! Хоћу
издалека / Да волим и желим(...)“ („Стрепња“).
Ерос и секс су, по неким савременим тумачењима,
предмети различитих наука, еротологије и сексо-
логије (Епштејн, 2009). По Епштејновом тумачењу,
ерос је у основи уметничког стварања, док је секс
у много реалнијој и свакако битној служби ства-
рања потомства, праћеног интензивним али крат-
котрајним задовољством. Секс је, дакле, она стена
о коју се најчешће (мада не мора да буде, бар не
у случајевима када љубав свој узрок има у „вољи
неба“, о којој пише Пушкинова Татјана у *Евџенију
Оњегину*) разбије „љубавни чамац“ (речено опет
сликом другог руског песника, Мајаковског). Пе-
нелопин стрес у њеном односу према Одисеју иза-
зива неминовност преласка из равни ероса у раван
секса. Оне Пенелопине свилене птице вишњеве

боје изаткао је ерос, чији је покретач принцип чекања и одлагања, а њих у црне и пепељасте птице нискога лета претвара неизбежност секса с мужем повратником. Зато Пенелопа са страхом каже Одисеју „уђи“, јер његов улазак у спаваћу собу значи смрт ероса, што је, по њој, и њена смрт као уметнице ткања љубавних призора. Чак и Одисеј у својој реалној појави чини се Пенелопи јадан у односу на онај лик вољеног супруга који је она измаштала током дугог растанка.

И однос сина и оца у песми Бродског својеврсно је опште место. Бродски то опште место чини јединственим на начин донекле сличан Рицосовом, као и сви велики песници поступком појединственостима (да и ја скујем нови књижевни термин) општег места. Према песми Бродског, и љубав између оца и сина такође подразумева растојање или растајање. Узрок Одисејеве амнезије вероватно је у очевој претераној љубави према сину, појачаној управо њиховим дугим растанком. Видимо да таква љубав заборавом поништава све друго што јој изгледа као споредно у односу на њу саму. Таква љубав, међутим, може да буде погубна и по вољену особу, ако јој се сувише приближи. И сам је Одисеј свестан те опасности по Телемахову личност, а угрожавање Телемахове самосталности могло би да у њему изазове онај комплекс који назив носи према чину оцеубиства у древном грчком миту о Едипу, па би зато и његови снови престали да буду безгрешни.

Средишња слика Христићевог „Улиса“, она о Одисеју у хотелској соби са рибом пробушених очију, могла би да сведочи о Одисејевој чежњи за повратком мору. Риба може да буде метонимија мора, а истовремено и метафора привидно слепог Одисеја, који се тако осећа удаљен од мора. Та слика допушта и другачије тумачење. Одисеј је модерни путник који је у хотел, као у своје сасвим привремено боравиште, свратио са уловом, да би ускоро кренуо даље на пут.

Слика, међутим, није развијена, а песму је Христић и скратио, чиме је, по мом мишљењу, учинио грешку са лошим последицама за разумевање не само „Улиса“. Друга пак Христићева интервенција била је, напротив, целисходна: уводна песма с нумеричким насловом 1, знатном белином издвојена из веће целине (каквом су одвајани само још делови нумерички обележени са 2, 3 и 4 „Првог дела дневника о Улису“), добила је тиме свој посебан и одговарајући, смислотворан наслов: „Улис“. Зато би било добро да се та песма поново објави у целини, претпостављам први пут после педесет и пет година:

Прво је то био Одисеј, грозничаво лутање
кишних вечери, врела самоћа усамљеничког
лета у соби иза завеса, врело и непомично
подне легло на црвенило кровова и
разлистале липе, лутање,

бежање размекшаним асфалтом, лутање
мраком без сна и без дана, врелина скупљена

у прозорима,
 подне које ми пружа кроз капке своју
растопљену кришку под небом бљештавим и
сивим од прашине у исти мах,
 постеља која се бели у углу, само та
постеља,
 само
 Одисеј,
 Одисеј пријатељу мој онај прави онај ве-
лики онај
 путник и онај без куће Одисеј
 Одисеј онај сам у хотелској соби са једном
рибом
 пробушених очију у један замагљени сум-
рак ова постеља подсећа на болницу
 Одисеј пријатељу мој онај прави онај ве-
лики и онај
 усамљени онај на путу онај који нема ни-
кога и онај који има све
 Одисеј онај мутави онај који путује онај
са раскрвављеним табанима и онај без куће
 Одисеј
 Одисеј пријатељу мој онај прави онај ве-
лики и онај
 усамљени Одисеј Он
 Био сам, био полумрак, и ја сам лутао са
краја на крај те огромне собе, тако велике у
тама, и гледао себе како израђам из мрака, и
додиривао огледало прстима не би ли некоме
могао да кажем – пријатељу, ту си.
 Руке свећњака се пружају и додирују ме,
књиге се отварају, столице се губе и тихо
трупкају ногама, врата на орману шкрипе,
полако и отегнуто, под цвили, негде су нешто
довикнули, тишина се надима преко свега,
преко свега.

Тек када се „Улис“ сагледа без скраћивања, заједно с уводним и завршним пасусима, упознаје се поетски субјект који се, скучен у својој соби, некоме обраћа са „пријатељу мој“. И тај поетски лик је усамљеник, и он је путник луталица, и ван куће („грозничаво лутање“) и у огромној соби („лутао с краја на крај“), у којој се осећа угрожен међу свакодневним собним предметима (постеља, огледало, свећњаци, књиге, столице, врата ормана, под собе), јер их доживљује као сабласна бића. Овај поетски субјект је такође својеврсни Одисеј, само под другим именом. Он је лик који води дневник о Улису, очигледно о себи самом. Тиме се разрешава и она загонетка о два имена прве Христићеве књиге, а касније и прве песме његових књига: Улис је оно пишчево „ја“ које Бахтин назива другостепеним аутором у односу на личност првостепеног аутора ван песме.

Оригиналноост Христићевог Улиса у односу на најпознатијег Улиса 20. века је, као прво, у томе што је овом савременом Улису животни простор соба, док је Џојсовом трговачком путнику Блуму то град. Али битна разлика је у томе што Џојсов Улис *urbanus*, и то специфично одређеног града Даблина, себе не види и не познаје као Улиса, док Христићев Улис не само да поседује улисовску самосвест него је и писац књиге о себи као Улису.

Христићев Улис није Улис само једне песме нити само једне књиге него је лик чији развој може да се упореди с начином на који се мењао лик песничког субјекта Христићеве поезије. Леон Којен указао је на једну „веома важну разлику,

која је досад остала углавном непримећена“, а то је разлика између „есничког 'ја' позних песама и есничког 'ја' *Александријске школе* ('Mezzogiorno', 'Острва', 'Свеће)“. Они се „суштински разликују, отприлике онако као што се код Црњанског суштински разликују есничко 'ја' у 'Стражилову' и есничко 'ја' у 'Ламенту над Београдом'. Разлика између тих двају 'ја' није у томе шта говоре, већ како то чине“ (Којен, 2003, 65). Раније есничко „ја“ „слободно је замишљен еснички субјект“ (Исто) који не стоји у унутрашњој вези са својим творцем и његовом стварном биографијом. „Насупрот томе, 'ја' које 1985. години седи у вашингтонској Folger Shakespeare Library – како нас обавештава напомена испод песме – и сањари међу 'научницима забринутим за судбину човечанства' ('По цео дан седим у библиотеци'); 'ја' које каже: 'Одлазим на пусто острво / Са својим Хомером у рукама, да другујем са боговима и херојима ('Дошло је лето'); које се пита, усред крвавог распада Југославије, 'Пријатељи моји, јесмо ли пријатељевали заиста?' ('Три ратне песме'); које, прерушено у 'ми', говори 'Три песме у покороном граду', очигледно Београду из деведесетих година – то 'ја' је, по свему судећи, бар делом аутобиографског карактера и на посебан начин означава самог Јована Христића“ (Исто, 67–68). Којен опрезно, дакле, указује на могућност, а у одређеним случајевима и на потребу да се приликом тумачења песама у обзир узимају и есничкови биографски подаци, посебно када на њих упућује сам есник.

У првој песничкој књизи, нарочито у неким песмама које је Христић сачувао од заборавља, није наглашена веза између првостепеног аутора, оног ван песама, и другостепеног аутора, присутног у песми. Улис тих песама опседнут је присуством Другог. У песми „Улис“ Други има свој лик и име, Одисеј (мада не знамо коме се Улис обраћа са „пријатељу мој“). „Неко други“ у песми „Угао“ остаје незнанац мада „сутра се без њега и више неће / Моћи живети“. Стиче се утисак да се у „Песми“ Одисеј драмским монологом обраћа Улису са „пријатељу мој“, и себе описује као „оног без куће“: „Јер ја сам само гост који дође / Закуца на врата и оде Оде / А не остави за собом ни глас / Ни куцање“. Али тај Други, субјект песме, који за собом не оставља „ништа“, као да одаје своју одисејевску природу: „Ова шкољка на вашем столу / Подсећа ме на далека путовања“. Поетски субјект у „Последњој песми“ користи заменицу „ми“: „У овој соби остаће неко налик на нас / Да бисмо сутрадан били само онај који је већ толико / пута седео у овој истој соби пре нас“. Али и у тој „Последњој песми“ као да постоји знак којим се могућно одаје Одисејев лик – ожиљци на коленима. За ову песму је, међутим, пре свега битан простор собе: „Јер ћемо сутрадан опет бити у овој истој соби и мислити на оног који је из ње отишао пре нас“.

Другом књигом и песмом, из четири дела, „Једно сентиментално путовање по мојој соби“ као да се наставља прва књига. И у овом путовању доминантан је концепт простора/собе, „фантома који одједном добија све четири димензије“,

а присутно је и „чудовиште драго“, неименовани Други: „Нас двојица, сасвим један другом сувишни, / Који смо на пречац открили да не можемо један без другога“.

Песма „Поново посећена Итака“ и насловом и обраћањем на почетку првог стиха, „пријатељу мој“, као својеврсним цитатом, везује се за песму „Улис“. Растанак са затвореним простором ране Христићеве поезије постаје основни мотив ове и низа других песама: „треба се најзад опростити / Са свим земљама које су расле под светлошћу ове лампе“. Не крије се ни разлог те жеље, саопштен без слика и околишења: „У ова четири зида / Не добија се ништа, већ празне шаке остају“.

Од песама с директним грчким мотивима и ликовима, чак и песме као што је „Пенелопа“, у којима се Улис као песничко „ја“ заправо не препознаје, много је занимљивија, с гледишта улисовске перспективе, једна рана Христићева програмска песма, састављена такође из више делова, „Бродски дневник“. Христић цитату из Декартове расправе прибегава вероватно зато да би и на тај начин образложио потребу за путовањем и растерећењем од мисли до којих је у својим песмама дошао, попут Декарта, „затворен у топлој соби“. Цитатима у Христићевој поезији, када се јављају и у напоменама изван стихова, такође се гради портрет песничког субјекта. У овој песми монолошки говор приписује се палубном официру са брода „Санта Марија“, неком Мартину, али Мартин није филозоф који би могао да познаје Декарта нити би могао да у опису свог путовања користи хо-

меровске слике. Улис је у овој песми прерушен у Колумбовог официра, а мука која га прогања јесте она декартовска: како се ослободити себе. „Море је око нас, соба је у нама... / Море је око нас али није у нама, / Море је око нас, али соба је у нама“. Улис ове песме је очигледно онај кавафијевски „други Одисеј“ из постдантеовске „друге Одисеје“, морепловац ван граница познатих првом Одисеју. Христић, међутим, као да низом детаља поништава време које раздваја два Одисеја. Прва Одисеја је као друга, а друга као прва: „Јер није ни дан ни ноћ ово што траје око нас, / Већ један дан, или једна ноћ која се сама у себи изједа, / Без прошлости и будућности / ... / Песма нас је издала, преварним својим звуком, / Море нас је издало, преварним таласом на песку, / О да смо само били везани за катарке, / Затворених очију, са воском у ушима, // Послушавши савет“. Ако нови Улис, који пливи бродом „Санта Мариа“, није свестан своје улисовске улоге, Улис који говори, прерушен у Мартина, свестан је и своје улоге и улисовске парадигме, усидрене, по њему, у простор али не и у време.

„Бродском дневнику“ претходи, у другој књизи, песма која такође као мото има два цитата, од којих је један садржан и у наслову: „Непрекидна свежина света“. Матићев цитат, не без значаја и за ону врсту тумачења о којој је писао Леон Којен, на линији је оног Декартовог позива за раскид са ранијом мудрошћу и трагање за оном мудрошћу „која није тражена / У усамљеничким данима међу сухим листовима књига“. Христићев собни Улис и у овој песми користи „ми“, а Вуковић је

добро објаснио песникову употребу заменица. „Христић се клони исповести, пригушује одвећ лични тон, уместо 'ја' радије каже 'ми', прибегава обраћањима ('ви', 'ти'), говори у трећем лицу и у прошлом времену, просуђује оно што се догодило или што пролази“ (Вуковић, 1988, 95). Оно што Улис каже својим „ми“ сведочи о његовој жељи за поистовећивањем са Одисејем путовања, различитим од Улиса из простора знаног као соба, катага, самета: „Ми, који никада нисмо били млади, који нисмо / Постепено откривали неисцрпне светове својих чула, / Већ увек и увек само препознавали / Откривене земље и сећали се свега кроз старост / Напамет наученог искуства...“

Космос и историја

У трећој Христићевој књизи, *Александријска школа*, постоји наравно песма посвећена Александрији, граду по много чему чувеном: по великом војсковођи, филозофима, теолозима, уметницима, песницима, по библиотеци и светионику. У песми „Александрија“, коју је Христић, судећи по напомени испод песме, написао баш у Александрији 1962, читамо да је то град „у који је свако донео друге богове“, да је био „отаџбина странаца“, „где тек понекад, с вечери, ветар с мора шапуће грчки“. А његов оснивач, како читамо у песми „Александар, син богова“, више од свега је „желео да буде Грк“.

У литератури о Христићевој поезији писало се да је и српски песник у неком, бар књижев-

ном смислу, „желео да буде Грк“. Саша Радојчић је поговор за књигу Христићевих сабраних песама и почео цитатом тог стиха, три пута поновљеног у Христићевој песми. Стих о жељи да се буде Грк је „подједнако добро могао да се употреби и за самог Јована Христића“, „у најмању руку за његово песничко стваралаштво“ (Радојчић, 2002, 97). Следи и врло сажето објашњење: „Јер овај последњи класицист наше књижевности и један од наших последњих полиграфа у време које се пропустило обећањима специјализације, толико је у својим стиховима обележен *хеленсџивом*, да се оно код њега може разумети као изабрани лик традиције. Овај израз не би требало ограничити само на избор тема и мотива, ликова и ситуација из грчке старине, већ и на много шири симболички и изражајни круг који у Христићевом песништву обухвата смисаоно поље чије су жиге море, *џловидба*, *склад*, *леџо*, *џодне*, *чулносџи* и – *смрџи*“ (Исто). Леон Којен је баш у вези с концептом смрти у Христићевој поезији написао да је он „имао грчко осећање за неминовност и њено место у људском животу“ (Којен, 2003, 63).

Може такође да се утврди да је Христић, условно наравно говорећи, „био Грк“ из прехришћанског доба и према месту два важна концепта у његовој поезији, космоса и историје. Сергеј Аверинцев у књизи *Поеџика рановизанџијске књижевности* тим концептима посвећује опширно поглавље „Поредак космоса и поредак историје“. Разлике на које Аверинцев указује између та два поретка, или концепта, свешћу на неколико теза,

цитирајући без навода или прафразирајући српско издање књиге руског византолога.

1. Космос – идеја поретка. 2. Многобожачки космос мери се сам са собом, док хришћански добија меру од Бога, али је космос који је привлачио хеленску мисао ипак просторни свет, сам по себи без историје. 3. Концепт историзма је постојао и у античкој грчкој филозофији, али је он потискиван у задњи план. Лосев: „Уколико се као идеал сматрало кружно кретање, најбоље представљено у кретању небеског свода, утолико се, такође, кретање човека и људске историје замишљало као кружно. То значи да су све време човек и његова историја тумачени као појаве у непрестаном кретању, али се то кретање увек враћало на полазну тачку“ (Лосев, 1930, 643). 4. Ако је свет грчке филозофије и грчке поезије „космос“, тј. закономерна и симетрична просторна структура, свет Библије је „олам“, тј. протицање временског збивања, које носи све са собом, или свет као историја. Унутар „космоса“ и време је дато као просторност, јер учење о вечном враћању одузима времену својство неповратности и даје му својство симетрије, која се може замислити само у простору. Унутар „олама“ и простор је дат као временска динамика, као „место“ неповратних догађаја. 5. Крајњи резултат античке мудрости састоји се у томе да се не уздамо у време и будућност, већ у простор и садашњост. 6. Грчки космос заснива се на простору, оличавајући њему својствену меру; библијски олам креће се у времену, усмеравајући се смислу који превазилази његове границе. 7. Ориген (око 230. н. е.)

оснивач је александријске школе хришћанске теологије, која је разрадила метод алегоричне интерпретације библијске „свештене историје“. Опет је идеална структура супротстављена конкретној историји. Антиохијска школа се, међутим, занимала за буквално историјски смисао Библије, на супрот платоновској александријској онтологији и космологији. 8. Двојна артикулација света може да има временски историјски модус – када се супротстављају овај и будући век као садашњост и будућност, а може да има и просторни, космолошки модус, када се супротстављају земаљско и небеско, у дословном или метафоричком смислу: чулно и натчулно (Аверинцев, 1982, 101–127).

Блејк је космос видео и у зрну песка, Џојс у граду (Даблин, време сведено на само један дан). Код Попе, космос је и пепељара у којој се гаси пикавац налик на сунце („У пепељари“), и соба и свемир који, попут звери, угрожавају човека („Одјекивање“). Одјек Попиног „Одјекивања“, уводне песме *Коре* (1953), налазимо и у првој песми Христићевог *Дневника о Улису* („под који цвили“). И код раног Христића космос је соба, као што сам настојао да покажем у анализама појединих песама. Када Христићев Улис Декартовим трагом напушта собу, она или остаје у њему или се космос претвара у море. Историје међутим нема, а време је кружни сунчев часовник.

Чак и у поеми/песми *Александријске школе* „Mezzogiorno“ време је круг: подне је, „мртав час између дана и вечери“, када су казаљке поклопљене, „безвремени тренутак слободе, чисто постојање

/ На самом прагу ништавила, још дрхтај јачега живота“. У „сталном кругу сунца“, ноћу, неизбежна „соба тоне у море које подрхтава на зидовима“. О Христићевом схватању поретка космоса и поретка историје најбоље у тој поеми, за коју Лалић каже да је „нека врста слемена и спирале његове поезије“ (Лалић, 1996), говоре стихови десете песме: „Немогуће је наћи метафору за море. / Своја сопствена метафора, оно је елемент / Који је прва и последња метафора света: / Своја сопствена историја: времена која се слажу једно преко другог, / Постајући наслаге светлости, јачи сјај“ (последња два стиха су цитат из 4. песме, незнатно друкчији, па понављањем Христић очигледно истиче значај њихове поруке).

Навешћу овде и познати новозаветни цитат: „Лицемери! Ви умете да разликујете лице неба, а не можете знаке времена“ (Мт. 16:3). Тако може да говори Христос, али не хомеровски Одисеј, па ни Христићев Улис из собе осветљене лампом или пред „непомичним средиштем“ мора, обасјаним сунцем.

У трећој књизи још су две песме с темом времена. Бесмртност, дакле будућност у песми „Те ноћи, сви су се скупили на највишој кули“ предсказује се „геометријским начином“, читањем небеског простора, или „лица неба“ о којем говори баш Син Божји. Будућност је тема и песме „Свеће“, прве Христићеве песме у којој се полемички осврће на Кавафијеве песме, истог („Свеће“) или сличног наслова. У Кавафијевим „Свећама“ наслућује се библијски олам, кретање у времену према неком

циљу: „Дани будућности стоје пред нама / као ред запаљених свећица – / златних, топлих и живахних свећица“ (Кавафи, 2006, 47). Како време одмиче, све је више угашених свећа иза леђа песничког субјекта, што га растужује као жалост човека коме се ближи крај живота на земљи. Али он ипак гледа унапред, „у моје запаљене свеће“. Христићев Улис као да не познаје олам него само олимпијске богове, који могу да буду, а вероватно и јесу, прерушено „ми“ библијског „Ја“. Јер Христићев Улис, присећајући се Кавафијевих „Свећа“ и Ракићеве „Симониде“ и угашене звезде која наставља да светли „нашим жељним очима“, поставља питања која у питање доводе сам концепт мистичног историзма. „Јер док се дивим том светлом ћилиму добродошлице, / Упитам се: да ли је то поклон што нам дају богови, / Или варљива песма која нас одвлачи у мрак?“

Христић је и у Кавафијевим песмама о заточеништву између четири зида могао да нађе надахнуће за песме с мотивом напуштања собе и поласка на улисовску пловидбу морем. Али као што Христићеве „Свеће“ изражавају сумњу у светлосни пут ка будућности, тако и Кавафијеви „Прозори“ доводе у питање трагање за смислом у простору. Кавафијев песнички субјект, затворен у мрачним собама без прозора, трага за бар једним прозором који би отворио, али се истовремено и пита: „Можда је и боље да их не нађем. / Можда би светлост била ново насиље. / Ко зна какве би све нове ствари обелоданила“ (Кавафи, 2006, 52). Зналци Кавафијеве поезије вероватно су већ пронашли

одговоре на питање о односу насилне светлости у „Прозорима“ и топле светлости свећа којом су обасјани „дани будућности“.

Библиотека, књиџа, леџо

У *Александријској школи* постоји за Христићеву поезију значајан стих, преузет од Бодлера: „Моја колевка је била крај библиотеке (...)“ („Седео је сам, док се ноћ скупљала иза окана“). После тог цитата следе стихови који сведоче о Христићевом не толико ироничном колико песимистичком односу према књиџи као симболу знања и културе, и њеној улози у људском животу: „Каква туга меса, какво комађе знања, / Које везујемо танким концима луцидне логике, / Играјући шаха у звезда-ним ноћима. // Антологичари, доксографи, зналци цитата и алузија, / Мирис који примећује само искусна ноздрва, / Остајемо сами, у сопственој паучини, / Камен без пламена, пламен без камена“.

И песма те књиџе „Калимах код пирамида“ нуди слику собе као библиотеке, додуше с другачијом поруком. Калимах седи у библиотеци и размишља о скромним, заборављеним писцима, „који сада мирно проводе дане на Острву Блажених“. А када је већ реч о боравиштима мртвих, треба истаћи и чињеницу да Христићев Улис, за разлику од Дантеовог, не зна за хришћански пакао, чистиште и рај.

После *Александријске школе* примећује се својеврсна осека у Христићевој поезији, јер море се повлачи, а из пене израста опет соба, само са

полицама за књиге. Библиотека, као јавна читаоница или кућна соба испуњена књигама, доминантан је концепт простора, дакле опет космоса у малом, у песмама „У великој библиотеци“, „По цео дан седим у библиотеци“, „Давно заборављене књиге“, „Уморан од дуге зиме“, „Познај самога себе“, „У тавни час“. Ироничан тон преовлађује у овим песмама, као да је страстан читалац дошао напокон до сазнања да књиге нуде само лепе приче које не требају ником, док смрт вреба у близини, што је и порука песме „Кома још требају лепе приче“. Насупрот књишким причама, Христићев библиотечки Улис у својим позним годинама првенство даје свакодневним животним ситницама у којима је могао да ужива Одисеј морепловац: „Али дође време када реченице почну да тону у заборав, / Велике речи претворе се у шум празних махуна, на подневном ветру, / И од свега што смо мислили да је наш живот, наша судбина, / Остане само укус неког пољупца на уснама, / Зуј пчела у давним вртovima, / Густе мириси на непроходним острвима, / Шум ветра у једрима са којима ко зна када смо пловили“ („Живот сачињен од ситница“). Улис позних година и у библиотеци „сања мора којима никада нисам и нећу бродити“ („По цео дан седим у библиотеци“). Она бинарна опозиција Улис–Одисеј из Христићеве прве књиге, васкрсава у песмама написаним скоро пола века доцније (последњи наведени стих је из 1985).

Међу касним Христићевим песмама налазе се и песме о лету. У вези са летом Лалић је написао: „Христићева централна (ако не и основна) мета-

фора оствариће се у биному море–лето.“ Уз то је закључио да Одисеј/Улис неће „постати Христићева основна метафора“ (Лалић, 1995, 15). Мислим да су и једна и друга „метафора“ подједнако важне за Лалићево дело. „Три песме о лету“, настале у Христићевом позном стваралачком добу, садрже доиста слике оних чулних доживљаја који, како се то каже, живот значе. „Старе песме које знамо напамет кажу да је лето кратко, / Да не траје ни трен. Али у том трену / Збуде се све што треба: и љубав, и зов бродова / Што крећу на далека путовања са којих повратка нема“. Запажа се да је и из ових стихова одсутан онај за античку артикулацију света иначе небитан временски модус (Аверинцев, 1982, 125), јер лето траје само трен, како кажу управо те очигледно античке песме. Важно је да се примети, међутим, присуство у овим стиховима не само концепта лето–море него и одисејевског путовања, па и улисовског, управо у Христићевом смислу, концепта књиге, мада у сенци претходних.

Али прави сусрет Лалићевих „основних метафора“, или концепата, догађа се у песми „Дошло је лето“. На пусто острво, када им је доста свега, крећу два путника: по Којену, аутобиографски препознатљиви Христић, као првостепени аутор, који у рукама држи књигу, и Улис, као другостепени аутор, метафорички у тој књизи: „Дошло је лето, доста ми је свега, и одлазим на пусто острво / Са својим Хомером у рукама, да другујем са боговима и херојима“. Библиотеке нема, нема зидова ни полица, али ту је књига, ту су са песни-

ком Одисеј и грчки богови. А Улис? Песничко „ја“ је Улис, јер Христићев Улис је песник и читалац књига који чезне за бродовима и морем. Стара супротност природе и културе изгледа напокон измирена у овој летњој песми.

Литература

- Аверинцев, С. С., *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд 1982.
- Bloom, Harold, editor, *Odysseus-Ulysses*, New York 1991.
- Vuković, Đorđije, Pogovor, у: Jovan Hristić, *Stare i nove pesme*, Novi Sad 1988.
- Данте, Алигијери, *Комедија*, преоркестрација, предговор, коментар и именици Коља Мићевић, Београд 2007.
- Eliot, T. S., Ulysses, Order and Myth, *The Dial*, LXXV, November 1923; такође у: James Joyce, *The Critical Heritage*, London 1970.
- Selected essays, 1917–1932. New York 1950 – Izabrani tekstovi, predgovor Jovan Hristić, prevela Milica Mihailović, Beograd 1963.
- Епштејн, Михаил, *Sola Amore* (у рукопису, књига прво на српском излази 2009).
- Kavafi, *70 pesama*, izbor i pogovor Ivan Gađanski, sa grčkog preveli Ivan Gađanski Ksenija Maricki Gađanski, Beograd 2006.
- Keely, Edmund, Nostos and the poet's vision in Seferis and Ritsos, in: Peter Mackridge, *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry*, 1996.
- Којен, Леон, Позно песништво Јована Христића, у: Јован Христић, *У шавни час*, Београд 2003.

- Лалић, Иван, Прологомена за једно читање поезије Јована Христића, у: Јован Христић, *Сабране њесме*, Нови Сад 1996.
- Lord, George de F., The Odyssey and the Western World, *Sewanee Review* 62, No. 3, July—September 1954, in: Harold Bloom, *Odysseus-Ulysses*, New York 1991.
- Лосев, А. Ф., Очерки античног симболизма и мифологији, I, Москва 1930.
- Maiorino, Giancarlo, *First Pages, Poetic of Titles*, University Park, 2008.
- Mackridge, Peter, editor, Introduction in: *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry*, 1996.
- Markley, Arnold, *Poetry for Students*, Gale 1997.
- Stateliest Measurres, *Tennyson and the Literature of Greece and Rome*, Toronto 2004.
- Лотман, Јуриј М., *Семиосфера*, У свету мишљења, Човек – текст – семиосфера – историја, превод с руског Веселка Сантини, Нови Сад 2004.
- Петров, Александар, Поезија Јована Христића, *Савременик*, година пета, књига десета, новембар, 1959.
- У potoku vremena – dvadeset godina srpske poezije, *Savremenik*, godina XI, knjiga dvadeset prva, mart, 1965.
- Поезија Црњанској и српско њесништво*, Београд 1971; Изабрана дела II, Београд 1997.
- Poezija jugoslovenskih naroda 1945–1975, Tokovi – opredeljenja, *Delo*, godina XXI, broj 1, januar 1975.
- Крила и ваздух*, Београд 1983.
- Канон, Српски њесници 20. века*, Београд 2008.
- Попа, Васко, *Сабране њесме*, Вршац 1997.

- Радојчић, Саша, Јован Христић, песник, у: Ј. Христић, *Сабране њесме*, Београд 2002.
- Thaniel, George, George Seferis "Thrush": A Modern Descent, *Canadian Review of Comparative Literature*, Winter 1977.
- Fowlie, Wallace, *A Reading of Dante's Inferno*, Chicago 1981.
- Хамовић, Драган, *Летџо и циџаџи*, поезија и поетика Јована Христића, Београд 2008.
- Христић, Јован, *Дневник о Улису*, Београд 1954.
- Поезија и криџика њоезије*, Нови Сад, 1957.
- Песме 1952–1956*, Београд 1959.
- Александријска школа*, Београд 1963.
- T. S. Eliot: Tradicija i individualni talenat, у: T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, Beograd 1963.
- Предговор, у: Иван В. Лалић, *Изабране и нове њесме*, Београд 1969.
- Сџаре и нове њесме*, Нови Сад 1988.
- Нове и најновије њесме*, Београд 1993.
- Сабране њесме*, Нови Сад 1995.
- Сабране њесме*, Београд 2002.
- У џавни час*, Београд 2003.

Aleksandar Petrov

HRISTICH'S ULYSSES

Summary

This study analyses the position of Hristich's poetic character Ulysses as the "second-degree author" (M. Bachtin) of his poetic work, in comparison with that of Odysseus/Ulysses in world literature (Homer, Virgil, Dante, Shakespeare, Tennyson, Kavafi, Joyce, Seferis, Ritsos, Kazantzakis, Brodsky) as well as Serbian literature (Trnjan-ski, Pavlovich). This type of contextual research implies an interpretation of Hristich's attitude towards tradition in poetry as well as in essays (especially in view of Eliot's definition of tradition and the concept of literary classic with regard to examples such as the *Odyssey* and the *Eneid*). Research includes consideration of the problem of poetic value, poetics of titles, quotation, with special focus on the most significant concepts in his poems (room, library, book, sea, summer, cosmos, history, nature, culture).

Михајло Панџић

ЈОШ ЈЕДНОМ О ХРИСТИЋЕВОЈ ПОЕЗИЈИ

Кључне речи: Јован Христић, поезија, есеј, модернизам, поетичке експликације, меланхолија.

Има Јован Христић у есеју о поезији Ивана В. Лалића неколико поетичких експликација које се, без имало премишљања, могу применити и на стихове што их је и сам писао. Вели Христић: „Модерна поезија је одбијање, а не прихватање света; она је испаравање материје у смисао и симбол – процес који тако очигледно налазимо код Малармеа (...) – а никако потврда материје у њеној конкретној чулности. Утолико је теже и изазовније писати тако што ће се свет прихватити у његовој материјалности и конкретности, што ће се о њему писати без хумора и револта, тих неодвојивих реквизиата модерног нихилизма који је – бар за мене – само друга страна естетизованог аскетског и неуротичног гађења од материје.“

Потом ће Христић рећи понешто и о Медитерану, свом опсесивном топосу: „Када се обраћамо Медитерану, обраћамо му се не само као поднебљу лепоте и чулности него и као поднебљу у којем имамо највише прилике да обновимо своју везу са конкретним, са материјом којој у модерном песништву – у модерном начину мишљења уопште – прети опасност да изветри у симбол и апстракцију.“

И завршиће навођени текст наглашавањем Лалићеве „класичне везаности за чулно и конкретно“.¹

То што је Христић рекао размишљајући о Лалићевој поезији, у великој мери важи и за њега самога, уз напомену да се у датом случају апстрактна општост, која се нужно јавља у говору о питањима модерног песничког стварања, као плод тежње критике да упојми и уопшти појединачне, непоновљиве песничке феномене, конкретизује доказима делимичне приближности поетичких перспектива тих двају песника. Да прича буде цела лепа, Иван В. Лалић ће, пишући о Христићевој поезији, на начин узвраћања пријатељства и потврде одређених сагласја, запазити нешто слично, применљиво у схватању како Христићевог певања, тако и општег модернистичког песничког искуства. Налазећи да је „управо поезија прави Христићев литерарни домицил“, што донекле релативизује, а однекле употпуњује став о превасходно есејистичкој природи Христићеве литерарне вокације, Лалић пише и ово: „Фокус међутим треба изоштрити на Христићевој есејистици, односно на ономе што се назива ‘елиотовски синдром’: корелативне везе између Христићеве поезије и његових есеја који су, спонтано и нужно, и тумачење и апологија те поезије, дакле његова поетика. Тако нам Христићева есејистика помаже у покушају препознавања његовог специфичног, индивидуалног ‘трагања за једном другом традицијом’.“

1 Јован Христић, *Изабрани есеји*, Београд 2005, стр. 110–112.

Па даље, Лалић: „Када песници пишу есеје о другим песницима, они најчешће пишу о онима које осећају као своје претке, или као своје сроднике.“²

На основу онога што је Христић устврдио поводом Лалићевих стихова, односно онога што је Лалић устврдио поводом Христићевих стихова, могло би се закључити – без претензија да се констатује некаква апсолутна новина, али с намером да се додатно укаже на нешто пресудно важно – како се стваралачким опусима Јована Христића и Ивана В. Лалића учвршћује и посведочује можда и кључни поетички принцип свеколике, па и српске модерничке поезије 20. века, а он се заснива на усклађености, на равнотежи, на артикулацији примарног и секундарног стварања, у којем, дакле, креативни песнички „чин“ (опет једна Лалићу омиљена реч) прати одговарајућа аналитичка спекулација, есејистички самоодговор песми као посебном, уникатном језичком ентитету. Свеједно да ли ћемо ту особину звати „бодлеровском“, како је то чинила старија критика, „елиотовском“, како је ушло у обичај у потоњим временима, или „александријском“, како је најприродније писцу ових редова, важно је констатовати да модерне поезије нема без систематичне саморефлексије. Јер ако та рефлексивност и постоји у песничком пређиш времену, она се јавља тек као наговештај могућег система, у траговима и по рубовима, инцидентално, дајући предност надахнуту, „органичном“ певању,

2 Иван В. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“, предговор у: Јован Христић, *Сабране њесме*, Нови Сад 1996, стр. 10–11.

дочим у модерним временима постаје законоправило, с врло ретким изузецима који га потврђују. Када се закратко и у оперативне сврхе осврнемо на историју модерног српског песништва, видећемо да међу највећим песницима нема готово ниједног (изузев Диса) који своје песме није пропратио врло утемељеним и разложним, па утолико више обавезујућим поетичким експликацијама.

Почев од Лазе Костића, преко Јована Дучића, Милоша Црњанског, Растка Петровића, Станислава Винавера, Момчила Настасијевића, Оскара Давича, потом Миодрага Павловића, Стевана Раичковића, Бранка Миљковића, управо до Јована Христића и Ивана В. Лалића, као и низа других песника из њихове генерације (Борислав Радовић, Љубомир Симовић, Милован Данојлић), у српској поезији 20. века траје, напоредо са писањем стихова, дуга и разуђена расправа о питањима песничког стварања, у којој су главни протагонисти сами песници... У таквом поретку модернистичког конзорцијума донекле, али само донекле, остаје специфично место Васка Попе, који се није, како се зна, бавио писањем есеја (у доследности одлуке да се тиме не бави свакако се разазнаје програмски став), али чије су антологије више него јасни, управо модернистички путокази, линијом новог дефинисања и преосмишљавања традиције, приликом формирања контекста и налажења кључева за разумевање његових стихова. Ваља такође, са извесним жаљењем, констатовати да тај аутоекспликативни поетички тонус у временима после Христића и Лалића у српској поезији евидентно

слаби и опада, и као да се из поезије сели у прозу. Данас су есејисти пре прозаисти него песници, и једва да ћемо међу најзначајнијим и најутицајнијим песницима који су се јавили после 1968. године пронаћи неког репрезентативног есејисту, чија би поетичка артикулација моћно пратила и подржавала и његове стихове. (Есеје, колико за доказ реченог, не пишу ни Милутин Петровић, ни Новица Тадић, ни Душко Новаковић, а то више узгредно чине Мирослав Максимовић, Ђорђо Сладоје или Слободан Зубановић. У том погледу, међутим, свакако су испредњачили Војислав Деспотов, Милосав Тешић и Иван Негришорац.)

У Христићевом случају тражења равнотеже између срца и разума, тежиште је умерено ка разуму (Христић је о себи говорио као о рационалисти, а о класицистичким и филозофским подстицајима његове лирике већ је довољно писано),³ док је у случају Ивана В. Лалића језичак на ваги отишао на страну поезије. Но, како год било, нико неће порећи чињеницу да су Христићеви есеји, ти обрасци картезијанског мишљења у српској критици, донекле и поетски илуминисани, нити ће било ко моћи да оповргне тезу како у Лалићевој поезији постоји врло изражена церебрална, мудросна компонента, што све скупа, са два различита краја, потврђује тезу о модернизму као о освешћеној и помно промишљеној језичкој креативности, у којој упоришта надахнућа нису у некој неоплатонистички схваћеној вишој вољи, већ у преосетљивом, за свет отво-

3 Михајло Пантић, „Јован Христић: Дневник једног путовања“, у: *Свети иза светиа*, Краљево 2002, стр. 67–73.

реном субјекту. Тај субјекат, елиотовски казано, филтрира доживљаје и подстицаје, комбинује их са искуством и одговарајућим културним залеђем, и, препуштајући иницијативу речима које трепере вођене његовим осећањима колико и знањима, трансфигурише и себе и свет, пишући песме, есеје и друге књижевне форме по личној решености, налогу талента и карактера, ergo, по дубинском опредељењу.

Да је Христић и у песама есејиста, о томе је мало и узредно писано. Помињани су, поводом његових стихова, песникова култура, посебно видна у сталној цитатности (онај *бодлеровски* налог о повезаности симбола, на којој почива свет, преобразио се код Христића у малтене семиотички засновано схватање културе као система знакова), али је некако по страни остало стално песниково зазивање веза између митске прошлости и непосредне савремености, и, посебно, између богова и људи. Време Христићеве поезије је, у основи, неко митско, старо време, које траје и у овом нашем, непосредно текућем времену, а простор те поезије је, најчешће, насељен фигурама из митске прошлости или из старе културе, у сценографији која није веристички опипљива и препознатљива, али је ипак конкретна и потврђена песниковим искуством, те, нарочито је важно, песниковим доживљајем. У Христићевој поезији богови су живи као у старо доба, у једној стварности најмање су две, као да је песма тренутак у којем глас који их изговара осећа не: постојање, него присуство божанског погледа. Ако ово делује као тешко доказив утисак, као

пренаглашено критичарско домишљање, пробајмо овако: тешко да можемо замислити Христића како пише песму која је сва од једне временске димензије, на пример, сва од савремености; тешко да тог песника можемо замислити како пева о некој профаној и пролазној теми свакодневице, именујући наш амбијент, и наше доба, а да истовремено не мисли на нешто претходно, нешто што постоји у сећању културе, у језичком сећању, у сећању песника (лиризација биографије). Христић никада није написао песму у којој се, рецимо, помиње Београд или човек обичног, овдашњег имена: све је одмакнуто у временску и просторну даљину, хронотоп је некако измештен, али је заправо увек ту, присутан, слично доживљају гледања позоришне представе. (И о томе би могао бити написан посебан есеј. Начин на који се искуство позоришне уметности преосмишљава у Христићевој поезији, са посебним освртом на његове „позоришне“ песме, укључујући испитивање и систематизацију асоцијативних регистара који се у тој вези успостављају и активирају, био би вредан посебног истраживања.)

Античка култура, Хомер, Одисеј, Пенелопа, Итака, Зенон, стоици, Сократ, Нарцис, Лахес, Едип, Троја, Федар, Данајци, Мнесарх, Калимах, Хорације, Александар – син богова, Аполон, Атина, Посејдон и друге митске личности и стара божанства – то је једна, медитеранска страна Христићеве поезије, у којој су море (појам за који, како се есејистички вели у песми „Mezzogiorno“, није могуће пронаћи метафору), и лето (доба у којем је

сунце, живот сам, у зениту) – две кључне, симболички отежале речи. „Разуме се, морски простори морају бити измерени људском мером, јер другачије (...) не би били разумљиви, нити замисливи“ – каже Фернан Бродел.⁴ На другој страни је тиха, анонимна градска свакодневица усамљеника у соби, који чезне за просторствима и временима у којима вољом судбине не може бити. На тој линији додиром стварног и жељеног јавља се меланхолија као неизбежни резултат сазнања да се из датог живота не може нигде другде, него једино на ону коначну, вечну страну. Стални дијалог са ликовима културе којих више нема, заправо је нарочит *memento mori*, испољен на лирско-есејистички начин. Јер за разлику од чисте лирике, која тежи деривацији основних осећања, Христићева уроњеност у културу порађа, уз пратећи лирски, и један нови ефекат, слободно је рећи: један есејистички рефлекс његове поезије. Са проласком година, рекло би се да је код Христића, песника који је говорио само онда када је имао шта да каже, речи све мање а меланхолије све више. Његове позније песме, ретке и процеђене, не тематизују више само однос културе и појединца, прошлости и садашњости, мора и себе, мировања и пловидбе, него на површину извлаче слутњу разрешења те стално присутне егистенцијалне драме, слутњу јединог могућег разрешења. Таква је и песма „По цео дан седим у библиотеци“ о којој треба, због њене индикативности, и других разлога, рећи још понеку реч.

⁴ Фернан Бродел, *Медиџеран и медиџерански свиџ у доба Филипа II*, Београд 2001, том 1, стр. 101.

ПО ЦЕО ДАН СЕДИМ У БИБЛИОТЕЦИ

По цео дан седим у библиотеци, заједно са
научницима

Забринутим за судбину човечанства.

Затворим очи

И нађем се у врту пуном сунчеве светлости

И зујања невидљивих пчела. Дани детињства

Полако израњају из заборава, дани

Када је све било на дохват руке,

Када је живот изгледао као једно велико

обећање.

Нема више обећања. Ствари почињу да

измичу

И ја остајем сам, заједно са научницима

Забринутим за судбину човечанства.

Поново затворим очи, и нађем се на мору

Из мојих давних снова, мору које ми је

Такође измакло, као и живот што се измакао.

Научници забринути за судбину човечанства

Тихо дремају над својим књигама,

Док ја сањам вртове изгубљеног детињства

И мора којима никада нисам и нећу бродити.

Folker Shakespeare Library,

Вашингтон 1985.

Типична христићевска песма. Све је ту. У њој се најпре распознаје конкретност до које је песнику, везаном за друкчије, управо античко, интензивно осећање живота, посебно стало, а које се, сматра он, како смо видели у наведеним исказима из његових есеја, у модерној поезији губи. Одгова-

рајући реални подстицај, очуван у песми, о чему говори и податак да је испод ње наведено и време и место настанка, узет је као тачка од које се, у мислима, кренуло према простору чежње. Путањом тога кретања јављају се одговарајући чулни утисци. Чулност оживљава и надопуњује конкретност, што је довољно да песма почне да се помаља и да расте; чулност и конкретност, мисли Христић, а томе се нема шта суштински додати, чине поезију поезијом. Песма тако, до извесне мере, преноси утисак света по себи (у њој постоји један неутрални, готово објективни став), она својом конкретношћу сведочи свет. То сведочење проширено је одговарајућим доживљајем, одговарајућом хемијом, радом осета и осећања, чула и расположења, да би, у финалу, песма постала свет за себе, некако одмакнута од онога од чега је саздана. А шта је *христићевско* у тој песми? Прво, она дискретна, благо осмехнута, опраштајућа иронија над узалудношћу свих људских настојања („научници забринуту за судбину човечанства“), потом неизоставна меланхолија која се јавља у часу спознаје да је чежња трајно стање душе, да се не може изван себе осим у ништавило, па затим извесна тиха резигнација, плод сазнања да је животни пут у већој мери преваљен, да „нема више обећања“ и да „ствари почињу да измичу“. Најзад, или можда пре свега тога, *христићевско* је осећање самосвесне усамљености, јасне одвојености субјекта од онога што га окружује (просторна антитеза *собе* као ограниченог простора и *мора* као бескраја). Пошто се субјекат не може бацити у свет, дати му се и у њему се разрешити, остаје само чиста машта, оживљено

сећање, хелиотропна фантазија, жудња за повратком душе у рај, онако како је он замишљен и по сили субјективне имагинације и по сили културне конвенције, као врт у којем нема брига од овога света, као стање вечне препуштености светлости.

Таква песма, сва је прилика, може настати само по *рилкеовском* методу *овладавања искуством*, доласком живота до оне тачке у којој се претећи *стијеријински* нихилизам, у недостатку дубоке вере, дискредитује личним спокојем, пристанком на свет и саглашавањем са чињеницом да је *шо шако* („мора којима никада нисам и нећу бродити“). Писцу ових редова чини се, такође, а без могућности да то и егзактно докаже, како је такву песму могуће оптимално разумети и о њој писати тек онда када се испуни услов невидљивог, унутрашњег, а дубљег сагласја између читаоца и песме. Уза сва до сада изнета рационална и поетички аргументована образложења, рекао бих да је тај услов и разлог – зашто бирам баш ту, а не неку другу, можда и бољу Христићеву песму – за мене од пресудног значаја. О њој, наиме, пишем у годинима колико их је Христић имао када је у вашингтонској библиотеци написао апострофирану песму.

Ту престаје наука.

ON HRISTIĆ'S POETRY, ONCE AGAIN

Summary

This paper interprets the general modernist context of the poetry of Jovan Hristić and points out its essential characteristics: blending the past and the present, the mythical and the contemporary, into a melancholy tone and a striving to establish the poem as a linguistic amalgam of a sensual, individual creative experience and a concrete, objectivising description of objectness. Particular attention is paid to Hristić's poetic explications, thus additionally confirming the historically perceived and established thesis that the most important modern Serbian and European poets of the 20th century, as a rule, are also the most important interpreters of poetry. This is followed by an analysis of Hristić's poem "I Sit in the Library All Day Long", wherein some of the key features of Hristić's singing come to the fore, especially a feeling of isolation and a yearning that cannot be abolished or compensated for by any form of realisation. Hristić is a poet whose poems come into being, apart from following the usual lyrical confessional mechanisms, arising from a specific and consistently shaped cultural (essayistic) background, which is also the key thesis of this paper.

Леон Којен

ЈОШ О ПОЗНОМ ПЕСНИШТВУ
ЈОВАНА ХРИСТИЋА

Кључне речи: језик, речи и ствари, ћутање, песничко ја, аутобиографска конвенција.

Пре пет година, покрећући једну нову едицију поезије, био сам срећан што сам ту едицију могао да започнем позним песмама Јована Христића.¹ Изгледало ми је, и тада и данас, да Христићева позна поезија нема посебно место само у његовом делу. Заједно с последњим књигама Ивана В. Лалића, с *Писмом* (1992) и *Четири канона* (1996), она, чини ми се, представља завршни акорд у богатом и разноликом стваралаштву његове песничке генерације. Христић и његови вршњаци већ су у младости извршили велику обнову изражајних средстава српске поезије европског модернизма прве половине 20. века. Када су се, између 1960. и 1964. године, једна за другом појавиле четири књиге – *Вајра и нишџа* Бранка Миљковића, *Време, вајре, вршови* Ивана В. Лалића, Христићева *Александријска школа* и *Маина* Борислава Радовића – с раном зрелошћу ових тада тридесетогодишњих песника и читава српска поезија дефинитивно је асимилвала неке од најважнијих одлика високог европског модернизма прве половине 20. века. И данас, готово пола века касније, ако их по-

1 Јован Христић, *У шавни час*, приредио Леон Којен, Чигоја штампа, Београд 2003.

ново узмемо у руке и покушамо да се отмемо накнадним утисцима и сазнањима, могуће је осетити бар нешто не само од ране зрелости, него и од дражи, свежине и обећања која су изворно носиле те четири књиге. А када се затим упитамо шта се с тим обећањима догодило, каква је била судбина те песничке генерације у целини, мени се као највиши домет њених последњих година указују *Писмо, Четири канона* и *У шавни час*, књига позних Христићевих песама коју сам поменуо на почетку.

Писане, с једним изузетком,² у последњих петнаестак година Христићевог живота, између 1985. и 2002. године, ове песме знатно се разликују од *Александријске школе*, а поготову од првих двеју Христићевих збирки, *Дневника о Улису* (1954) и *Песама 1952–1956* (1959). То не значи да међу њима нема битних сличности, ни да би у многим позним песмама било тешко открити песника *Александријске школе*. Од времена те збирке, објављене 1963. године, основне одлике Христићевог песничког стила нису се мењале. Слободан стих често на самој граници прозе, али увек с очуваним особеним ритмом; језик који прецизно именује ствари, пун синтаксичких фигура, а најчешће лишен изразитијих метафора, па и метафора уопште;³ уздржана емоција, која ипак прожима читаву песму, подсећајући нас на чувени Елиотов став да „само

2 Реч је о песми „Трагедија је завршена“, из 1968. године, коју је сам Христић прикључио својим каснијим песмама.

3 Делимичан изузетак је Христићева најдужа песма „Mezzogiorno“, која се знатно више служи метафоричним језиком него касније песме, или друге песме из *Александријске школе*.

они који имају емоције знају шта значи желети да се од њих побегне“ – све то је на исти начин одлика позних песама колико и *Александријске школе*, и код многих доприноси утиску да се Христићева позна поезија суштински не разликује од оне коју је писао у младости.

Колико год био природан, чини ми се да нам овај утисак онемогућава да сагледамо праву оригиналност Христићевих позних песама. Разлози због којих прави песник престаје да пише поезију, а онда јој се враћа после више од две деценије ћутања – између 1963. и 1986. године Христић је објавио само једну песму – сигурно се не могу свести на један једини чинилац, нити их треба сматрати лако схватљивим и без остатка подложним анализи. Али међу њима се обично налази и осећање да би у нечем битном требало писати друкчије него дотад, да би ствари требало рећи на неки начин који песнику у датом тренутку измиче. То осећање може остати приватна ствар, о којој тек накнадно сазнајемо из песникових дневника или писама. Ипак, није увек тако. Сам песник понекад каже нешто што бар посредно, у мање или више дискретном наговештају, артикулише ово осећање: и разлоге зашто је неочекивано престао да пише, и природу нове, друкчије поезије коју би, нада се, могао писати. Чини ми се да је и у Христићевом случају било тако, и да нам његов есеј, „Судбина језика“, први пут објављен 1970. године, наговештава и разлоге због којих је песник *Александријске школе* изненада заћутао и нове тежње с којима се поезији вратио двадесетак година касније.

„Судбина језика“ започиње једним низом одсечних констатација: „Осећање са којим данас почињемо да пишемо веома је далеко од срећног откривалачког заноса са којим се још могло писати двадесетих, па чак и тридесетих година овог века... [Д]анас осећамо да је све већ неколико пута речено, и да нама није остављено готово ништа што бисмо могли да кажемо без страха да је то исто неко други, пре нас (а можда и боље од нас), већ рекао... То: да је све речено, а да ми на неки начин морамо... и даље да пишемо и говоримо, у томе видим основни проблем језика, данас.“⁴

По овим уводним реченицама рекло би се да Христић мисли на писање уопште, и то првенствено на поезију или књижевност а не на филозофију и њој блиске хуманистичке дисциплине. Међутим, у даљем тексту предмет разматрања као да је искључиво филозофија, па чак и само филозофија језика. Мени се чини да ова неодређеност, сасвим неуобичајена за Христића, потиче отуда што говорећи о „основном проблему језика, данас“ Христић делом мисли и на сопствену поезију и на то шта би желео да она буде, али намерно читаоцу препушта да сам извуче тај закључак. Ако би овај утисак требало нечим поткрепити, довољно је навести централна питања која се постављају негде на средини есеја и која се свакако пре односе на песника него на филозофа:

„Читав проблем језика данас видим у овоме: како учинити да поново говоримо о стварима? Је-

4 Јован Христић, *Професор математике*, „Филип Вишњић“, Београд 1997, стр. 15.

зик их не изражава адекватно (то знамо одувек), али како поново учинити да кроз речи, међу речима, поново осетимо њихово присуство, њихове чврсте обресе, њихово упорно тело? Како ослободити ствари од наслага речи? Како вратити језику његову прозачност, једину лепоту која је његова права лепота? Где су ствари међу свим овим речима које их заклањају, варљивим речима које као сенке поигравају на зидовима наше пећине? У кошници смо језика, речи зује око нас, када и како ћемо изаћи?“⁵

Као што ова питања више значе песнику него филозофу, тако и Христићев одговор на њих има више правог смисла ако га схватимо као идеал за песника него као идеал за филозофа:

„Ћутањем називам маргину која дели језик од ствари, маргину кроз коју се ствари пробијају до нас, која чини језик прозачним... 'О ономе о чему се не може говорити, треба ћутати', каже Витгенштајн на крају *Трактата*. Ову изјаву не читам као избацивање из језика, већ као отварање (нехотично), на маргини језика, оног међупростора између речи и ствари у коме можемо да их (те ствари) додирнемо. Језик нас доводи донекле, онда стане, и ми кроз тај међупростор ћутања можемо да осетимо постојање и присуство ствари.

Ствари нам се обзнањују ћутањем. Највише што језик може да учини за нас, јесте да нас доведе до тог ћутања, да постане прозачан за то ћу-

5 Професор математике, стр. 19–20.

тање. Јер језик има смисла само ако се продужи у ћутање ствари.“⁶

Овај језик који се „продужава у ћутање ствари“ тешко да може бити језик дискурзивне мисли, штавише – тешко да може бити језик било чега до поезије. Додуше, сам Христић као да изричито тврди супротно, јер се текст који сам навео наставља реченицом: „Тиме би требало да отпочне свака права филозофија језика.“ Али овде не смемо да подлегнемо језичком неспоразуму. Ако повлашћени однос са језиком, о којем говори Христић, може имати само поезија, онда је – колико год то одударало од уобичајене употребе овог израза – једино она „права филозофија језика“.

Како год да тумачимо *Александријску школу* и Христићеве ране збирке које су јој претходиле, сигурно је да то није поезија која одговара овом идеалу, поезија у којој кроз „међупростор ћутања можемо да осетимо постојање и присуство ствари“. Најбоље Христићеве ране песме, „Mezzogiorno“ и циклус „Александријска школа“, далеко су од тог идеала већ крајњом посредношћу свог песничког поступка, који се и у једном и у другом случају (мада на различите начине) ослања на мрежу интертекстуалних веза. Валери, Матић, Елиот и предсократски филозофи оквир су у којем морамо читати „Mezzogiorno“, као што специфично виђење грчке историје и културе, уз Кавафијеве песме с античком тематиком, представља оквир у којем морамо читати Христићев александријски циклус.

6 Професор *мајемајике*, стр. 21.

Данас можемо само нагађати зашто је Христић, у тренутку када је у пуној мери овладао овим поступком, напустио обе његове варијанте, да им се више никада не врати. Да ли зато што је овим поступком рекао све што је сматрао да њиме може рећи? Или зато што га једном савладан песнички поступак више није привлачио? Или зато што се, сазревши као песник, окренуо другим подручјима – драми, позоришној критици, књижевној теорији и есеју – која су га у том тренутку више заокупљала? Или, најзад, из неког четвртог, са свима овима потпуно неповезаног разлога?

Независно од тога како ћемо одговорити на ово питање, чини ми се да у есеју „Судбина језика“ видимо песника *Александријске школе* који, непуну деценију касније, размишља о могућности поезије сасвим друкчије од оне коју је дотад писао. Та чињеница не би морала да има неку нарочиту важност да нам Христићеве позне песме, а поготову најбоље међу њима, и саме не отварају ону „маргину језика“ где реч више није пука ознака ствари већ као да је чини присутном. Прочитајмо још једном последњу од „Три пјесни љувене“:

Капи кише на тек озеленелом лишћу,
Пена на таласима што долазе са пучине,
Кожа суха од ветра у гранама борова,
Додир груди на камену топлом од подневног
сунца,
Усне слане од мора смиреног у предвечерје,
Реци, душо моја, зар ти то није довољно
За читав један живот, за читав један живот?

Зар ово није језик који нас, прецизношћу именована и непосредношћу доживљаја, води до оног „међупростора између речи и ствари“ где нам се чини да те ствари можемо да додирнемо, да „поново осетимо њихово присуство“? Исто бисмо могли рећи и за многе друге Христићеве позне песме – „Стари бродови“, „Три песме о лету“, „У тавни час“, „I morti, i morti“, „Кроз отворени прозор допире жамор гласова“, „Лица“ – у којима, као и у наведеним стиховима, прозирност језика изгледа потпуна.

Узмимо, рецимо, песму „У тавни час“, где су и тон и емоција и реторичка структура сасвим друкчији него у последњој од „Три пјесни љубене“:

У неки тавни час (а таквих је све више)
Седи сам у соби коју сумрак полако испуњава
Као дим што се до тада вукао по баштама
Где пале тек опало лишће чекајући прве
мразеве.
И не усуђује се да упали светло које му је на
дохват руке.

За који час, чуће се кораци.
То неки бог долази да затвори врата
Још једне од соба његовог живота у коју више
никада неће ући.

Чека да се звук корака изгуби. Онда устане,
Упали светло, и дуго стоји насред собе.
И зна да се више ништа од онога што је желео
неће догодити,
И да ће почети да се догађа само оно чега се
највише плашио.

Упркос разликама које су очигледне, и овде ствари као да су предочене такве какве јесу, егзистенцијално неопозиве, ослобођене „наслага речи“ које их заклањају тако да нам стално измичу њихови „чврсти обриси“.

Сам Христић даје нам до знања – додуше не у „Судбини језика“ већ у једном нешто каснијем есеју, „Запису о херменеутици“ – како треба схватити сплет метафора којима се послужио да исказе свој нови идеал језика. Говорећи ту о сну и миту, он каже да њихово право тумачење не треба да иде од „постојања ка знаку“ већ, обрнуто и наоко парадоксално, „од знака ка постојању“.⁷ Јер, супротно ономе што се најчешће мисли, разумети неки сан или мит не значи свести их на скуп мање или више прецизних значења, рецимо онако како то чини Фројд са сном или Леви-Строс са митом. Напротив, тек када схватимо да су значења која не можемо а да спонтано не приписујемо неком сну или миту „само заобилазан начин да се дође до непробојности и непрозирности егзистенције“,⁸ наше тумачење моћи ће да буде више од пуке теоријске конструкције или њеног здраворазумског наговештаја.

Слично овоме, разумевање Христићевих позних песама не тражи од нас да идемо од „постојања ка знаку“, да откривамо читаву мрежу мање или више скривених алузија и асоцијација, без којих ће нам смисао дате песме готово потпуно измаћи. То је пут којим морамо ићи у случају *Александ*

7 Професор *маџемаџике*, стр. 27.

8 Професор *маџемаџике*, стр. 27.

дријске школе, па и у случају Христићевих првих збирки. Али у његовој позној поезији тумачење као да природно следи обрнут правац, „од знака ка постојању“. Оно нам много више разоткрива простор где се човек суочава са стварима, са крајњим елементима свога постојања него што нас оставља „у кошници језика“, међу безбројним значењима насталим у песничкој и филозофској традицији. Разумети овакву поезију као да је заиста „само заобилазан начин да се дође до непробојности и непрозирности егзистенције“, до оног „међупростора ћутања“ кроз који нам се обзнајују „постојање и присуство ствари“.

„Стихови нису осећања, како то људи мисле“, каже Рилке у *Зайисима Малѿеа Лауригса Бриѿеа*, „стихови су искуства. Ради једног јединог стиха потребно је видети многе градове, потребно је осећати како птице лете и познавати онај покрет са којим се мали цветови ујутро отварају. Треба се моћи сећати путева у непознатим крајевима, неочекиваних сусрета и растанака које смо дуго гледали како се ближе – [...] сећати се дана у тихим, суздржаним собама, и јутара на мору, мора уопште, многих мора, ноћи проведених на путовању, ноћи што су шуморно стремиле увис и одагле ка свим звездама...“⁹ Али саме успомене још нису довољне, „још не чине оно што желимо“: „Тек кад постану крв у нама, поглед и покрет, безимене, тако да се не могу разликовати од нас самих, тек онда се може десити да у једном веома ретком

9 Рајнер Марија Рилке, *Зайиси Малѿеа Лауригса Бриѿеа и груѿа ѿроза* (избор и превод Бранимира Живојиновића) Српска књижевна задруга, Београд 1987, стр. 18–19.

часу прва реч једнога стиха искрсне међу њима и потече од њих.¹⁰

Навео сам ове чувене реченице из Рилкеовог *Малџеа* из два разлога. Најпре зато што су блиске Христићевом схватању језика и што су можда утицале да га он формулише онако како је то учинио у „Судбини језика“, али још више због тога што указују на пут којим је Христић свесно ишао уобличавајући своје позне песме. Јер, колико год било сличности између Христићевих позних и његових ранијих песама – на оне које ми изгледају најбитније указао сам и сâм – међу њима постоји и једна веома важна разлика, која је досад углавном остала непримећена. Песничко „ја“ позних песама и песничко „ја“ *Александријске школе* („Mezzogiorno“, „Острва“, „Свеће“) суштински се разликују, отприлике онако као што се код Црњанског суштински разликују песничко „ја“ у „Стражилову“ и песничко „ја“ у „Ламенту над Београдом“. Разлика између тих двају „ја“ није у томе *шта* говоре, већ *како* то чине; ако могу да се послужим једном филозофском дистинкцијом, она није материјалне него формалне природе.¹¹

„Ја“ с каквим нас упознају „Стражилово“ или „Mezzogiorno“ слободно је замишљен песнички субјект, који не стоји ни у каквој унутрашњој вези са стварном биографијом Милоша Црњанског или Јована Христића. То не значи да је ове песме могао написати неко други а не Црњански или Христић,

10 *Записи Малџеа Лауриса Бриџа и друга проза*, стр. 19.

11 Овај и још два-три пасуса у даљем тексту делом су преузети из мог поговора Христићевим позним песмама – в. Јован Христић, *У шавни час*, стр. 65–67.

нити да оно што им се догодило у животу није утицало да напишу управо онакве песме какве су написали. Али да бисмо те две песме разумели, не морамо знати ништа о стварном животу Црњанског и Христића, па самим тим немамо никаквог права да оном „ја“ које се у њима јавља припишемо аутобиографски карактер. Ако стицајем околности неку појединост из песме и можемо да доведемо у везу с песниковом биографијом, то ће нам пре отежати разумевање, упућујући нас у погрешном правцу, него што ће нам помоћи да откријемо смисао који нигде не зависи од биографских околности. Између песме и песникове биографије овде постоји само узрочна а не и унутрашња, смисаона веза.

Ствари стоје потпуно друкчије с песмама чије разумевање неоспорно тражи да знамо одређене ствари из песниковог живота. Да бих разумео „Ламент над Београдом“, морам знати бар најосновније ствари о Црњанском из времена на које се „Ламент“ односи, као што морам имати сазнања исте врсте када читам *Реквијем* Ане Ахматове или *Пизанске канџосе* Езре Паунда. „Ја“ које каже „Мој Сибе полудели, зинуо као пеш“ није слободно замишљен песнички субјект, као „ја“ у „Стражилову“. Оно је бар делом аутобиографског карактера и на посебан начин означава самог Милоша Црњанског, као што „ја“ које у епилогу „Реквијема“ каже „Узнала я как опадают лица“ на посебан начин означава саму Ану Ахматову, а „ја“ које каже „A lizard upheld me“ на почетку *Пизанских канџоса* самог Езру Паунда. У овим случајевима

вероватно ником не би пало на памет да оспори бар делимично аутобиографску природу песничког субјекта, јер је већ од првог стиха јасно да песник унеколико говори *in propria persona*, одричући се слободно замишљеног „ја“, које у начелу ништа не дугује стварној биографији свога творца. Сами песници често нам директно указују да се служе аутобиографском конвенцијом, као Ахматова у потресној уводној напомени за „Реквијем“ или Црњански у белешци уз „Ламент“, али и када тога нема, као код Паунда, брзо нам постаје јасно да „ја“ овде не означава никог другог до самог песника *Пизанских канџоса*.

У другим случајевима, делимично аутобиографски карактер песничког „ја“ много је дискретније назначен, мада се ипак не може оспорити. Дobar пример су Елиотова *Четири кварџеџа*, од којих се први, „Burnt Norton“, лако може читати и изван аутобиографске конвенције, отприлике онако како читамо *Пусту земљу* и остале ране Елиотове песме. Али с неким кључним местима каснијих квартета то више није могуће, тако да се *Четири кварџеџа* у целини не могу потпуно разумети ако не знамо ништа о Елиотовом животу у време њиховог настанка; колико год Елиот мање приметно говорио о себи него Паунд или Ахматова, избегавајући све сувишне биографске појединости, „ја“ у *Четири кварџеџа* не означава слободно замишљени песнички субјект већ на посебан начин самог Т. С. Елиота. По шкртости аутобиографских назнака, Христић је у својим позним песмама ближи Елиоту из *Четири кварџеџа* него Паунду или Ахмато-

вој, али то не доводи у питање суштинску разлику између песничког „ја“ тих песама и песничког „ја“ *Александријске школе*.

Ако поново узмемо у руке „Mezzogiorno“, најамбициознију песму младог Христића, наћи ћемо се у свету поезије чије су конвенције далеко од свега аутобиографског. „Ја“ ове „поеме-циклуса“, како је „Mezzogiorno“ назвао Иван В. Лалић, очигледно познаје Валеријево „Гробље крај мора“, „Море“ Душана Матића, Елиотова *Четири квартиџе* и предсократске филозофе. И оно трага за смислом, као и „ја“ у Христићевим позним песмама, и њихови одговори, бар у интелектуалној равни, имају много заједничког. Вера у пуноћу доживљаја, централна ствар за песника „Mezzogiorna“, до краја је остала битно обележје Христићевог песничког става према свету.¹² Али песнички став није исто што и поезија, и довољно је прочитати неку од строфа „Mezzogiorna“, па да се осети сва разлика између Христићевих раних и његових позних песама:

Најзад озбиљно лето после лењог пролећа,
Окреће ми полако оба своја лица,
Златну страст постојања и благу мудрост
 нужности,
Подне, казальке поклопљене у пуном часу,
Безвремени тренутак слободе која се рађа
Из постојања заустављеног у сопственом
 ништавину:

12 Ово је добро показао Саша Радојчић у свом поговору посмртном издању Христићевих *Сабраних џесама* – в. Јован Христић, *Сабране џесе*, Рад, Београд 2002, стр. 100, 103.

И вече као тиха киша пада на преморена
чула.

Или:

Море говори језиком нужности, моје тело
језиком слободе,
тражимо заједничка имена у ништавилу
поднева и сенкама вечери,
оно што је само човеку дато, његова два
смисла –
тренутна слобода и трајна нужност.
И сваки покрет ноћног мора даје коначну
потврду свету –
враћа ми сопствену страст, једини одговор
човеков,
враћа ми прву нужност, једини изазов света,
мојој двосмислености даје свој једини
смисао.

Мрежа асоцијација и алузија коју садрже, и коју морамо одгонетнути да бисмо их разумели, није једино што овим стиховима одузима оно чему је Христић касније тежио: прозачност језика кроз коју „можемо да осетимо постојање и присуство ствари“. Њихове пажљиво уобличене анти-тезе – „озбиљно лето после лењог пролећа“, „златна страст постојања и блага мудрост нужности“, „море говори језиком нужности, моје тело језиком слободе“ – показују нам да је вера у пуноћу доживљаја овде мање рилкеовско искуство а више интелектуални постулат настао у песничком дијалогу са Валеријем и Матићем. „Ја“ које говори ове стихове слободно је замишљен песнички субјект, и

не би ни могло бити ништа друго. Изван књижевних одјека и филозофских асоцијација, који нам откривају његову лектуру, оно није ништа ближе Јовану Христићу него некој особи с потпуно друкчијом биографијом.

Насупрот томе, чежња за морем, бродовима и пловидбом, опседнутост повлашћеним тренуцима чулног искуства, наслућивање смрти и страх од ње у Христићевим позним песмама нису везани за слободно замишљено песничко „ја“. Они припадају истом оном „ја“ које 1985. године седи у Вашингтонској Folger Shakespeare Library и сањари „међу научницима забринутим за судбину човечанства“, седам године касније се пита, усред крвавог распада Југославије, „Пријатељи моји, јесмо ли пријатељевали заиста?“ („Три ратне песме“), а затим, још једном прерушено у „ми“, ¹³ говори „Три песме о покороном граду“, очигледно Београду из средине деведесетих година. И по овим спољашњим назнакама и по очигледним везама с Христићевим аутобиографским есејима и „истинитим причама“, сабраним у књигама *Професор мајемајшике* (1997) и *Тераса на два мора* (2002), јасно је да то „ја“ није потпуно самостално у односу на стварну биографију свога творца. Оно је, као „ја“ у „Ламенту“ Црњанског, бар делом аутобиографског карактера и на посебан начин означава самог Јована Христића.

13 Тамо где би се очекивало прво лице јединине, Христић често каже „он“ или „ти“ или „ми“, служећи се тим другим облицима као стилским „трансформима“ основног песничког „ја“.

Христић је, дискретно као што је увек чинио, једанпут или двапут покушао да својим критичарима укаже на нову, аутобиографску конвенцију својих позних песама. Одговарајући једном приликом на питање откуд у његовој поезији толика „опседнутост Медитераном“, и она стварна, „стечена и проверена у искуству“ и „она која је већ литерарна, симболична слика тог искуства (једрење, бродови, море, острва, лето)“, он није говорио о Хомеру и Аргонаутима, Валерију и Матићу, како би можда учинио у младости, већ је испричао неколико својих доживљаја са једрења и на крају казао: „Причам све ово да бих рекао како море, острва и бродови у мојим текстовима нису само литерарне фантазије. То су и неки стварни доживљаји које никада нећу заборавити.“¹⁴

Требало је да прође петнаест година од објављивања „Судбине језика“ па да Христић напише прве песме које теже да остваре идеал описан у томе есеју. Те дуге године дозволиле су да се сећања и успомене кристализују у прави материјал поезије, да се „више не могу разликовати од нас самих“, како би рекао Рилке, а нова аутобиографска конвенција, коју је Христић уобличио с ретком вештином, отворила је пут његовој тежњи да кроз поезију (и језик уопште) „осетимо постојање и присуство ствари“. Песнички стил *Александријске школе* готово да се више није мењао, али, у споју с аутобиографским „ја“ и јемством аутентичности коју то „ја“ носи, он је добио сасвим друкчији

14 Слободан Зубановић – Михајло Пантић, *Десет њесама – десет разговора*, Матица српска, Нови Сад 1992, стр. 104–106.

смисао. У Христићевој позној поезији прецизност именована, одсуство метафора и уздржана емоција више нису само један од многих реторичких образаца који су могући у поезији. Они сад стварају утисак да је песма, попут сна или мита како их схвата Христић у „Запису о херменеутици“, нешто што нас враћа стварима, што је и само пре ствар него знак – кроз њен се језик дотичемо „непробојности и непрозирности егзистенције“, оних „стварних доживљаја“ за које је Христић рекао да их никада неће заборавити.

Leon Kojen

THE LATE POETRY OF JOVAN HRISTIĆ

Summary

The paper argues that the distinctive feature of Hristić's late poetry (posthumously collected in *U tavni čas*, 2003) is the discreetly but unmistakably autobiographical nature of its poetic persona, and sees in Hristić's 1970 essay "The Fate of Language" an early intimation of the sort of poetry he was only to write toward the end of his life.

Бојан Чолак
ПОЕТИЧКЕ ОСОБЕНОСТИ КАСНЕ
ХРИСТИЋЕВЕ ПОЕЗИЈЕ

Кључне речи: позно стваралаштво; обезличеност; светлосна симболика; симболика простора; стварно/нестварно; комуникација; мотив прозора; теме пролазности, смрти, болести; поступак опонирања; понављања; самоиронија; поетика одсуства.

Када се говори о Христићевој поезији, најчешће се указује на два периода његовог стваралаштва. Први би обухватао прве три збирке – *Дневник о Улису* (1954), *Песме 1952–1956* (1959) и *Александријска школа* (1963), а други време од 1988, односно од појаве збирке *Старих и нових њесама*, након које ће уследити још *Нове и најновије њесме* (1993) и прво издање *Сабраних њесама* (1995) које је приредио сам Христић.¹ Да ли се и у којој мери разликују прве три и потоње збирке песама – већ је било предмет интересовања књижевних проучалаца.²

1 Увид у значај појаве поезије Јована Христића дао је Иван В. Лалић у есеју о овом знаменитом српском песнику. Преглед целокупне песничке генерације Јована Христића, њен однос према културној традицији, као и месту у савременој култури, уз истицање основних поетичких начела песника након Другог светског рата, пружио је Александар Јовановић у драгоцену студију *Поезија српског неосимболизма*.

2 Према мишљењу Ђорђија Вуковића, између старих и нових стихова „не уочавају се битне разлике, чак би се рекло

У овом раду биће речи о оним Христићевим песмама које су настале и које су објављене након шест песничких књига, а које су се нашле у *Сабраним њесмама* (Рад, 2002. године, приређивач Саша Радојчић). Реч је о укупно осам песама – „Три песме о покороном граду“, „Летња литургија за мртваг песника“, „Један по један, пријатељи су отишли“, „Пролазе возови са осветљеним прозорима вагона“, „Два мала даимона играју се са својим човеком“, „Гледајући прозоре огромних кућа“, „Кроз отворени прозор допире жамор гласова“ и „Лица“. Циљ рада јесте да се укаже на поетичке одлике ових песама, као и да се истакне корпус тема и мотива који се у поменутиим збиркама не налазе, или се налазе у незнатној мери, али и да се успостави однос потоњих песама према онима раније написаним.

да су они истовремено писани или да је он наставио где је пре двадесетак година стао“ (Вуковић, 1988, 89). Леон Којен проблематизује питање сличности и разлика између прве три збирке и касније написаних песама, укључујући и осам које су остале изван збирки. Према његовом мишљењу, сам Христић је називом *Нове и најновије њесме* желео да дистанцира песме из осамдесетих и деведесетих година од оних раније написаних. Као основну разлику међу њима истиче песничко „ја“: песничко „ја“ позних песама и песничко „ја“ *Александријске школе* суштински се разликују – „разлика између тих двају „ја“ није у томе *шта* говоре, већ *како* то чине... она није материјалне него формалне природе“ (Којен, 2003, 65). И Драган Хамовић склон је истицању разлика између раних и позних песама: „Општа тенденција Христићеве песничке поетике, од зрелости ка позном периоду, јесте у избегавању апстракција и општих симбола, за рачун изворних доживљаја, или у опредељењу за језик у којем се превладава кобна модернистичка раздаљина између ствари и њихових ознака“ (Хамовић, 2008, 155).

Оно што се одмах запажа у Христићевим последњим песмама јесте одсуство његових до тада истицаних тема и мотива какви су лето (и уопште годишња доба),³ затим подне, чулност, склад, пловидба, море, библиотека.⁴ Такође, уочавамо одсуство заокупљености књигом, звездама, углом, геометријом... Исто тако, ни у једној од осам песама нема поетичких размишљања, а одсутни су и митови и антички мотиви. У средиште долази приказивање свакодневице лирског субјекта и уметање биографских чињеница.⁵ Тако је, рецимо, у првој од њих, у песми „Три песме о покороном граду“,

3 Изузимајући песму „Летња литургија за мртвог песника“, где годишње доба има за циљ да укаже на могућност комуникације с непостојећим, чиме је успостављена веза не само са Христићевим ранијим стваралаштвом (нпр. са песмама „Дошло је лето“ и „Три песме о лету“) већ и са песништвом Ивана В. Лалића. О значају поменутог годишњег доба у поетици Ј. Христића написао је Драган Хамовић обимну студију *Лето и цишаши*.

4 Радивоје Микић говори о две врсте песничке инспирације код Јована Христића: „једна долази из књига и свега онога што се може везати за њих, док се друга распростире на песников однос према физичком свету и искуства која се могу стећи у њему“ (Микић, 1990, 38).

5 Према Ђ. Вуковићу, овакав доживљај Христићевих песама није нов. Наведени књижевни проучавалац поводом ранијих песама овог знаменитог српског песника бележи: „Неке од тих сасвим објективних песама дају се читати као прерушена исповест или као одломци једне аутобиографије“ (Вуковић, 1988, 95). С оваквим ставом сагласан је и Д. Хамовић: „У појединим важним песмама из педесетих и раних шездесетих година, исто тако, можемо провидети њихово аутобиографско језгро, макар оно било прекривено сликама из књижевног и филозофског контекста с којим се песник поистовећује“ (Хамовић, 2008, 154).

приказано животарење лирског субјекта у једном граду. Тренутак који интересује песника јесте онај у којем је друштво престало да буде „стабилизована целина друштвених односа, структура, процеса и творевина“⁶ и постало „друштво у распаду“, уздрмано ратним страхотама и пленовима, погођено једним новим типом отуђења и општим распадом урбаног живота. Човек је у поменутој песми обезличен, сведен на сен, авет, лишен достојанства (он се вуче оборене главе, не гледа у очи), окружен је мраком, не живи него има привид живота, и читава његова егзистенција као да је сведена на кору хлеба. Може се тачно одредити историјски тренутак у песми, који није толико јасно читљив у песмама које су се нашле у збиркама. Тај уплив свакидашњице (која, изузев у наведеној песми, није нужно осенчена последицама ратних збивања), прожимање личног искуства и резимирање сопственог живота готово да је општа одлика свих поменутих песама.

Сведеност човека на сенку налазимо и у песми „Гледајући прозоре огромних кућа“, док је у песми „Лица“ он потпуно обезличен. Неретко је у поезији Јована Христића човек истиснут из простора. У песми „Један по један, пријатељи су отишли“ врт је опустео и лирски субјект је остао сам пред оглувелом кућом, док у песми „Пролазе возови са осветљеним прозорима вагона“ уочавамо потпуни изостанак човека. Празни су возови, куће, поља, станице...

6 Силвано Болчић, цитирано према Ивана Спасић, *Социологије свакодневної живоїша*.

Пролазе возови са осветљеним прозорима
вагона

Иза којих никога нема,
Пролазе поред кућа са осветљеним
прозорима

У којима никога нема,
Јуре кроз поља обасјана месечином
На којима никога нема,
Тутње кроз осветљене станице
На којима никога нема,
И одлазе далеко, далеко,
Где никога нема, где никога нема.

Ни у једној од осам песама лирски субјект не појављује се као лице које је делатно, активно. Његова позиција је најчешће онога ко помирен ишчекује смрт (најрепрезентативнија је песма „Један по један, пријатељи су отишли“). Таква врста неактивности у најтешњој је вези са песимизмом и одсуством трагичног духа, односно жеље да се осваја, потребе за сопственим даљим изразом... Песма „Два мала даимона играју се са својим човеком“ говори управо о сукобу два животна принципа – активности, воље за животом и довођењем ствари у ред, с једне стране и, с друге, апатичности, пасивног препуштања времену, сумњи, збуњености и крајњој пометености у којој више ништа није јасно.

Поступком опонирања у песми „Три песме о покороном граду“ представљена су два простора: онај у коме живи лирски субјект (обележавају га мрачне и неме улице, охладнеле куће, мемљиви зидови, гомиле смећа) и онај изван, под којим се подразумевају остали градови света (а описују

га светлост, жамор, треперење, спокојство, мир, ведрина, топлота). Светлост је дата у одсуству, припада другом простору, неком другом граду. Преовладава мрак и улични и кућни. Потпуно је одсутна комуникација („писма нам више не долазе, телефони су замукли“), мирис је присутан као задах безнађа, а перцепција изједначена са погледом кроз прљав прозор, који омогућује спознање да је тамо негде све другачије, да постоји светлост и интензивност живљења. Мотив прозора се тако појављује као могућност да се из једног изолованог битка (простора) назре неограниченост онога што се налази споља. Прозор се, дакле, појављује као оно што истовремено и одваја и повезује унутрашњи простор са спољашњим светом, али и као оно што, и поред успостављене везе, не пружа могућност за искорак из ограниченог простора. Напоменуо бих да је овом мотиву Христић у последњим песмама често посвећивао пажњу и да га је неретко истицао и у наслову (три наслова).⁷

У последњим песмама Јована Христића спољашњи простор јавља се и са позитивним и са негативним обележјима. У првом случају реч је о туђем простору, у другом – о простору лирског субјекта (донекле неуобичајено) што је у вези са доживљајем сопствене позиције као неподношљиве и безизлазне. Унутрашњи простор лирског субјекта обухвата двојачко значење: он омогућује сећања, али је он, исто тако, и место усамљености и ишче-

7 Мотив прозора присутан је и у песмама заступљеним у Христићевим збиркама. У песми „Три песме о лету“ он пружа увид у живост града, човека, жагора...

кивања сопствене смрти. Посредством сећања остварена је једина активност лирског субјекта.

Управо поводом доживљаја простора занимљиво је истакнути да постоји поигравање категоријама стварног и нестварног – у песми „Три песме о покороном граду“ стварност услед страха постаје нестварна („ходајући нестварним улицама са јутарњим хлебом у рукама“... „са јутарњим хлебом у рукама, ходамо нестварним улицама“). То поигравање песник ће наставити и у неколико наредних песама. За разлику од песме „Три песме о покороном граду“, где се стварност представља као нестварна, у песми „Летња литургија за мрвог песника“ нестварно се доживљава као стварно, па је омогућена комуникација с умрлим пријатељем. Тема комуникације, односно одсуства комуникације, такође битно обележава ове песме, а с њом је најуже повезана тема усамљености. Комуникацију налазимо у најразличитијим облицима: комуникација с умрлим пријатељем, са смрћу, са собом, затим одсуство комуникације, њено свођење на прекоре, свађе, јадања...

Одсуство другог извор је немогућности комуницирања у песмама „Летња литургија за мрвог песника“, „Два мала даимона играју се са својим човеком“, „Један по један, пријатељи су отишли“, па се лирски субјект окреће разговору са одсутним, непостојећим, коначно – са смрћу. Одсуство комуникације није само последица усамљености. У песми „Три песме о покороном граду“ долази до прекида комуникације услед изолованости града, али је и свеопшта атмосфера мрака довела до уки-

дања комуникације између људи унутар тога изолованог простора.

Сигурно је у том смислу најинтересантнија за анализу песма „Летња литургија за мртвог песника“⁸ где наилазимо на комуникацију путем сећања, али и на једну нову врсту комуницирања. Реч је о једном сасвим новом искуству, које превазилази рационално, а које је живо и стварно колико и оно. Песма говори о пријатељевој смрти која лирском субјекту, пред сам крај живота, омогућава да сагледа сопствене заблуде, и која га доводи до негације дотадашњих животних ставова и целокупног духовног искуства.

Првобитно се лирски субјект само сећа пријатеља и констатује:

Сећања знају да буду опипљива
Као оно што зовемо стварношћу. Понекад,
у вече,
Ја седим у твојој соби и ми, уз чашу вина
(разуме се),
Поново поредимо своје преводе *Пустие земље*.

да би потом успео да успостави комуникацију са преминулим пријатељем, која не представља сећање, већ се одвија овде и сада:

Нису сећања магла у којој се надзиру све раз
ређенија збивања:
Ти би, као далеко бољи познавалац езотерије,
знао шта је то;

8 Интерпретацију ове песме понудио је и Д. Хамовић (у поменутој студији) указујући при том и на преливање њене садржине из документарног у лирски контекст.

А ја, као непоправљиви емпирист, могу само
да ти кажем
Да дође вече када опет седимо у твојој соби
И водимо (не увек баш сасвим озбиљне)
разговоре какве смо знали да водимо.

Само што више не пијемо вино
Пошто су нам га обојици лекари забранили.

Скренуо бих пажњу на изостављену чашу вина, којом се излази из оквира реалног времена и којом се потцртава промена у духовном искуству лирског субјекта. У завршници песме наилазимо на иронизовање у самоодређењу (*нейоиправљиви емпиристџа*) и на измењено самосагледавање (признање сопственог незнања, заблуда и порицање до-тадашњих уверења).

Исто тако, мисли о пролазности и смрти чине доминанту ове поезије. Оне нису нове у Христићевим песмама, и већ су запажене у целокупном песниковом опусу.⁹ Може се рећи да читаву ње-

9 Богдан А. Поповић, тако, поводом *Александријске школе* бележи да је основни ток мисли код Јована Христића истицање „дистинкције између физичког у људској јединки и духовног, које га током времена смењује“ ... смисао људског постојања је „у двосмислености, у сукобу привидне човекове слободе и нужности која неумитно све своди на пролазност“ (90) ... „У центру његовог настојања је покушај да... издвоји оно што је стално актуелно: проблем времена које носи заборав и свом зубу подвргава некадашње доказе његовог ума и његове снаге“ (91). Поводом поменуте збирке и Јован Јанићијевић ће се осврнути на песников доживљај пролазности: „Пролазност, како је тумачи Христић, није савремено осећање ништавила, мирење са незнањем или немо очајање, него античко космичко поимање живота и смрти, трезвено прихватање мудрих закона природе...“ (Јанићијевић, 1999, 257).

гову поезију одређује окупираност пролазношћу: песник је усредсређен на потрагу за оним што је вечно, непролазно. У последњих осам песама Христић као да одустаје од те потраге и смисао егзистенције као да се преноси на изоловане ситнице и наглашавање важности оног пуко спољашњег и случајног:

Гласови, сенке, погледи, додире,
Хоћете ли нестати сасвим,
Или ћете искрснути још једном, да бих могао
да кажем:

То је живот.

Лирски субјект преиспитује и пребира догађаје и време, који измичу, и сваки наредни (пропуштени) утисак доводи га све ближе схватању да је сумња највећи непријатељ посвећености тренутку и могућности да се изговори: То је живот.

Услед недостатка простора, за ову прилику само ћу се осврнути на начин на који је смрт представљена у последњих осам песама, док ћу исцрпнију анализу поменутог мотива оставити за неку другу прилику.¹⁰ У песми „Летња литургија за мртвог песника“ примицање смрти пореди се са спремањем на пут (одмах се може запазити да овакав доживљај налазимо и у ранијим песмама), већ у наредној („Један по један, пријатељи су отишли“) смрт се најављује криком невидљиве птице (што

10 Л. Којен запажа да у Христићевим позним песмама „смрт не улази више у свест као предосећај и слутња, већ као неопозива извесност која сенчи све што се мисли и доживљава“ (Којен, 2003, 63).

је, чини ми се, нов доживљај; посебно бих маркирао крик као глас који није толико карактеристичан за поетику Јована Христића – он се појављује у само једној ранијој песми), док је у песми „Два мала даимона играју се са својим човеком“ она дата метафором мрака који као плима надлази. Занимљиво је да је ово једина песма у којој се спомиње вода (море). Као оно што се одупире смрти и што потврђује живот јавља се сећање. Старење и пролазност лирски субјект доживљава као болест, као оно што обезличава човека и што га претвара у сенку. Тако се у средиште Христићеве поетике уводи још једна тема: болест се експлицитно помиње у песмама „Гледајући прозоре огромних кућа“ и „Лица“ – дакле, у две од последње три песме (тема болести јавља се и у ранијим песмама, али тек у овима она садржи сав ужас, те се отуда и назива опака болештина). У оба случаја она је повезана с мотивом лица, с том разликом што је у првој песми реч о лицу зграде, а у другој човека:

Гледајући прозоре огромних кућа
Чија се лица распадају
Нагрижена неком опаким болештином ...
(„Гледајући прозоре огромних кућа“)

Лица обезличена свим могућим болестима
или једноставно старошћу,
У чијим се изувијаним браздама, испод
спарушене коже,
Као са дна неког кладенца, помаљају
некадашњи ликови,
Стара лепота, старе радости, старе љубави.

Сада им треба прићи, прислонити свој образ
уз њихов,
И са осмехом удахнути мирис гроба који смо
почели да ширимо око себе.
(„Лица“)

Болест и старост једнаке су по томе што обезличују. Оне не воде само безобличности, већ и физичком распадању. Христић дозвољава старости могућност и лепоте и радости и љубави, али само као сећање на некадашњи лик, на некадашњи живот; не поглед у огледало већ загледаност у себе. Лице и посебност постојали су и некада били важни, а сада постоји свест о једнакости и једнаком закону који важи за све. Физичко пропадање превазилази се са осмехом и помиреношћу, а мирис гроба нам нуди утешни одмор од лица (маски) које смо носили.

У позним Христићевим песмама запажа се одсуство дневне светлости. Иако светлост доминира песмом „Пролазе возови са осветљеним прозорима вагона“, у првом плану је вештачка светлост и природна ноћна – месечина.

Христић задржава контраст као основно начело компоновања песме. У песми „Три песме о покороном граду“ основни контраст је свој/туђ, а појављују се још и светло/мрак, жамор/немост. У песми „Летња литургија за мртвог песника“: стварно/нестварно; у песми „Један по један, пријатељи су отишли“: присутно/одсутно, видљиво/невидљиво; у „Пролазе возови са осветљеним прозорима вагона“: пуноћа/празнина; „Два мала даимона“:

активност/пасивност; у „Гледајући прозоре огромних кућа“: лепота/ружноћа; у „Кроз отворени прозор допире жамор гласова“: пролазност/сећање, као и смена унутрашњег и спољашњег простора; у „Лица“: некад/сад, тј. младост/старост. Готово да изостаје особена композиција „са постепеним развијањем ситуације и неочекиваном поентом на крају, која претходним стиховима даје додатна (често и супротна) значења“, на коју је поводом ранијих песама указао Александар Јовановић.

Још једна од особености Христићевих последњих песама јесте употреба глагола. Глаголи су у читавој Христићевој поезији изузетно важни и отуда се неретко налазе на иницијалној позицији унутар песме. Код њега глаголи готово увек дочаравају активност лирског субјекта, што у песми „Три песме о покороном граду“ није случај – уместо *ходати* наилазимо на *вући се*... С друге стране, у песми „Пролазе возови са осветљеним прозори-ма вагона“ сви глаголи кретања упућују на брзину, дочаравају динамичност кретања које, како песма одмиче, постаје све интензивније (возови прво пролазе, потом јуре, да би напослетку тутњили), али се управо њима акцентује одсуство човека из песме.

Приметна је и доминација негативне лексике и придева. У свих осам песама наилазимо на потпуно одсуство боја, изузев у песми „Два мала даимона играју се са својим човеком“, где се појављује сива. Опет, није случајно да је златна она која преовладава у песама које су укључене у збирке.

Споменуо бих још да су интересантне и позиције из којих пева лирски субјект. Чак у три песме у питању је прво лице множине¹¹ (с тим што је у једној приметна алтернација са првим лицем једнине), у две треће лице једнине (он), а у по једној друго лице једнине, прво лице једнине, и треће лице множине.

У песми „Кроз отворени прозор допире жамор гласова“ наилазимо на смењивање позиције лирског субјекта – он час перципира из унутрашњег, час из спољашњег простора:

Кроз отворени прозор допире жамор гласова
Људи што седе испред неког кафића.
Жамор, из кога тек с времена на време
Искрсне нека реч која се може разазнати.
Да ли је то живот?

На кући преко пута прозор је осветљен,
И њиме понекад промакне
Сенка неког човека. Неке жене?
А онда се светло угаси.
Да ли је то живот?

Шта хоће да нам кажу очи које срећемо у
пролазу?
Чини нам се да је потребно још само мало,
још само мало,
Да би се усудиле на неку поруку.

11 Р. Микић поводом раније написаних песама запажа: „Прво што ће нам у Христићевим песмама пасти у очи свакако је околност да је код овог песника сам лирски субјект потиснут из првог плана и да га често замењује колективни говорни субјект, неко неодређено *ми*, неко *ми* чија природа и садржај нису подробније описани“ (Микић, 1999, 125–126).

Али оне пролазе, и ми заборављамо чак и
њихову боју.
Да ли је то живот?

Ко је то био што нас је додирнуо
У тролејбусу? Не усуђујемо се да окренемо
главу,
Али раме је припијено уз раме, до прве
станице када се одмиче
И одлази а да не видимо лице које је можда
чекало да му пођемо у сусрет.
Да ли је то живот?

Музикалност и ритмичност Христић остварује бројним понављањима, како лексичким тако и синтаксичким. У песми „Пролазе возови са осветљеним прозорима вагона“ запажамо постојање рефрена („никога нема“) у парним стиховима, при чему су други, четврти и шести стих варирани („Иза којих никога нема“, „У којима никога нема“, „На којима никога нема“), док се осми понавља као шести, да би се у десетом, последњем стиху, увело двоструко понављање рефрена („Где никога нема, где никога нема“), којем у деветом стиху претходи понављање прилога *далеко*. Сва ова понављања прате убрзање воза и подвлаче бесмисао брзине без циља, брзине која је изневерила човека. Отуда је ова песма својеврсна елегија брзине, алијас празнине.

Може се закључити да у песмама писаним пред крај живота Јован Христић у средиште поставља поетику одсуства. Она се читује како на

плану односа према претходном сопственом стваралаштву, тако и на тематско-мотивском плану.

Литература

- Dordžije Vuković, „Pogovor“, у: Jovan Hristić, *Stare i nove pesme*, Književna zajednica Novoga Sada, Novi Sad 1988.
- Јован Јанићијевић, *Метод и гомет*, Идеа, Београд 1999.
- Александар Јовановић, „Варвари нису никакво решење“, у: *Песници и иреци*, СКЗ, Београд 1993.
- Александар Јовановић, *Поезија српској неосимболизма*, „Филип Вишњић“, Београд 1994.
- Леон Којен, „Позно песништво Јована Христића“, у: Јован Христић: *У шавни час*, Чигоја штампа, Београд 2003.
- Иван В. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“, у: Јован Христић, *Сабране њесме*, Матица српска, Београд 1995.
- Радивоје Микић, „Богови и дани“, у: *Језик њоезије*, БИГЗ, Београд 1990.
- Радивоје Микић, „Општа места, жагор и немилост“, у: *Песнички њостуџак*, Народна књига, Београд 1999.
- Bogdan A. Popović, *Savremeni pesnici*, Radnički univerzitet „Radivoj Ćirpanov“, Novi Sad 1972.
- Saša Radojčić, „Jovan Hristić, pesnik“, у: Jovan Hristić, *Sabrane pesme*, Rad, Beograd 2002.
- Georg Simmel, *Kontrapunkti kulture*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2001.

Ivana Spasić, *Sociologije svakodnevnog života*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 2004.

Драган Хамовић, *Лейло и цишаиши. Поезија и њоеиши-ка Јована Христића*, Завод за уџбенике, Београд 2008.

Јован Христић, *Изабрани есеји*, Српски ПЕН центар, Београд 2005.

Bojan Čolak

THE POETICAL CHARACTERISTICS OF HRISTIĆ'S LATE POETRY

Summary

The subject of this work is analysis of eight poems by Jovan Hristić created during the course of the period following the publication of his six books of poetry and gathered in *The Collected Poems* in 2002. The purpose of the paper was to point out the poetic characteristics of these poems, as well as the corpus of themes and motifs that are not to be found in the above-mentioned collections of poetry or are present in a negligible degree, and also to establish their relationship towards the poems published in those collections. It is noted that the poems written towards the end of his life lack the themes and motifs that Hristić had emphasised before, and that the focus was shifted onto presenting the everyday life of the lyrical subject and inserting biographical facts. In some of the poems it is possible to precisely determine the historical moment when they were written, which is not evident to

such an extent in the poems that preceded them. Of particular interest are the experiences of man and space in these poems, especially the poet's play with the categories of real/unreal. On the other hand, the themes of death and a feeling of transience, as well as the basic compositional principles, establish a strong connection between these eight poems and Hristić's earlier poetry.

II

Александар Јовановић
ИЗМЕЂУ ЕРУДИЦИЈЕ И ЕМОЦИЈЕ

Кључне речи: ерудиција, ране и позне песме, читалачко и лично искуство, есеји. Медитеран, носталгија, општа места.

Тачније речено, човек пише онако како живи. Мислим да су књиге, што ће рећи читалачки доживљаји, део нашег живота исто онако као и што су други доживљаји, природе или љубави, део нашег живота. Зашто да их се одричем у писању?

Постоји лака и лажна формула која „живот“ ставља на једну, а „читање“ на другу страну. Као да ми не живимо док читамо, умиремо кад узмемо књигу у руке, па васкрснемо када је заклопимо. Наш живот је и занимљив због тога што је у њему све, одједном и истовремено, ту.

Јован Христић, у разговору „Више ме занима заборав од памћења“

Јован Христић аутор је шездесет песама, рачунајући ту, наравно, вишеделне песме као једну.¹ Њихов број чини да их можемо појмити све истовремено (неко је по томе Христића упоредио са Ракићем), иако су настајале током готово пет де-

¹ Јован Христић, *Сабране њесме*, приредио и поговор написао Саша Радојчић, Рад, Београд 2002.

ценија, и писане са различитим амбицијама. Књига песникових новијих и последњих песама *У шавни час*² садржи двадесет шест песама – дакле, готово половину. Између првих и новијих песама стоји прекид од две и по деценије.³ Наравно, рани Христић није исто што и позни Христић, али мало ко би могао да порекне јединство његовог песничког опуса или, још више, да устврди да између његових стихова и његовог дискурзивног/есејистичког исказа стоји зјап.

Рани Христић је песник културе, и то опредељење делио је са најбољим песницима своје генерације, најпре са Бориславом Радовићем, потом и са Иваном В. Лалићем, а у одређеној мери и са другим песницима неосимболистичке генерације. Мотив собе (који је делио са песницима своје генерације, Радовићем или Данојлићем у *Урођеничким њсалмима*) ушао је у наслов једне његове песме, али је, отворено или посредно, присутан у многима. Јер соба о којој пева јесте библиотека, али, бар у првим

2 Јован Христић, *У шавни час*, приредио и поговор „Позно песништво Јована Христића“ написао Леон Којен, Чигоја, Београд 2003.

3 То је, рецимо, размак од *Александријске школе* (1963) до *Старих и нових њесама* (1988, приредио и поговор написао Ђорђије Вуковић). „Онда је Ђорђије Вуковић дошао на идеју да начинимо један избор мојих песама, и да потражимо издавача. ‚Напиши и нешто нових песама‘, рекао ми је. ‚Каква је то књига без нових песама.‘ И кад год бисмо се срели, а срећемо се често, пошто живимо у истој улици, питао би ме: ‚Пишеш ли песме?‘ (...) Те нове песме у овој књизи, за себе, зовем ‚Ђорђијеве песме‘. Једном сам му чак и рекао да их је, у ствари, он написао а ја само потписао“ – Јован Христић, „Више ме занима заборав од памћења“, у књизи Александра Јовановића *Порекло њесме – девет разговора о њоезији*, Просвета, Ниш 1995, стр. 43–44.

књигама, није конкретна библиотека, него више
ученост сама:

Ми, који никада нисмо били млади, који
нисмо
Постепено откривали неисцрпне светове
својих чула,
Већ увек и увек само препознавали
Откривене земље и сећали се свега кроз
старост
Напамет научног искуства
(„Непрекидна свежина света“)

Пријатељу мој, треба се најзад опростити
Са свим земљама које су расле под
светлошћу ове лампе
(„Поново посећена Итака“)

Море је око нас а соба је у нама
(„Бродски дневник“)

У истој соби почели, у истој окончаћемо, а
исте битке
Прелазе зидовима, као сенке ваздухом што
чека
Крила. Полако, лето се завршавало пљуском
кише.
(„Једно сентиментално путовање
по мојој соби“)

И тако редом. Може се навести још много *собних* стихова, јер соба код Христића увлачи у себе читав његов песнички репертоар: путовања, књиге, научено и стечено искуство, Матићеве и Пас-

калове подстицаје, алузије на Де Местрову књигу, Декартове цитате, хомерске синтагме, одисејевски восак пред сиренском песмом, бродски дневник Колумбовог официра. Зато у „Последњој песни“ и може да каже: „Да бисмо сутрадан рекли речи које смо чули из уста оних који су их рекли пре нас. (...) Јер ћемо сутрадан бити у овој истој соби и мислити на онога ко је из ње отишао пре нас.“ *Соба*, то је (бирана) песничка традиција, *они који су њоворили пре нас* јесу наши (бирани) песнички преци.

У првим Христићевим песмама значење се не престано креће од вишезначности до неодређености и натраг, па је тако и са мотивом собе: он покрива ученост, позив на путовање и маштање, духовну надмоћ, усамљеност, песничку радионицу. То даје драж овим песмама, али чини да их доживљавамо као певање својеврсне конкретне општости, нешто другачије али и прецизније речено: и као пажљиво припремљену грађу за песме, и као завршене песме.

Александријска школа конкретизује бар троструко библиотеку–културу–ерудицију. Најпре, самим насловом којим се песник ослонио на једну од њему блиских античко-медитеранских традиција, на традицију хеленистичке Александрије или онога што је она за Христића била, затим на савременог песника те традиције Константина Кавафија и, на крају збирке, „Напоменама“ у духу Елиотове *Пусте земље*, које ретроспективно постају битни семантички моменти одређених песама. „Моја колевка је била крај библиотеке...“, рећи ће (преузимајући, у сагласју са насловном синтагмом, Бодлеров стих

из мање познате песме „Глас“) у песми „Седео је сам, док се ноћ скупљала иза океана“:

Моја је колевка била крај библиотеке...
Каква туга меса, какво комађе знања,
Које везујемо танким концима луцидне
логике,
Играјући шаха у звезданим ноћима.

Да ли наведени стихови славе библиотеку? Тешко, чак и ако занемаримо стихове у песми који претходе наведенима, а не можемо их занемарити. На граници два бескраја, мора и пустиње, песнички субјект у сутону, у којем се дели светло од таме и немир од спокоја, међу рушевинама и обузет метафизичком студени, на тренутак се присећа библиотеке и знања, али само да би увидео да су од слабе помоћи и утехе. Ове стихове не можемо читати другачије него у ироничном кључу. „Танки конци луцидне логике“ безначајни су улог у игри „шаха у звезданим ноћима“. Знање не потискује усамљеност и унутарњу празнину онога који пева:

Антологичари, доксографи, зналци цитата и
алузија,
Мирис који примећује само искусна ноздрва,
Остајемо сами, у сопственој паучини,
Камен без пламена, пламен без камена.

Сада су нам јасније и неке од претходних Христићевих *собних* песама, или стихова. У „Једном сентименталном путовању по мојој соби“ читамо: „У истој соби почели, у истој окончаћемо“, па затим: „Поновљено: Не, драги мој, не хајдемо, нећемо оти-

ћи“, па: „Овде, опет у сопственој соби, као фантом“; у песми „Euthimia“: „Начинио сам дужност од свога очајања, / У овој мојој пећини нема хлеба“ и „Немоћан остаје ми да ћутке продужим / У затвореној соби своје туђе свести“. У противуречном положају између собе и света, наученог искуства и ризика егзистенције, песнички субјект првих Христићевих песама свестан је свог противуречног положаја, и покушава да га превлада. „Увод у генезу“ управо је тај покушај:

Затворен у своје ја као у тамницу
Нисам видео лето, годишња доба
Прелажаху преко прозора, тек опомена,
А пасји верно ћутање ме чекало.
Био сам слеп, глув, у зимском сну.

Ова умногоме аутопоетичка песма јесте нека врста раног свођења рачуна, али без снаге да се рачун сведе до краја или да се, бар, улози у њему доследно именују. Ко је црв који прогриза јабуку, ко је стабло које га носи, којој се другој обали тежи? На кога се односе стихови „Иако мртви, мораћемо још једном / Научити да дишемо, навићи сухе гране / На једно друго сунце, крај песка и песка“? На песму и песника који се ослобађа притиска собе/традиције/наученог певања, али не можемо бити у то сасвим сигурни. При томе, Христић је, само уз ову песму и мислим не без ироније, на крају збирке навео чије је стихове цитирао: Сен-Џон Персове, Дантеове и стихове из „Песме над песама“.

Наиме, оба своја искуства, велико читалачко и лично, Јован Христић није, још од својих песничких

и есејистичких почетака, раздвајао. Ослонио се на гласове претходника да би јасније препознао свој, односно изабрао активирање традиције као битан услов сопствене модерности.⁴ Наравно, и сам песник се мењао. У почетку је можда желео да покаже своју ученост, али је временом, не одричући је се, бивао све према њој скептичнији. Његове нове песме лишене су великог дела пртљага из младости, али на томе путу није било једносмерности и једнозначности.

Књиге су главни јунак новијих и последњих Христићевих песама, у којима је проговорило Христићево *ауџенџично ја*, песниково *ја* зависно од конкретног песниковог постојања.⁵ Довољно је поменути оне најпознатије међу њима: „У великој библиотеци“, „По цео дан седим у библиотеци“, „Давно заборављене књиге“, „Уморан од дуге зиме“, „Дошло је лето“, „У тавни час“, итд. Али, готово по правилу, мотив библиотеке контрастован је са елементарним/пуним животом:

Дошло је лето, доста ми је свега, и одлазим
на пусто острво
Са својим Хомером у рукама да другујем са
боговима и херојима
(„Дошло је лето“)

4 Видети Христићев елиотовски писан есеј „Шта је модерно и где га видите?“ (одговор на анкету), *Израз* (Сарајево), 1957, бр. 3,

5 Видети одличан текст Леона Којена „Позно песништво Јована Христића“, поговор књизи Јована Христића *У тавни час*, Чигоја, Београд 2003, стр. 57–70.

Научници забринути за судбину човечанства
 Тихо дремају над својим књигама,
 Док ја сањам вртове изгубљеног детињства
 И мора којима никада нисам и нећу бродити.
 („По цео дан седим у библиотеци“)

Ја остајем, јер једини од свих њих не знам
 Зашто читам све те књиге што су се скупиле
 на мом столу.

Напољу је сунце, веверице скачу по
 травњацима
 И веру се уз дрвеће. Ја седим и читам.
 („У великој библиотеци“)

Као да „напамет научено искуство“ показује своје одсуство пуноће живота. У Христићевим позним песмама преовлађује управо осећање сете и немогућност да се допре тамо где смо се некада давно били упутили, и све присутнија свест о недосезању пуноће живота која би у себе укључивала разнородна, а истовредна искуства. О претапању ових искустава, на посебан начин, читамо и у песми „Општа места“. Логички гледано, општа места су познат и препознатљив песнички репертоар, истрошен од честе употребе. Али, песнички говор јесте вишеструко кодован и за њега не важе једноставна комуникацијска правила. У противном, било би сувишно поновно читање песама, па тако и Христићева *општа места* постају све дража што им се више враћамо. Песник им се враћа истим стихом, својеврсном анафором, на почетку сваке од четири строфе („Дивна, добра, стара општа места“), док су

следећи стихови велика похвала онеме од чега се поетика савремене поезије била удаљила:

Дивна, добра, стара општа места,
Сан који се нисмо усуђивали да сањамо,
Млака киша у крошњама јесењег дрвећа
И велике очи веверице, сувише лепе
Да би се могле описати другачије него
општим местима.

И, заиста, најновије Христићеве песме, најлепше међу њима, не беже од општих места која нас „греју са оно мало лепоте / што је у њима скривена као тиха жар / у давно угаслом пепелу“ (слика је то коју знамо из Миљковићевог „Боланог Дојчина“). Отуда песниково завршно обраћање општим местима, „И не остављајте нас / На милост и немилост пренемагањима краткотрајних песника“, јесте доследна одбрана права на сопствени глас, лишена обзира према било чему осим према сопственој аутентичности. Да би се прешао овај пут, и написала једна оваква песма, иза ње је морало да стане велико читалачко и лично искуство.⁶

Да ли је песник коначно дошао до прозачног језика, до речи иза којих се виде ствари. Изгледа да јесте. Али, шта онда ту раде библиотека, ерудиција

6 „Општа места су за мене, једноставно, неке велике истине нашег живота које се вековима говоре, не зато што не можемо да смислимо ништа боље, него зато што су истине. (...) Општа места имају за мене још једну важну особину. Она су прозачна. Допуштају вам да иза речи видите ствари. А ја не волим паучине речи којима данас често прекривамо ствари, тако да се оне више и не виде“ – Јован Христић, „Више ме занима заборав од памћења“, стр. 53–54.

и култура, нису ли сада постале сувишне? Одговор на ово питање могли би, чини се, да заједнички дају Христићева поезија и есеји. И ту се наслућује један велики парадокс. Поезија раног, ученог Христића, тумачена је сама по себи; најбоља тумачења његових позних стихова, ослобођених притискајуће учености, готово да су незамислива без његових есеја. „Непролазна чар предсократоваца“, „Путовања по Средоземљу“, „Човек Средоземља“, „Судбина језика“, „Песник Стерија“, „Тераса на два мора“ већ су, на неки начин, стекли статус песничких манифеста. Да ли поезију можемо тумачити аналитичким текстовима, смемо ли веровати песнику на (дискурзивну) реч? И обрнуто питање: Шта нам то Христић говори у својим најбољим есејима, а да није у дослуху са смислом његових стихова? „Не треба бити неповерљив према песницима – написао је сам Христић – кад зађу у области кроз које нам се њихове метафоре не чине више као поуздани водичи.“⁷

Наравно, разлика између поезије и есеја је, жанровски посматрано, неспорна. Али, ослушнимо. Готово у исто време када је почео да пише нове песме, по наговору Ђорђија Вуковића, Христић је написао антологијски есеј „Непролазна чар предсократоваца“. Много тога, ако не и готово све што је он рекао о првим грчким филозофима, може се узети и као опис његових нових песама. Ако се овом приликом остави по страни чувено место о Средоземљу као подстицају и мери људске мисли, као што су и предсократовци обухватили свет јед-

7 Јован Христић, *Изабрани есеји*, Српски ПЕН центар, Београд 2005, стр. 243.

ним погледом, а за касније помери песникова похвала теорији о четири елемента, нека сад буду призована друга два, можда не мање помињана, исказа: „За њих нема прекида и нема амбиса на путу од крајње опипљивог до крајње апстрактног, и нас не престаје да задивљује лакоћа са којом они прелазе тај пут, једноставни скокови из једног у други свет који се данас опраштају и допуштају само песницима. Удаљено и невидљиво они претварају у блиско и опипљиво, не зато што правих апстрактних појмова још немају, већ зато што су сигурни да исте елементарне силе делују и исти елементарни механизми владају и у најудаљенијим сферама звезданог неба, и у најдубљим дубинама људске душе, и у раду људских руку.“⁸ Тај једноставни скоковити пут Христић непрестано прелази у својој поезији, можда програмски најотвореније у песми „Дошло је лето“:

Кад ветар зањише гране борова и усталаса
море,
Сребрноруки Аполон, совоока Атена и
земљотресац Посејдон,
Дођу да се договоре коме ће сада смрсити
конце.

Заклопим књигу, и видим сељаке који су
дошли
Да напоје мазге што жедне месеце проводе
на острву.
А када се укрцају у чамце, и звук мотора
нестане за њима,

8 Исто, стр. 246.

Настављам да читам Хомера и слушам ветар
што ће се зачас
Поново претворити у гласове богова
Који ће се одмах затим распршити над
пучином.

Укрштање елементарног и читалачког доживљаја константа је Христићеве поезије, и у новијим песмама дато, да парафразирамо његов исказ о предсократовцима, прозачним језиком и речима које као да додирују ствари. Гране борова и устала-сало море радом културе претварају се у хомерске богове и њихове познате расправе, у свету стварном колико и онај који се помаља пред песничким субјектом када на тренутак заклопи књигу. Завршни стих „Који ће се одмах затим распршити над пучином“ додатно претапа оба ова света у један, јер се подједнако односи и на звук мотора чамаца који се удаљавају са острва и на гласове богова стварне само у слуху онога који чита.

И још један цитат, са самог краја есеја: „Предсократовци долазе до нас као јунаци пра-прича, њихова мисао претворила се у наш сан о добу у којем су основне истине света биле надохват руке, а њихове једноставне и упечатљиве слике не престају да подстичу наша сневања.“⁹ „Дошло је лето“, „По цео дан седим у библиотеци“, „У великој библиотеци“, „Стари бродови“, „Три песме о лету“, „Живот начињен од ситница“ – све оне јесу, уз друго што говоре, песме о сневању и истинама које су нам биле, а више нису, надохват руке („Старе песме које знамо напамет кажу да је лето кратко, / Да не

9 *Истио*, стр. 246.

траје ни трен. Али у том трену / Збуде се све што треба: и љубав, и зов бродова / Што крећу на далека путовања са којих повратка нема“ – „Три песме о лету I“; „После много година, пробудићеш се у ноћи / И чути поново моторе бродова што одлазе некуда. / Више нећеш знати: јесу ли то исте оне старе крнтије / Или само духови, сан који не знаш јеси ли га уопште сањао“ – „Стари бродови“; „Док ја сањам вртове изгубљеног детињства / И мора којима никада нисам и нећу бродити“ – „По цео дан седим у библиотеци“). Са мало слободе, и метафорично речено, есеј „Непролазна чар предсократоваца“ и песме из којих су наведени стихови збили су се у једном кратком лету, али ипак довољно дугом да онај који пева оживи све првобитне жудње и да се, у истом трену, опрости од њих.

„Тераса на два мора“, један од Христићевих завештајних есеја, у средиште пажње опет ставља однос природа – култура, односно, елементарно – учено. Есеј је занимљив из више разлога, поједини искази просто маме на тумачења и пресликавања са другим његовим песничким и непесничким текстовима. Рецимо, исказ: „Може се такође учинити да ни ‚пространство‘ није много срећна реч, поготово што је ту још и ‚бескрајно‘, али и она савршено одговара истини, пошто је на тој тераси све што би другде било литерарно пренемагање, била истина“ у потпуности одговара смислу „Општих места“. Али главни јунак овог есеја јесте Сунце у Подне (обе речи Христић доследно пише великим словом), тренутак који „није само приказ, него и сила која управља величанственим преображајем

што продире у најдубље дубине онога што називамо бићем, једном од оних речи која више обећава него што испуњава обећање“, односно: „Подне је час у коме све стаје, као и људско срце што зна за тренутак да стане, прескочи један откуцај, и онда настави да ради.“¹⁰ У таквом, непокретном Подневу, без пукотине и празног простора, *на тераси на два мора*, Христић је у потпуности разумео антологијску Валеријеву песму „Гробље крај мора“ као „велику песму о Подневу, о чудесним и узбудљивим преображајима који се у том часу збивају, и чији најбољи коментар нису ни учене расправе, ни далекосежна тумачења, већ само то средоземно Подне које заслепљује својом ватром, *quand sur l'abîme un soleil se repose*, и када *Midi sans mouvement / En soi se pense et convient à soi même*.“¹¹ Био је то тренутак, каже Христић, када између њега и Валеријеве песме није било „ничега и никога“, па, закључује он, ако његово разумевање јесте измишљотина на коју би учени тумачи само одмахнули руком, то Подневно Сунце је стварно и непомерљиво.

Песник-ерудита овде је обрнуо редослед: не даје свет културе дубину елементарном доживљају, него најелементарнији доживљај раствара једну од најсложенијих постсимболистичких песама и уграђује је у медитерански пејзаж.¹² Другачије ре-

10 Јован Христић, „Тераса на два мора“, *Књижевности* (Београд), 2002, бр.10–11–12, стр. 801.

11 *Истио*, стр. 802–803.

12 „Све загонетке те 'врховне песме' намах су се отвориле, и као што Сан постаје сазнање, метафоре су постале истине, пошто је на подневном сунцу све истина. Тачније речено стварност“ – *Истио*, стр. 803.

чено, за модерног песника нема пуног елементарног доживљаја без рада културе, и обрнуто. Да би описао свој доживљај, да би описао Медитеран у свој сунчаној потпуности, били су му потребни предсократовци, Валери, Ками, Бродел. Исто онако како му је у песми „Дошло је лето“, упоредо са ветром и таласима, био неопходан Хомер са свим његовим боговима, док је у песми „У тавни час“, кроз певање о коначном тренутку који се нужно и без застоја приближава, морао да чује одјек гласова Маргерит Јурсенар, Бодлера, можда и Стерије.¹³

Шта нам то Христић поручује? Свакако, да више нема елементарног доживљаја који није осенчен дахом културе, али и да је певање и поимање поезије тек (да се парафразира завршни стих „Општих места“) пренемагање краткотрајних песника, ако није повезано са најдубљим потребама нашега бића.¹⁴ Ово сазнање бивало је Христићу све јасније, и једноставније да га пева, са годинама које су долазиле, али га је и више него слутио док је писао најбољу песму *Александријске школе* и стихове: „Најзад озбиљно лето после лењог пролећа / Окреће ми оба своја лица, једно по једно, / Дајући тело мојој мудрости, Мудрост мом телу“.

13 Више о песми „У тавни час“ видети у: Александар Јовановић, „Достојанство пораза“, у зборнику *Поезија Јована Христића*, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 43–52.

14 У есеју „Непролазна чар предсократоваца“ Христић је, бранећи од Башлара теорију о четири елемента, написао: „Они представљају истовремено и крајње свођење бескрајне разноликости чулног света и највеће могуће очување његове чулне пуноће. Тачније речено, они представљају граничну вредност до које чулни свет може уважавати захтеве мисли, и до које мисао одржава живом своју везу са чулним светом и материјом“ – Јован Христић, *Избрани есеји*, стр. 245.

Све што је Јован Христић испевао после ових стихова из „Mezzogiorna“ њихова су висока уметничка потврда. У позним песмама песник се ослободио сувишних поетичких обзира и запевао по мери личног искуства и сопственог бића.

Aleksandar Jovanović

BETWEEN ERUDITION AND EMOTION – THE POETIC
VOICE OF JOVAN HRISTIĆ

Summary

The paper deals with the relationship between erudition and emotion in the poetry of Jovan Hristić, from his early to the late poems. Within the framework of this relationship, of particular importance are Hristić's essays, some of which, for example "Sterija the Poet", "The Perennial Charm of Pre-Socratic Thinkers", "The Destiny of Language", "Travels across the Mediterranean", "A Terrace on Two Seas", manifest themselves as a possible key for reading his poems, even his poetry as a whole. But in Hristić, erudition is merely raw material for emotion: erudition helps him express his emotion as precisely as possible and provide the poetic situation with a broader field of validity.

Тихомир Брајовић

„НИ МИ САМИ, НИ НЕКО ДРУГИ“:
ПАРАДОКСАЛНИ ГЛАС КОЛЕКТИВА
У ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ХРИСТИЋА

Кључне речи: колективно сопство, идентитет, трагедија, парадокс, модерност, сензибилитет.

Христићева позна песма под насловом „Трагедија је завршена“, једна од најсугестивнијих песама овога песника, отпочиње следећим стиховима:

Трагедија је завршена. Ослепљени Едип
одлази
У свој мрак, у наш мрак.
На тргу остаје хор да промрмља још
неколико стихова
И разиђе се кућама где већ мирише вечера.

Већ ту, у првој строфи назначено је све оно што ће уследити потом, и што би на одлучујући начин могло да одреди читање и разумевање ове изузетне песме. Понајпре, то је пресудна двосмисленост казивања, наговештена одмах, у првом двостиху, Едиповим одласком *у свој мрак, у наш мрак*. Едипов „мрак“, то је, нема сумње, његово гласовито слепило, тачније самоослепљеност као последица свега онога што је добро знано из Софокловог тумачења митске приче о злосрећној судбини славног сина Лаја и Јокасте. Захваљујући паралелистичкој формулацији стиха, Едипов „мрак“, међу-

тим, овде на извештан начин постаје и *наш мрак*, а то значи и „наша“ могућа (само)ослепљеност. Али каква, и од чега она потиче?

Није, наравно, тешко запазити да је, бар у непосредној и драмски конкретизованој равни разумевања, у односу на готово дословно значење Едиповог „мрака“ као последице слепила, „наш мрак“ по свој прилици изразито симболичан, а то значи да није тек оно позоришно затамњење које се помиње доцније у песми, кад се у *мраку и шишини мењају костими и декор / ...док се кулисе огносе и светло таси*, него и још нешто друго, што је, чини се, повезано с прелазним моментом који се именује као *наш час*, тренутак када, како се тачно каже, *завеса још није спуштена, и ми излазимо*, јер *све што се збило, приказате још једном / (...) срећни што су нас ипак позвали на позорницу да прикажемо своју вештину пре него што светла утврну*.

Али ко уопште представља то средишње „ми“ у Христићевој песми? Ко је, дакле, то мноштвено „ја“ као такорећи накнадни, алтернативни или „резервни“, а опет на свој начин и главни јунак ове стиховне творевине у којој се Едипов усуд у неку руку још једном обнавља, упркос томе што, у нестајању кулиса и илузија, *субови талаше одједном се претварају у картон а крв... пролива се / Из боца са обојеном водом?* Сасвим је јасно, рекло би се, бар то да је реч о помало загонетном колективном „лику“ који остаје пошто хор, за који Христић у есеју „Где почиње трагедија“ вели да „од Хегела до данас мислимо како је... глас народа“,¹ тек *про-*

1 Нав. према: Jovan Hristić, *O tragediji*, Beograd 1998, стр. 127.

мрмља још неколико стихова / И разиђе се кућама. Па ако свеприсутно, актерски и реторски делатно „ми“ Христићеве песме већ није хор као драмски оспољена представа или фигура народа, ко је онда оно, заиста?

Одговор је, могло би се казати, све време заправо ту, пред очима онога који чита или пак „гледа“ у песми замишљену инсценацију. Ако то, наиме, никако не може бити сâм трагични јунак, Едип, а није ни његов неизбежни пратилац, хор, онда ће, по свој прилици, бити онај трећи, у извесном смислу „спољни“ учесник трагедије, њен посматрачки са-учесник и позоришни пратилац – *публика*. „Публика је у трагичкој уметности онај чинилац који се најчешће пренебрегава“, сасвим умесно упозорава Христић у есеју „Шта се догодило са трагедијама?“,² додајући како „мора да постоји публика спремна да осети и крајње интензиван страх и крајње интензивно сажаљење“. Јер, „кад се трагедија заврши, са нама се нешто догодило“,³ бележи он даље, више него инструктивно, у огледу с насловом „Шта су Грци гледали?“, а „грчки гледаоци одлазили су кући душе прво потресене, а затим смирене и окупане речима“.⁴

У песми која дочарава оно што се збива кад се трагедија оконча, међутим, поновимо још једном, *крв што је будила сажаљење и страх пролива се / из боца са обојеном водом*, упркос томе што у поновљеном извођењу једнако *одјекује ојет крик*

2 *Истио*, стр. 159.

3 *Истио*, стр. 42.

4 *Истио*, стр. 43.

ослейелої Егїїа. Упркос томе што се, дакле, управо завршена трагедија још једном враћа у својој страхобности, *Ми ћемо насїавиїи своју иїру*. За нас се, према томе, оно што је за Грке било безмало стварно и живо, неповратно претворило само у „игру“ и сценско представљање, недовољно и неспособно да потисне и прекорачи своју артифицијелност и поистовети нас са трагедијском илужијом катарзичне саживљености. А то се десило – реплицира песник у својим луцидним есејима, готово као да тумачи сопствену песму – зато што „своје трагедије Грци нису гледали са оне естетичке раздаљине са које ми данас гледамо оно што се у нашим позориштима збива“.⁵ „Драмски“ персонализована и „сценски“ уопслена публика, која се у Христићевој песми помало детињаство и олако „игра“ трагедије *с мачевима од дрветїа* – другим речима, сасвим подлеже песниковом дискурзивно обликованом уверењу да „време снажних емоција изгледа да је прошло, и зато се трагедија све више удаљава од нас, тачније речено, ми од ње“.⁶

Али то није све. Као што је примећено на самом почетку, све је у овој мајсторски сроченој песми двосмислено, све лелуја и осцилује између дословних и фигуративних, односно симболичких значења. И као што је већ у првој строфи опори мирис Едипове крви надјачан мирисом заслужене вечере на коју хита уморни хор, тако и поетски „драматизована“ трагичка публика овде није само дословно позоришни, него у извесном смис-

5 *Исїо*, стр. 38.

6 *Исїо*, стр. 159.

лу и животни „посматрач“, све удаљенији од способности да Едипову трагедију доживи као своју, заиста „живу“ и неотклоњиво присутну. Ми данас више нисмо, као да сугерише Христић, они људи који су живели трагедију и на сцени и ван ње, али у исти мах нисмо до краја изгубили макар сећање на то ишчезло стање саживљености и потребу да му се непрестано враћамо, чезнући за његовом значајношћу. У неку руку, то одговара оном познатом схватању Џорџа Стајнера, по којему „седамнаесто је стољеће ‘гранична црта’ у повијести трагедије“, ⁷ односно гледања на човека и његов живот на којему је она заснована, па је стога и могуће размишљати, односно говорити о постепеном усахњивању виталности изворно и аутентично трагичкога облика и осећања света, што је јасно уочљиво од прве половине 19. века, будући да „романтичко је виђење живота нетрагичко“, ⁸ а у модерно време је постало непорециво због тога што, на крају крајева, „пропадање трагедије неодвојиво је повезано с пропадањем органичког свјетоназора и његова пратећег контекста митологијске, симболичке и ритуалне референције“. ⁹ Занимљиво је запазити да чак и најновија, дијалектички комплексна и културолошки контекстуализована тумачења присутности трагичкога облика и погледа на свет почивају на увиђању да „модерни модел трагедије“ претпоставља „да оно естетичко трагедије не треба одредити као њезину љепоту, него као каза-

7 George Steiner, *Smrt tragedije* (prevela Giga Gračan), Zagreb 1979, стр. 84.

8 *Исто*, стр. 92.

9 *Исто*, 198.

лишну иџру (Т. Б.), те се стога „преокрет у трагедији одвија између трагике и игре“, што, доведено до крајње консеквенце, заправо значи да „естетичко растварање трагичног дјеловања у казалишну игру, према модерном моделу, обећава превладавање трагике у пракси. То се треба догодити тако што *сама ѱракса ѱоѱрими црѱше иѳре (Т. Б.)*“.¹⁰

Иако се на први поглед можда не би рекло да је тако, могућу подршку за овакво, културноисторијски контекстуализовано разумевање проналазимо још у „Федру“, једној од Христићевих раних и вероватно најпознатијих песама. *Живели смо у временима сасвим очајним*, вели такође колективни глас ове лепе песме, и, скоро као да најављује сугестивне слике из знатно позније песме „Трагедија је завршена“, сентенциозно поручује: *Од ѱтраѳедије / Правили смо комедију, од комедије ѱтраѳедију*. И мада је поетска сценографија песме „Федру“ не-транспарентна, па на први поглед изгледа као да Христић – настављајући трагом интересовања за „варварске“ теме – исписује тек неку врсту кавафијевски носталгичног омажа замирућем античком свету, именовање „очајних времена“ у дослуху с пометњом схватања на релацији трагедија–комедија, незамисливо код старих, овде, чини се, заправо упућује на исто оно двосмислено устројено казивање које смо распознали у песми „Трагедија је завршена“ и које у лелујању између дословних и фигуративних значења по свему судећи наговештава својеврсни усуд нашега доба, разапетог

10 Christoph Menke, *Prisutnost tragedije*, Ogled o sudu i igri (preveo Dalibor Davidović), Beograd / Zagreb 2008, стр. 95–96, passim.

између чежњиве евокације и готово компулзивне травестије древности, присутне тек кроз театарску и/или театралну „игру“, у којој „све што се збило“ крваво озбиљно у миту и ритуалу биће приказано „још једном“, али тако да више није могуће превидети да *крв шио је будила сажалење и сирах иролива се / Из боца са обојеном водом, / И с мачевима од дрвета ми зајочињемо своју иру*.

„Трагедије постављају основна и последња питања нашег живота“,¹¹ подсећа Христић у есеју посвећеном томе „Где почиње трагедија“, сажимајући у извесном смислу исто оно ултимативно антрополошко поимање које надилази ужи појам трагедије као најцењенијег драмског жанра и које, рецимо, срећемо и у Кавафијевој поетској рефлексiji, према којој *античка трагедија / света је и иространа као срце универзума*, зато што у *арени достојној њих, / Хиолић, Ајанћ, Алкестида и Клијтамнесира / иричају о нашем живоју сирашном и иразном*.¹² То, међутим, што крајње универзалистички одзвања у Кавафијевим стиховима и Христићевом есеју, у Христићевим песмама, ипак посвећеним више „овом“ него „оном“, изворном доживљају трагичности постојања, добија нарочити ехо не више само општељудског, а то значи свеисторијски важећег саморазумевања, већ и таквог саморазумевања које се тиче спознаје антрополошке ситуације једног посебног доба, које бисмо, скупа с песником *Александријске школе*, у једном

11 Jovan Hristić, *O tragediji*, стр. 118.

12 Нав. према: Константин Кавафи, *Песме* (избор и превод са грчког Иван Гађански и Ксенија Марицки Гађански), Вршац 1999, стр. 192.

свеколико параболичном замаху могли да означимо као ситуацију „нашег“ доба, у готово свему неумитно поређену с узорном ситуацијом оног давно минулог доба које је трајно одредило мисаоне координате и границе схватања појма „живот“ као људски достојног и потпуног постојања. *Оно љраво: озбиљносѝ, мера, мудра узвишеносѝ, / Узвишена мудросѝ, увек нам је измицало*, с једва прикривеном резигнацијом казује, отуда, рекапитулативни колективни глас песме „Федру“, на први поглед упућујући искључиво на узајамне односе фигура једног давно ишчезлог света, а заправо суштински указујући на поменути однос смислотворног „огледања“ ововременске самоспознаје у цивилизацијски парадигматичној и препознатљивој самоспознаји хеленскога доба.

Тек из ове „упоредне“ перспективе што открива одсуство „озбиљности“, „мере“, „узвишене мудрости“ као оних кључних квалитета који обележавају изворно трагички, а у великој мери и хеленски поглед на свет, могуће је, чини се, ваљано разумети оно што колективни глас антологијске песме „Федру“ казује у продужетку своје епохално антрополошке рекапитулације, закључујући да *били смо / Нејде на ничијој земљи, ни ми сами // Ни неко друѝи; увек ѝек за корак-два удаљени / Од оноѝ шѝо јесмо, оноѝ шѝо је ѝребало биѝи*. Бити увек удаљен „за корак-два“ од онога што неко јесте или би требало да буде, то наравно значи бити изван домашаја истински трагичког гледања на свет, који је непомирљиво привржен управо ономе што јесмо, ма колико неподношљиво то било, или пак

ономе што би требало да будемо, ма колико висока била цена која мора бити плаћена због тога. Глас колектива у поезији Јована Христића глас је тог не-више-трагичког постојања као раскорака или мимоилажења са некад живим заједничким сопством, глас тог симболичног пребивања „на ничијој земљи“, у значењу неотклоњиво појављујуће свести о својеврсној дисторзији комунитарног бивства као суштине са-постојања, и самог тог са-постојања, односно колективне егзистенције, у исто време.

И мада је у Христићевој поезији могуће пронаћи свега десетак песама у којима се оглашава овај противречни колективни глас – а то је, отприлике, тек шести део тог и иначе обимом невеликог лирског опуса – претходно приказано самообликовање тог мноштвеног лирског гласа је у тој мери доследно да би се можда могло говорити о песничкој особености своје врсте, која надвладава значај појединачних наслова и песама и упућује на нарочит сензибилитет и виђење света.

Поетска лозинка *Ни ми сами, ни неко друџи* представља могући реторски израз или вербални амблем те особености. *Биџи* неко или нешто, а у исти мах *не биџи* то, тј. нешто или неко други, то је заиста парадоксална формула самосагледавања и изражавања колективног идентитета која се, симптоматично, практично на исти начин варира и у још неким Христићевим песмама. Ово епохално ретроспективно саморазумевање назначено је већ у „Непрекидној свежини света“, песми мастићевског наслова, у којој гласно проговара(мо)

*Ми, који никада нисмо били млади, који нисмо / По-
стијено откривали неискривне светиње својих чула,
/ Већ увек и увек само прекознавали / откривене
земље и сећали се свега кроз шарости / (...) Ми који
никада нисмо имали своје први уш. Чак и уз изра-
зиту интерпретативну смотреност тешко је овде
не распознати исто оно пресудно самоосећање по-
зности и одоцнелости које и другде у Христићевим
стиховима условљава појављивање противречних
слика комунитета и именовања колективног иден-
титета као самозаборавног постојања, одељеног од
памћења почет(а)ка.*

*У овој соби остаће неко налик на нас / Да бис-
мо сушрадан, казује, тако, граматички мноштвени
глас „Последње песме“, клечали / И додирнули /
Рукама које нису наше а наше су / Коленима која
нису наша а наша су...; Јер није ни дан ни ноћ ово
што траје око нас, / (...) Без прошлости и без бу-
дућности, ниједна страна света, / (...) оглазили
смо, / А нисмо отишли, знали смо / А нисмо знали,
одвраћа, са своје стране, други-а-исти колекивни
глас „Бродског дневника“, песме која – каракте-
ристично – носи мото преузет из Декартове *Рас-
праве о методи* као белега оног цивилизацијског и,
шире схваћено, епохалног обрта који је устоличио
картезијански индивидуализам, а који овде и друг-
де у песништву Јована Христића, чини се, бива од-
меравањем не само у односу према самом себи, него
и према готово носталгичном освртању на оно
старије, на индивидуално начело што га је изнед-
рило. У „Уводу у генезу“ пак, на чијем почетку та-
кође проговара један безмало картезијански рас-
полућен исказни субјект (*Затворен у своје ја као**

у *шамницу / Нисам видео леѿо, ѿдишња доба...*), у завршном делу песме опет се оглашава оно свеодмеравајуће противречно „ми“ које установљује своју билост, односно своју потпуно парадоксалну *бивствѿвену небивствѿвеност*, ако је тако могуће рећи (*Иако мрѿви, мораћемо још једном / Научиѿи да дишемо... / (...) Стѿрах наш у жељу кад буде прѿреѿворен*).

Врхунац овог несвакидашњег, спознајно „есхатолошког“ имагинирања колективног постојања вероватно представљају „Три песме о покороном граду“. У другој од њих („Сени и авети, идемо оборене главе“) још једном, сада већ као фигуративно „бестелесан“ и „загробан“, искрсава познати колективни глас: *Сени и аветѿи, идемо оборене ѿлаве / Не усуђујући се да ѿоѿледамо у очи / Друѿим сенима и аветѿима са којима се мимоилазимо*. А у другој од „Три ратне песме“, као у некој врсти одјека, проналазимо дуге стихове који казују да *Стѿвари се ѿонављају у засѿрашујуће ѿравилним размаѿцима. / Мрѿви усѿају, убијају живе, ѿокоѿана царствѿва васкрсавају, / Давне мржње нису заборављене: само су чекале свој час, а затим и мали низ карактеристичних реторских питања и сентенција: А ми: Где си био? Ниѿде. Шта си радио? Нишѿта. / Плаћамо оно шѿо смо учинили, и оно шѿо никада учинили нисмо*.

Тако је парадоксални глас колектива добио, чини се, и неповратно аветињско обличје које се може разумети на најмање два комплементарна начина. Први од њих тиче се оног „нашег мрака“ с почетка песме „Трагедија је завршена“, у значењу

цивилизацијске самоослепљености као *епохалној удеса* због којег, ето, постаје могуће да *плаћамо... и оно што никада учинили нисмо*, у једном заиста сабласном и готово „механички“ неумитном и протежном враћању трагичкога начела, упркос нашој свеопштој удаљености од њега и непријемчивости за његову ултимативност и апсолутност његових вољних и етичких захтева. И други начин тиче се симболично представљеног „нашег мрака“, овога пута у значењу овдашње локализоване самоослепљености као *конкретноисторијској удеса* због којег *Ходајући несћварним улицама* постајемо *Заћлушени лажима / Заслећени привидним живоћом... / Који се одмиче од нас чим ћружимо руку за њим* („Три песме о покороном граду“, 2), неизбежно схватајући да *Они који су јуче умрли, неће знаћи / За данашња убиства, данашње мржње, / Данашњи срам, данашња понижења и данашње лажи* („Три ратне песме“, 1). Можемо ли ове стихове читати као реминисценције на деценијама дуг овдашњи живот у официјелно подржаваној идеолошкој „заслепљености“, или пак као својеврсни одјек не тако давних година понижења, увреда, злочина и нових-стариx ратова? Или их пак данас, са какве-такве дистанце, неизбежно разумевамо као (под)сећање и на једно и на друго време? И да ли је могуће ово актуелноисторијски конкретизујуће читање раздвојити од оног „надрећеног“, епохално-цивилизацијски заснованог читања?

Чини се да је најближе истини закључак да је, стапајући својим изражајним умећем ова два начина и две могућности разумевања у једну су-

гестивну визију, Јован Христић у релативно малом, али поетски значајном броју својих песама заокружио веродостојну слику нашег малог-великог света, која, рекло би се, у једнакој мери произлази из његове књижевне ерудиције и његовог уметничког сензибилитета. „Свака прецизна емоција тежи интелектуалној формулацији, као што и свака прецизна мисао тежи песничкој формулацији. (...) Када кажем 'прецизна емоција', тиме мислим на емоцију у којој је присутан удео судбине“, изјављује Христић у есеју „Поезија и филозофија“, декларишући још пре скоро пола века своју приврженост помало скрајнутом афинитету према постављању „основних и последњих питања живота“, који онда закономерно води и према трагичком појму судбине, а затим и, прелазећи на општији план оног изражајног „ми“, којим смо се бавили у овом кратком огледу, додаје: „Другим речима, називам прецизном ону емоцију која, изражавајући *наш* сензибилитет, изражава и неке неке *наше* егзистенције.“¹³ Песме о којима је овде било речи – а неке од њих су од понајбољих у Христићевом опусу – на луцидан начин сведоче о томе да песникове горе наведене речи нису биле само пуко теоретисање већ својеврстан песнички програм у малом, који је доживео своје пуно упризорење показујући како се, упркос свему, о колективним проблемима и идентитетима може ваљано певати и писати и мимо популистичких манира и културолошких општих места.

13 Нав. према: *Радање модерне књижевности – Поезија* (priređili Sreten Marić i Đorđije Vuković), Beograd 1975, стр. 565.

Tihomir Brajović

“NEITHER OURSELVES, NOR SOMEBODY ELSE”: THE
PARADOXICAL VOICE OF THE COLLECTIVE IN THE
POETRY OF JOVAN HRISTIĆ

Summary

Proceeding from the poems wherein the characteristic expressive „we“ occurs („The Tragedy Is Over“, „Phaedo“, „Ship’s Log“, „Three Poems about a Conquered City“ and others), the author of this paper interprets the notion and the poetic figuration of the collective self/identity in the poetry of Jovan Hristić. The interpretation focuses on the tragic sensibility and its position in the modern world. Noting the evident differences in relation to the models of antiquity, the interpretations points out the characteristic predominance of the tragic world-view, wherein it locates the source of the paradoxical (self-)understanding of collective existence in Hristić’s poetry.

Саша Радојчић
СЕНЗУАЛИЗАМ У ПОЕЗИЈИ
ЈОВАНА ХРИСТИЋА

Кључне речи: неокласицистичка поезија, сензуализам, живот, чулност, језик егзистенције.

На једном месту у огледу „Непролазна чар предсократоваца“ Јован Христић износи оцену која, иако не бисмо смели да кажемо да је посебно оригинална, добро погађа карактер језика и мишљења својственог првим хеленским филозофима.

„Језик предсократоваца (нам) изгледа прозрачан, они као да речима додирују ствари које нам се у њиховим реченицама учине надобхват руке, као обли каменови на дну бистрог мора. За њих нема прекида и нема амбиса на путу од крајње опипљивог до крајње апстрактног, и нас не престаје да задивљује лакоћа са којом они прелазе тај пут, једноставни скокови из једног у други свет који се данас допуштају и опраштају само песницима. (...) Ако смо данас у искушењу да кажемо како су многи њихови искази у ствари метафоре, а не истине, не смемо заборавити како су они живели у времену када су метафоре биле истине и да ће, кроз две и по хиљаде година, многе наше истине бити само метафоре онима који ће мислити у друкчијим метафорама за које ће бити уверени да су истине.“¹

1 Ј. Христић, *Изабрани есеји*, Београд 2005, стр. 246.

Није редак случај да одређене ставове које је Христић износио у својим есејима препознајемо као ставове који би могли да се односе и на поезију коју је писао. У томе нема ничега необичног – напротив, у томе би вероватно требало да видимо, с једне стране, сведочанство о Христићевој дуготрајној заокупљености неким проблемом чијем разрешењу настоји да се приближи различитим начинима говора, а, са друге, потврду његове тезе о есеју као доминантном облику модерне књижевности.² У укупном Христићевом опусу сама та теза налази уверљиве потврде. Не само што је начин говора многих Христићевих песама есејизован, већ постоји и читав низ његових есеја који су, како се сам аутор једном приликом изразио, писани као песме.³ То: „писани као песме“ односи се у првом реду на привремено суспендовање секундарног карактера есејистичког говора, на његову слободу да се обрати постављеном питању „без икаквих обавеза према претходницима“, тј. према мишљењу другог аутора, према другом тексту којем есеј секундира. Захтев који ставља како пред есејистику тако и пред поезију, Христић формулише указујући на темељни однос између облика знања и начина постојања, односно питање „на који начин оно што знамо утиче на то како постојимо. То је оно што смо“, каже Христић, „одувек налазили у великој поезији, у којој је језик знања био природно претворен у језик егзистенције, и што данас (...) исто тако природно налазимо у есеју.“⁴

2 Ј. Христић, *Облици модерне књижевности*, Београд 1968.

3 А. Јовановић, *Порекло песме. Девећ разговора о поезији*, Ниш 1995, стр. 61.

4 Ј. Христић, *Облици модерне књижевности*, стр. 156.

Могућност да „језик знања“ буде преточен у „језик егзистенције“, у есеју или у поезији, схватамо као једно од трајних питања човековог стваралачког односа према сопственом постојању. Разуме се, смер у којем је овде постављен тај однос, може и да се преокрене, и чини нам се да смисао Христићевог запажања о карактеру језика предсократовских филозофа делимично лежи управо у таквом преокретању:⁵ сада је реч о томе да се постави питање о могућности да „језик егзистенције“ буде остварен као „језик знања“, односно, да још мало заостримо ово питање, о могућности да уопште буде некакав „језик егзистенције“.

Предсократовци су били још увек толико блиски почецима човековог мишљења, били су још увек тако осетљиви према непосредности света и тако ненаучени, тако слободни од оне обухватне позадине мишљења и говора коју називамо традицијом – јер су стајали, барем када је реч о мишљењу и говору западног човека, на њиховим изворима – да су сачували способност да наговесте и оно чисто естетско, непосредно, преддискурзивно искуство. То је, колико можемо да претпоставимо, чак и за њих морао да буде апоретичан подухват, без сумње: јер, чим покушавамо да га артикулишемо, ми то искуство подвргавамо своме говору и оно самим тим престаје да буде непосредно. Универзалност нашег језика и ума потврђује се увек тако што нас уједно удаљава од непосредности доживљаја света. Могућност постојања неког „језика егзистенције“ се, доследно филозофски схваћено, указује као једна

5 О филозофском значају преокретања начина на који се посматра в. у Платоновој *Држави* (*Politeia*, 518cd).

велика не-могућност. Привлачна снага филозофског искона за све нас потоње лежи, између осталог, управо у несигурној представи да је говор у својој младости могао да буде толико непосредан да се за њега још није отварала провалија између мишљења и бића, провалија која обележава начин мишљења Запада. Касније је својим појмовним посредовањима филозофија постигла да све постане мишљење, да све постане говор. Али, ако би одговор на ово растварање бића у говору требало да тражимо доследно у њиховим узајамним релацијама, онда долазимо до слутње да поезија, својим сликама и сугестијама, можда може да учини више него што то може филозофија строгим радом појмова? Смемо ли, затим, да и у поезији самог Јована Христића препознамо такве сугестије којима се наговештава подручје што се отвара „језику егзистенције“?

Јован Христић се уобичајено одређује као песник који следи једну варијанту неокласицистичке поетике. (Ту оцену можемо кориговати и допунити запажањима о снажном авангардистичком току у Христићевим поетичким схватањима,⁶ али у таквој интерпретативној визури неокласицизам би морао да остане знатно доминантнија карактеристика Христићеве поезије.) За такву оцену има више добрих разлога. Оно класично код Христића не одређује се тек на основу доминације антике на тематско-мотивском плану, већ и, или поглавито, усмерењем на трајну културну вредност, с једне, и уверењем да је уметност, у овом случају поезија, повлашћено место склада, са друге стране. Хрис-

6 За слику генезе Христићеве поетике в. Д. Хамовић, *Лето и цийаши. Поезија и поетика Јована Христића*, Београд 2008.

тићево класично осећање за вредност и склад изражава се и у једној од његових амблематских песама, „Федру“, ⁷ истина још увек само као задатак чије се остварење одлаже унедоглед:

А оно право: озбиљност, мера, мудра
 узвишеност,
Узвишена мудрост, увек нам је измицало.

„Озбиљност, мера, мудра узвишеност, узвишена мудрост...“ – речи су којима бисмо могли да опишемо и квалитете Христићевог песничког језика и песничког става од најранијих па све до позних, постхумно објављених песама.

Христићев неокласицизам можемо посматрати и у књижевноисторијском контексту, чега је и сам Христић био свестан. Када у једном од својих најранијих есеја каже да је Јован Поповић Стерија „био тај који је класицизам у нашој поезији учинио могућим“, ⁸ онда је јасно да то читаоца обавезује да размисли о начину на који особине Стеријине поезије могу да се препознају и у делу једног познијег српског (нео)класицисте – самог Јована Христића. Овај став је бар делимично плод специфичне филозофске фразеологије, која Христићу није била страна чак ни у тренуцима када је одбацивао филозофске претензије које је сматрао претераним,⁹ али и филозофског начина постављања питања.

⁷ Христићеве песме наводимо према издању: Ј. Христић, *Сабране њесме*, Београд 2002.

⁸ Ј. Христић, *Изабрани есеји*, стр. 19.

⁹ Уп. изричито у: А. Јовановић, *Порекло њесме. Девети разјавора о њоезији*, стр. 54–55.

Јер, шта каже та реченица: иако пре њега делује читава генерација класициста, тек Стерија класицизам чини „могућим“. Ту могућност Христић заснива на оцени да је Стерија успео да оствари равнотежу између формалних захтева класицистичке поетике и потенцијала једног неklasичног језика – наиме модерног српског језика. Но, за Христића је класичност код Стерије „непосредна“ ипак само у домену метрике, док је његова „класична инспирација“ долазила „преко једне општије рационалистичке песничке амбиције, која је била начин на који је век класицизма и рационализма схватио етичку релевантност класичне поезије“, амбиције која је „у најгорем случају дидактичка, а у најбољем дискурзивна“.¹⁰ Она поезију води не само формулисању алегоријских „животних поука“, него и напору да се „одреди место сваком људском искуству и свакој људској вредности у једној широј и општијој схеми, или хијерархији, вредности“.¹¹ Стална склоност Стеријине класицистичке поезије ка самотематизовању и самотумачењу изгледа да је Христићу била посебно привлачна. Довољно је да прочитамо реченице о начинима постизања лирске универзалности, о склоности Стеријине варијанте класицистичке поезије ка оном елементарном, или о сродству Стеријиног погледа на свет са становиштем стоичке филозофије, па да у томе препознамо понешто од поетичких и филозофских схватања песника „Федра“ и „Острва“, „Варвара“ и „Општих места“, „Mezzogiorna“ и „Три пјесни љубене“.

10 Ј. Христић, *Изабрани есеји*, стр. 19.

11 *Исто*, стр. 23.

Један од ослонаца неокласицистичких поетичких погледа је и схватање о трајности културе.¹² Култура схваћена као друга природа тематизована је у бројним Христићевим песмама, поготово у онима које су изграђене око симболике библиотеке и читања.¹³ Често је то урађено с благим, али несумњивим иронијско-скептичким отклоном. На пример, песма „По цео дан седим у библиотеци“ почиње излагањем опреке између стварног и књишког начина живота. Стварни живот евоциран је сликама из детињства, успоменама које „полако израђају из заборава“, а књишки живот – сликом научне библиотеке. Научници међу којима седи и онај који ту песму казује, „забринути су за судбину човечанства“. Тешко је не разумети ову реченицу као иронију, утолико пре што нас песма, нешто касније, не оставља у дилеми у погледу тога шта заправо чине научници наднети над књигама: они, наиме, „тихо дремају над својим књигама“. Да би се нагласила опрека између књишког живота и живота изван књига, нижу се слике које искуству књиге супротстављају животно искуство. Али, и то је нијанса која показује специфичност Христићевог песничког и филозофског схватања, сада не више

12 Уп. Христићева размишљања о том питању у огледу „О јединству у делу Исидоре Секулић“; то тражено јединство Христић види у „јединству једног високо културног посредништва и просветитељства“ – Ј. Христић, *Изабрани есеји*, стр. 120. Исидора Секулић је поседовала „чврст и сигуран систем духовних вредности“ (*Истио*, стр. 125) и то је оно што њеном фрагментарном мишљењу даје унутрашњу кохерентност.

13 В. С. Радојчић, „Христићеве песме о читању“, *Улазница* 179–180 (2002), стр. 10–16.

оно непосредно, живо искуство, већ меланхолична
успомена на њега, давно сећање на детињство:

Када је све било на дохват руке,
Када је живот изгледао као једно велико
обећање.

Нема више обећања. Ствари почињу да
измичу
И ја остајем сам, заједно са научницима
Забринутим за судбину човечанства.

Овде је песник начинио двострук узмак. С једне стране, то је узмак у односу на позицију научника који са целокупном бригом за судбину човечанства дремају над својим књигама. У питању је фина иронијска игра са поимањем вредности. Оне се, додуше, могу налазити саопштене у књигама, али у књигама није активан однос према вредностима, већ само контемплативни. Када се замори, контемплација прелази у досаду и „дремеж“. Сличне смисаоне везе успостављају и неке друге Христићеве песме, од којих ћемо овде поменути наслове „Калимах код пирамида“, „У великој библиотеци“, „Давно заборављене књиге“, „Уморан од дуге зиме“, „Дошло је лето“ и „У тавни час“; у свим овим песмама успоставља се сложена симболичка веза између живота и библиотеке, односно човека и књиге. Са друге стране, не смемо превидети да песник овде чини узмак и у односу на стварни живот који се, упоређен са некадашњем изгледом „великог обећања“ у детињству, сада неминовно мора видети као недосегнут, испражњен, или чак

као промашен. Као „измакао“ – ову реч ће Христић два пута употребити у песми, и то у истом стиху:

Поново затворим очи, и нађем се на мору
Из мојих давних снова, мору које ми је
Такође измакло, као и живот што се измакао.

Ни искуство наталожено у вековној мудрости традиције, сада сабрано у књигама као једном од омиљених простора којима се креће имагинација неокласицистичког песника, ни сећање – немају вредност изворног доживљаја. Остаје само резигнација, само успомена на бивше или никада доживљено море, или спремност да се живот поистовети са књигама, са библиотеком, а поједине етапе живота са читањем књига. Да би се могло спровести такво поистовећивање, неопходно је да култура већ буде интериоризована, да постане „друга природа“. То је највероватније једно од значења стихова из песме „Седео је сам, док се ноћ скупљала иза окана“, у којој је (у скривеном цитату „моја колевка била је крај библиотеке“) својевремено Иван В. Лалић запазио имплицитно Христићево дозивање са једном Бодлеровом песмом:¹⁴

Антологичари, доксографи, зналци цитата и
алузија,
Мирис који примећује само искусна ноздрва.

14 Уп. И. В. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“, у: Ј. Христић, *Сабране песме*, Нови Сад 1995, стр. 7–19.

Ово поистовећивање читања и живљења доводи се у сумњу у песми која за наслов има изреку Делфског пророчишта, „Упознај самог себе“, једним још увек апстрактним упућивањем на то да не треба да тражимо „чудовишта која кријемо у себи“, већ нешто „врло једноставно“: да морамо знати „где нам је место“. Поново је у питању потенцирање класицистичког осећања склада и праве мере.

Но, Христићева поезија не исцрпљује се у свести о другостепености изговореног и написаног и о томе да је градиво књижевности књижевност сама, у есејистичкој свести о томе да се смисао уобличава од другог, већ уобличеног смисла. Постоји код Христића, и то је у ствари оно што га чини заиста значајним песником, искорак према животу какав можда јесте независно од сваког говора, упоран и готово херојски напор да се афирмише чулност, мимо и без обзира на све пуко књишко и научено. То су оне Христићеве песме инспирисане морем (Медитераном), љубављу, сунцем и летом: уза сву интелектуалистичку меланхоличност која буди сумњу као једну од препознатљивих ознака Христићевог интелектуалног става, у њима проналазимо и омамљујуће сродство са архајским, са светом у којем су могли живети предсократовци, дивити му се, опијати се њиме и ковати метафоре да бар приближно изразе свет и своју опијеност. Додуше, читајући ове Христићеве песме потребно је да будемо крајње опрезни: чисто чулно постојање, већ смо нагласили, не може се вербализовати; песма је само траг, или, још боље речено, само наговештај да се до жељене чулне чистоте можда једном дошло и у њој – за тренутак – безвремено трајало.

Безвремено трајање чисто чулног тренутка средишна је тема дугог циклуса химничког тона „Mezzogiorno“, који разумемо као окосницу целокупног Христићевог песничког стваралаштва. То је уједно и најхеленскија од свих Христићевих песама, иако се у њој не именује ниједно од грчких божанстава или хероја, нити се отворено коментаришу дела античке књижевности или филозофије. Реч је о томе да је у овом циклусу Христић најцеловитије изразио сопствени доживљај света, који ће сам, у једној од својих последњих песама, означити као „емпиристички“, а који бисмо, само мало мењајући акценат, назвали „естетичким“, у старом, хеленском смислу *aisthesis* као чулности. „Mezzogiorno“ је сведочанство Христићевог сензуализма, величанствена похвала чулном постојању, а насловна метафора поднева вишеструко се односи на животне циклусе дана, године, човековог живота и свеколике стварности. Та похвала одвија се на мору, на Медитерану, у часу сабирања у коме постаје могуће сагледати

Златну страст постојања и благу мудрост
 нужности.

Подне је тренутак када ствари више не бацају своје варљиве сенке, и када нам, највише, изгледа оствариво обећање да ћемо их прихватити онакве какве јесу:

Где живимо? На издашном копну,
Или тражимо себе у тој слици, своје лице
Одједном верно себи, отишло од своје
 заменице,

Тамо где се наше тело предаје једном
битнијем постојању,
Неузнемиравано гладним недоумицама
духа?

Али подне још није заиста време мудрости – Христић, класицист, тражи га у „часу мудрости вечерње“. Тумачи су примећивали сродности овог Христићевог циклуса са поезијом Душана Матића („Море“ и истицање симбола руже) и Пола Валерија (естетско осећање изражено у „Гробљу на мору“), а вероватно се могу пронаћи и друге паралеле са делима светског или српског песништва (нпр. похвала ноћи из првог певања Хелдерлиновог „Хлеба и вина“, одјек Елиотових *Квартешта*, итд). „Mezzogiorno“ је песма која у потпуности припада магистралном току нашег песништва. Али оно што је у њој непоновљиво *христићевско*, пронаћи ћемо у настојању да се искаже сама срж постојања:

Не: cogito, ergo sum; већ једна битнија
потврда
Додиром песка на кожи оклопљеној сухим
ветром поднева.
Изван сваке мисли, то постојање које таласи
огољују,
Као костур камена који прети својим ранама.

У подне, када медитеранско сунце облицима даје геометријску јасноћу о којој су толико знали стари Грци, у подне када нестају сенке које нас наводе да стварима тражимо разлоге изван њих самих, долазимо до тренутка када се укидају просторно-временска одређења, и када наступа „без-

времени тренутак слободе“, који нас уводи у – „чисто постојање“. То је могуће, дакле, само у подне и само под медитеранским, ваљда би се смело рећи: хеленским сунцем.

О златна страсти сунца која чиниш да
постојим,
Која од мога тела чиниш тврђаву постојања,
Која дајеш свет мојим чулима,
Која мудрост претвараш у љубав, љубав у
мудрост,¹⁵
(...)
Најзад озбиљно лето после лењог пролећа,
Окреће ми оба своја лица, једно по једно,
Дајући тело мојој мудрости, мудрост мом
телу.

„Потврда изван сваке мисли“, постојање „које таласи огољују“, евиденција коју стичемо својом иначе тако непоузданом чулношћу, чисти тренутак појаве светог, које јесмо, тренутак животне пуноће у којем

Између камена и мене нема више сенке,
Тело на телу, непоновљиво ништавило,
И златни час постојања из њиховог загрљаја,

све то омогућено је Христићевим хеленством, и чини његово језгро. Оно што песма настоји да је-

15 Овде Христић вероватно алудира на изворно значење речи филозофија: љубав према мудрости. Ако је тако, онда последњем стиху у овом наводу, који повезује тело и мудрост, смо да припишемо изузетно богата значења. Место мудрости се сада види (и) у оном телесном, у чулном, а не (само) у подручју чисте мисли.

Усне слане од мора смиреног у предвечерје,
Реци, душо моја, зар ти то није довољно
За читав један живот, за читав један живот?

Уколико добро ослухнемо неке смисаоне нијансе – не звуче ли нам последња два стиха као нека врста утехе коју песник изговара себи, својој души? И није ли то што сам себи покушава да понуди заправо нешто увек исто: чулност која се понавља у својој непоновљивости, оно неиздиференцирано, оно само наслућивано предјезичко искуство? У архајском амбијенту мора, Средоземља, одвија се архајска, сензуалистичка идентификација са целином постојања. Да, ти стихови као да звуче утешно. Као да, ако нам се чини да су неки већи изгледи „измакли“, над оним што нам је остало, кажемо: „Зар ти то није довољно.“ Али једна нијанса значења ту ипак не би смела да нам промакне: „Зар ти то није довољно“ упућује на оно што је одувек било ту, крај нас, у нама; на оно за чим нисмо морали далеко да потежемо, јер је део нашег бића. То звучи у исти мах отржењујуће. И још нешто. Ако је то „довољно“, шта је онда са говором? Шта је са речима? У Христићевој троделној позници, чији смо читав трећи део навели, и јесте реч управо о том питању – како би, с обзиром на чулност као наше исконско обележје, требало да разумемо улогу говора.

Сад му не остаје друго него да напише песму
О додирима, пољупцима, шапутањима,
И речима их некако сачува да не потону у
зјап заборав.

То је сада већ један сасвим несвакидашњи (нео)класицизам, који своју меру склада хоће да пронађе у оном сензуалном: у „додирима, пољупцима, шапутањима“. Јединствени класицизам српског песништва који заступа Јован Христић, који је негде пред сам крај своје песничке авантуре умео да напише тако потребне, из непосредне близине границе егзистенције изречене стихове:

Гласови, сенке, погледи, додире,
Хоћете ли нестати сасвим,
Или ћете искрснути још једном, да бих могао
да кажем:

То је живот.

Saša Radojčić

SENSUALISM IN THE POETRY OF JOVAN HRISTIĆ

Summary

This paper deals with the affirmation of sensuality and corporeality as a specific feature of Jovan Hristić's poetry, relatively rarely referred to by critics. Hristić's sensualism is markedly notable in the cycle „Mezzogiorno“, and also in some of the late poems. The author offers the assumption that the sensualist elements in Hristić's world-view were motivated by his striving to express moments of life's fullness through poetry.

Светлана Шешковић-Димићријевић
МИСТИКА ХРИСТИЋЕВОГ ПОДНЕВА

Кључне речи: подне, Медитеран, медитеранофилија, светлост, мистика, Ерос, истина.

Светлосна симболика једна је од најраспрострањенијих тема у песништву и филозофији, од раних предсократоваца, преко Платона до хришћанских мислилаца и самих јеванђеља, од Дантеа, Петрарке, па све до 20. века прожетог Валеријевом и Кампијевом медитеранофилијом, појединим песмама Готфрида Бена и низом авангардних визија. Јован Христић и Иван В. Лалић су у српској поезији друге половине 20. века својим неписаним, али накнадно кроз есеје тумаченим и откривеним програмом заступали идеју формирања „друге традиције“,¹ коју ће ова два песника тражити на Медитерану, баштини хеленске културе и уметности. Та „друга традиција“ за Христића је била представљена у инкорпорирању културног и књижевног наслеђа Медитерана као културно-просторне, географске и специфичне антропоцентричне и европоцентричне матице Старог континента. Користећи се различитим облицима интертекстуалности, од алузија до реминисценција и прикривених или прецизних цитата, Христић је на

1 О овој теми писала сам у раду: „На трагу 'друге традиције' у поезији Јована Христића и Ивана В. Лалића“ у: *Упоредна испитивања 4, Српска књижевност између традиционалној и модерној – компаративни аспекти*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2007, стр. 379–398.

Медитерану и њеним основним атрибутима, мору, сунцу, флоралном и вегеталном свету, у невеликом песничком опусу градио аутентичну митску и песничку слику модерне српске поезије. Тако ћемо на фону Христићевих песама лако откривати утицаје античких митова, модернизоване јунаке *Одисеје*, поезију Константина Кавафија и Пола Валерија. Христићева поезија формира ту другу, заборављену традицију, док по поетичким особинама склада и мере, утицају Стеријине поезије, представља специфичан класицистички или неокласицистички ток у српском песништву 20. века. Ђ. Вуковић пише о „умереном класицизму“, док је М. Пантић приметио: „Поезија Јована Христића је класицистичка делом по садржају (антички мотиви и митови класичне старине, са централним митом о Одисеју који има повлашћено место у целокупној модернистичкој књижевности) а, најпре и највише, управо по дубинском трагању, за, Лалићевим речима казано, 'тачном мером', за равнотежом између певања и мишљења, идеје и осећања. Поезија је, дакле, за Христића мисао илуминисана неким емотивним, најчешће меланхоличним тоном, и то је она стваралачка аура језика која у нама буди сећање на класицизам.“² Колико класицистичка, с друге стране и модерна и елиотовски профилисана Христићева поезија формира аутентичан низ тема и мотива у нашој поезији. У овом раду ћемо покушати да протумачимо феномен поднева и његове мистике везане за типично временско-просторно одређење, лета, мора и Медитерана.

2 Михајло Пантић, „Дневник једног путовања“, у: *Поезија Јована Христића*, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 22.

Тема поднева, његове мистичности, вишезначне симболике или чак митског одређења те временске границе, мере и размеђа два света, или пак доживљај апсолутне Истине и Лепоте, имају, према нашим увиђањима, изванредан низ током 20. века у српском песништву. Подне, и то најчешће медитеранско, пре Христића и Лалића инспирисало је и Јована Дучића. Мистика поднева као „космичке ватре“ и жеге код Дучића се у низу песама појављује као двострука сила, благотворна, животодавна и смртна. Поезија усклађена са токовима природних и космичких циклуса код Дучића је дефинисана у три циклуса, у „Јутарњим“, „Сунчаним“ и „Вечерњим песмама“. У песми „Суша“, из циклуса „Сунчаних песама“, сунце је „огањ“ и „Све жега мори као чума“, док у песми „Подне“ Дучић дескриптивно представља острво, чемпресе, борове и „Младо, крупно сунце пржи, пуно плама“, љубичасте горе, галеб на небу и мир: „Свуда је подне“. У овој песми Дучић је атмосферу поднева представио као час мира и потпуног склада у медитеранском амбијенту. У песми „Сета“, из циклуса „Вечерње песме“, сета вечерњих часова за минулим даном транспонује се и кроз гласове цврчака: „А цврчци од сунца пијани / Још кличу за подне од ватре“. Дучић ће у песми „Сунце“, у циклусу „Сунчаних песама“, опевати жегу, усред јула, на житним пољима, и као централни мотив увести мотив смрти у јеку највећег зенита, дневног и годишњег: „Да земља данас жудно знадне / За лепу смрт у сјању“.

Лепоту сунчаних песама, снагу светлости, бљеска физичког и метафизичког, од Дучићевих песа-

ма можемо пратити и потом, у неколико одабраних песама током минулог века. Сунчаност и снагу поднева, као тренутка спознаје, прослављаће Душан Матић у песми „Море“, а потом Иван В. Лалић у песмама „Подне“, „Никад самљи“, „Лето“ али и Јован Христић у песми „Mezzogiorno“. Светлост сазнања и спознања људског бића као непролазне стварности протеже се кроз цео претходни век. Мистика светлости или мистика дана појединим песницима постаје подједнако инспиративна као и мистичност и оностраност ноћи. Сунчаност Дучићевих песама прелива се тако у дијакхронијском следу кроз протекли век. Мистику светлости, просветљења, сазнања, чулности и откривања суштине Бића и духа можемо пратити од Дучићевих „Сунчаних песама“ преко предавангардног Пандуровићевог „млаза светлости тропске“, значаја светлости удаљених острва у *Лирици Ишаке* Милоша Црњанског преко поезије Душана Матића и, посебно, песме „Море“, до целог низа песама посвећених феномену поднева Ивана В. Лалића: „Подне“ и „Никад самљи“, „Октаве о лету“, „Равнодневица“, „Љубав у јулу“, „Стеријино подне“.

У појединим Лалићевим песмама подне је временска, али и надвременска и просторна одредница, мера мудрости и зрелости. Такво специфично одређење мистике поднева налазимо и у „Византији II“: „Стратег над картом, и законодавац, / И златни песак у клепсидри; / Зрелост / У очима деце, и мудрост у игри / Под кипарисом, где кратки пламен траве / Лиже с камена слова која ваздух / Понавља напамет; / и кубета у јари / Поднева тешког од понављања; море / На прагу града, и снег на гра-

ници“. У песми „Византија IV“ подне ће бити „подневни мрак“, док у песми у „Суседству мртвих“ постоје: „Три начина бити у суседству мртвих / У подне кад се пале уљанице / У сланим воћњацима мора“. Блискост смрти, коначне границе два света, прелаз у белом усијању Лалић ће употребити и у песми „Стеријино подне“: „Онај ко умре у подне, убијен у свом пољу, / Заувек лишен је сенке“. Мера и склад поднева као више мере времена и сазнања налазимо и у стиху из песме „Равнодневица“: „Два кљуна ваге у пољупцу скоро“, или као митске представе о подневу у раним Лалићевим песмама из књиге *Време, вајре, врџови*, у синтагмама „ватре поднева“, „опасна раскршћа“, „отровно лето“.

Међутим, тек ће Јован Христић у „Mezzogiorni“,³ циклусу-поеми, како је именује Лалић, досегнути мистичан спој поднева као временске одреднице, али и просторне – јер је реч искључиво о подневу на Медитерану, Средоземљу или Средоземном мору, неком острву са класицистичким атрибутима мере и склада – открити и чулност као облик више стварности. Подне ће у Христићевим песмама, али и у *Тераси на два мора* и есејима⁴ из књиге *Професор математике и дрући есеји*, прерастати одлике мотива или теме, постаће цео један феномен у целокупном опусу овог песника, есејисте и драмског писца. Могло би се чак говорити о мис-

3 Песма се узима према издању: Јован Христић, *Сабране песме*, приредио Саша Радојчић, Рад, Београд 2002.

4 Видети Христићеве есеје „Човек Средоземља“, „Путовања по Средоземљу“ и „Градови у којима бих могао да живим“, у: *Професор математике и дрући есеји*, „Филип Вишњић“, Београд, 1997.

тици поднева као централној филозофској линији једног песника. „Mezzogiorno“ је циклус, окосница Христићевог стваралаштва и, истовремено, похвала постојању, а насловна метафора поднева више-струко осликава природне циклусе дана, године, човековог живота и свеколике стварности. Циклус је у интертекстуалној и контекстуалној вези са Валеријевим „Гробљем крај мора“ и песмом „Море“ Душана Матића. До сада су веома инспиративно о тој теми писали Никола Кољевић,⁵ Иван В. Лалић,⁶ Ђорђевије Вуковић⁷ и Драган Хамовић.⁸ Подне на мору је величанствени тренутак сазнања, мудрости и пута у само средиште Бића и Истине као основне семантичке линије те мистике. Симболику поднева на Медитерану, у „Mezzogiornu“ Ђорђевије Вуковић тумачи: „Симболика лета и доба дана, поред осталог, упућује на две различите врсте искуства и два облика постојања. Постоји подне и вече. Подне је доба потпуне јасности и геометрије као врховног облика рационалног сазнања. Али песник се не зауставља на тој рационалистичкој метафори светлости и сунца. Подне је овде суштински амбивалентно; оно је врхунац и мртва тачка, граница светлости и мрака, умна јасноћа и 'хистеричност

5 Никола Кољевић, „Стихови о људском постојању“, у: *Савремена поезија*, приредио Света Лукић, Нолит, Београд 1966, стр. 339–348.

6 Иван В. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“, у: Иван В. Лалић, *О поезији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, стр. 125–134.

7 Ђорђевије Вуковић, *Поговор у: Јован Христић, Стише и нове песме*, Нови Сад 1988.

8 Драган Хамовић, *Лето и цитати. Поезија и поезика Јована Христића*, Завод за уџбенике, Београд 2008.

чула', оно нас суочава са нама самима и са онима што је друкчије од нас и омогућава сазнавање бића и небића. После поднева, његове дијалектике, његових напетости и супротности, долази вече, доба смиреног посматрања, 'благе мудрости', сете и прибирања, али нас и оно суочава са негативитетом, са смрћу, са сенкама ствари којих више нема.⁹ Песник нам на изванредан начин помаже у тумачењу или самеравању свих аспеката ове мистике и то кроз *Терасу на два мора* и есеје о Ивану В. Лалићу и Лази Костићу.

Мистика Христићевог поднева изграђена је од неколико елемената: просторног, временског, литерарног, филозофског и искуственог доживљаја. Временски аспект поднева је јасна одредница пуноће, тренутка половине, укрштаја, зенита, сунчевог раста, после кога ће доћи пад у сумрак и ноћ. Временска одредница поднева је вршна, темпорална, астролошка тачка Сунчевог опхода, највишег тренутка и максималног усијања. Просторну одредницу Средоземља, Медитерана, Средоземног мора изврсно описује Фернан Бродел: „Шта је Медитеран? Хиљаду ствари у исти мах. Није то један пејзаж, већ безброј пејзажа. То није једно море, већ след мора. Не једна цивилизација, већ цивилизације које се слажу једна на другу. Путовати по Медитерану значи пронаћи свет Рима у Либану, праисторију на Сардинији, грчке градове на Сицилији, арапско присуство у Шпанији, турски ислам у Југославији. То значи урањати до у најдаље векове, до мегалитских грађевина на Малти или до пирамида у Египту. То је сусрет са древним ства-

9 Ђорђије Вуковић, *нав. дело*, стр. 94.

рима које су још живе, које додирују ултрамодерно или су у сагласју са ултрамодерним... У исти мах то значи урањање у архаизам острвских светова и зачуђеност пред невероватном младошћу древних градова који су отворени за све ветрове културе и профита и вековима већ посматрају море и хране се њиме. Све је то стога што је Медитеран једна изузетно стара раскрсница.“¹⁰ Бродел још наглашава да је Медитеран шаренило народа, култура и природе: „Својим физичким као и људским пејзажом, тај шарени Медитеран, Медитеран раскршће, искрсава у нашем памћењу као складна слика, попут система где се све меша и изнова настаје као изворно јединство.“¹¹ Дакле и сам простор Медитерана, на коме се одвија мистика тог острвског поднева, постоји у раскршћима, укрштањима праваца којима су пловиле лађе Феничана, Крићана или Млечана, али и у елементарној јединствености тог суровог Средоземног мора. У укрштајима и архетипској постојаности, елементарности мора и његових шкртих обала Средоземља смештено је Христићево острвско подне.

Пол Валери у есеју „Средоземна надахнућа“ објашњава нам како и зашто је Средоземље постало важна песничка и филозофска инспирација: „Запитајте се мало како се може родити филозофска мисао. Што се мене тиче, чим покушам да одговорим на ово питање, мој ме дух преноси на обалу неког чудесно обасјаног мора. Тамо, тамо су сједињени

10 Фернан Бродел, *Медитеран*, Центар за геопоетику, Београд 1995, стр. 9–10.

11 *Истио*, стр. 11.

чулни састојци, елементи (или алименти) стања духа у чијем ће се крилу родити најопштија мисао и најобухватније питање: светлост и распрострањеност, опуштеност и ритам, прозачност и дубина... Не видите ли да у том виду и складу природних услова наш дух осећа, открива управо све особине, управо сва својства сазнања: јасност, дубину, пространост, меру!“¹² Појам Средоземља инспирисао је, дакле, низ европских песника и филозофа 20. века. Простор Медитерана и Средоземља, као средишта саме Земље, у географском и антрополошком смислу, представља једно од полазишта за сложене филозофске концепте амбивалентног доживљаја поднева и Медитерана као средишње, исходишне тачке, која се остварује као тренутак ероса и танатоса.

Јован Христић о снази Средоземног мора пише: „Пучина Средоземног мора готово је савршена слика бескраја у који се наша мисао слободно отискује, што се никада не догађа када се нађемо на обалама Атлантика или Пацифика, далеко већих и суровијих мора што нас притискају својим безмерјем. У односу на ова два океана, Средоземно море је смешно мало, али је – као уосталом и читава географија Средоземља – потпуно у границама наших моћи замишљања. Једном речи, на Средоземљу нема ничег што би у нама изазвало дрхтај страве пред пространством и силама које нас толико надмашују својим ширинама и моћима да гуше сваки покушај да их једним узлетом и залетом мисли обухватимо. За такве узлете и залете језера

12 Навод према: Јован Христић, „Непролазна чар предсократоваца“, у: *Изабрани есеји*, Српски ПЕН центар, Београд 2005, стр. 243.

су сувише мала, океани сувише велики; Средоземно море је тачно на средини.¹³

Други аспект, који одређује мистику поднева, осим просторне, симболички представљене пучине Медитерана, јесте низ литерарних сродних, компаративних утицаја, Матићевог и Валеријевог мора и идејних извора сабраних у Христићевој *Тераси на два мора*. Трећи аспект, који је и основна филозофска линија, представља упориште у филозофским ставовима предсократоваца, Парменида, Зенона, спеву Лукрецијевог и студији *Предилашонска ерошологија* Анице Савић-Ребац. Четврти аспект, који прожима остала три, јесу искуствени, чулни доживљаји песничког ја. Христић је у есеју о Ивану В. Лалићу приметио како већ дуго постоји медитеранска инспирација наших модерних песника, и усмерио будуће истраживаче где да трагају за суштином тога подстицаја: „У том огледу морало би се рећи да је Медитеран за њих – као што је био и за Камија – поновно откривање и повратак лепоте коју смо (да парафразирам *Хеленино изјансиво*) заборавили у хиперборејским поднебљима зиме и магле. Морало би се исто тако рећи да је за њих Медитеран могућност, или повод да се обнове пуноћа и богатство чулног доживљаја, несталог у маглама метафизике и апстракције.“¹⁴ У наставку текста Христић објашњава да само на Медитерану модерни песници имају прилику да обнове своју везу са конкретним, које се губи пред симболима и

13 Јован Христић, „Непролазна чар предсократоваца“, стр. 243–244.

14 Јован Христић, „Иван В. Лалић“, у: *Изабрани есеји*, стр. 110–111.

апстракцијама модерног начина мишљења. Дакле, подне остварено кроз просторно, временско, литерарно, филозофско и на крају чулни доживљај јесте, не сасвим случајно, централни феномен Христићевог опуса. Стога, озбиљно лето после лењог пролећа, певаће Христић: „Окреће ми оба своја лица, / Златну страст постојања и благу мудрост нужности, / Подне, казаљке поклопљене у пуном часу, / Безвремени тренутак слободе која се рађа / Из постојања заустављеног у сопственом ништавиљу: / И вече као тиха киша пада на преморена чула.“ Од подневног, пуног часа и безвременог тренутка до вечерње мудрости Христић нам даје предсократовске елементе: ватру, воду, ваздух и земљу. На пучини тог Средоземног мора, искуство је нужно: „Светлост се растапа, море трепери светлошћу“, и даље: „Тонемо ли у море, или се светлост склапа изнад нас?“ Јединство воде и светлости, мора и подневног сунца ствара атмосферу апсолутне јединствености, стопљености, елементарности, праисконског и архајског доживљаја света и самог живота. У четвртом делу Христић ће у тај час јединственог постојања увести и људско лице: „Где живимо? На издашном копну, / или тражимо себе у тој слици, своје лице / Одједном верно себи, отишло од своје заменице, / Тамо где се наше тело предаје једном битнијем постојању, / Неузнемирано гладним недоумицама духа?“ Дакле, у пуном доживљају врхунског тренутка спознања нужно је постојање тела, а потом се уводи вишеструки мотив руже „Ружо мудрости, / Чедна ружо страсти на орошеним палубама, / Ружо сна“. Христић, рекло би се неочекивано, у ову елементарност и про-

светљење уводи прастари мотив руже као симбола пуноће љубави, платонске и плотне, чедности и страсти у истом тренутку, верности и плодности. У тренутак у коме су уједињени сунце и море, страсна љубав и сазнање, нагонско и узвишено, уводи се и мотив сна. „Ружо сна“. А у 7. делу „Mezzogiorna“ налазимо и стихове: „Ружо раног ветра, бледа ружо светлости“. Матић ће у песми „Море“ казати: „О ружо слатког ужаса, о ружо несварене одсутности, / о сита ружо ужаса / О дивља ружо помешане крви / дан, а нема дана / ноћ, а нема ноћи / звезде и крвоток угашени.“ Уз мотив руже на подневној пучини сазнања и пуноћи доживљаја, оба песника уводе мотив сна. Матићево „Море“ започиње стиховима: „Спаваш данас, густа лепото лета / зриш у срцу августа / као жена која је познала да љубав је / све и пепео и опет неисцрпна / жар што га први дах распири / и други дах угаси / и трећи дах опет распири / и тако редом / за децу рођену и децу нерођену / бујан талас за то не мари“, а наставља се у систематском развоју сродних мотива сна, лета, флоралним елементима медитеранског пејзажа: чокотима, бонацом, апострофирањем августа као средишта лета, и подневним морем: „сјај до сјаја, сјај у сјају / амбис до амбиса, амбис у амбису“. Матић ће свој исказ усмерити ка жени која сабира сву лепоту лета и доживљаја љубавног чина: „Спавај, пијана од заборава / спавај на ивици чаролија које ниси знала да видиш / на јаловој ивици сазнања“, и још: „Боље спавај / не смеј се кад заволиш што ниси знала да ћеш волети“. Само овим кратким упућивањем на мотиве руже, сна, жене и љубави откривамо колико је Христићева песма тематско-

мотивски и естетички прожета Матићевом. Христић је и један од изврских тумача Матићеве поезије, не случајно. У „Mezzogiornu“ Христић ће само неколико стихова касније дати исти идејни склоп, садржан од готово истоветних мотива: „О златна страсти сунца која чиниш да постојим / Која од мога тела чиниш тврђаву постојања, / Која дајеш свет мојим чулима, / Која мудрост претвараш у љубав, љубав у мудрост / На крововима неба ужаснутог од светлости.“ Тако ће и Матић¹⁵ и Христић у медитеранском амбијенту, на пучини Средоземља или њеним обалама, налазити треперавост сунчевих зрака, лепоту, чулност, љубав и тело жене. У тим тренуцима „чисте страсти постојања“, када се догађају највећи преображаји, како пише Христић у *Тераси на два мора*, неопходни су додири, сусрети тела и камена, у којима ће се изнедрити сазнање: „Подне је велики, тајанствени и мистични час на Средоземљу.“ Оно је „сила која управља величанственим преображајем што продира до у најдубље дубине онога што називамо бићем, једном од оних

15 У разговору са Александром Јовановићем Јован Христић је објаснио свој однос према књижевном наслеђу Душана Матића: „Сви ми који смо педесетих година почели да пишемо и да објављујемо оно што смо написали, дугујемо много Душану Матићу... Волим код Матића његов поглед 'искоса' који нам одједном открива неко ново и непознато лице ствари. Волим његову непретенциозност (ако се тако може назвати) која ствара даје њихову праву тежину, или лакоћу. Волим његово уверење да живот није једносмерна улица, његов истанчани слух за онај 'текући, једва приметни живот који не престаје никада', па ни у вихору такозваних, великих збивања“ – Јован Христић, „Више ме занима заборав од памћења“, у: Александар Јовановић, *Порекло њесме. Девеиј разговора о поезији*, Просвета, Ниш 1995, стр. 57–59.

речи која више обећава него што испуњава обећања... у часу Поднева ми прекорачујемо границе једног света и улазимо у један други који узалуд покушавамо да опишемо речима, пошто се у преображају који се збива у Подне истине не откривају речима, већ додиром.“¹⁶ У том подневу у коме се откривају додири, сазнање, у тренутку „у коме све стаје, као и људско срце што зна да стане, прескочи један откуцај, и онда настави да ради“, наслућује се и сазнање: медитеранско подне из песме „Mez-zogioгno“ представља паралелан мисаони ток много година касније написаној причи-фантазији *Тераси на два мора*: „У подне, у заслепљујућој светлости Сунца, све постаје Једно, и ми се нађемо у 'блиставо белом бићу' Парменидовом, непокретном, целом, округлом, у коме нема ни пукотина, ни празног простора, у коме смо 'свуда од средишта подједнако далеко'.“¹⁷ У *Тераси на два мора* Христић ће промишљати Валеријево „Гробље крај мора“ тврдећи нам да је у тој песми „сан сазнање, метафоре су истине јер је на подневном сунцу све истина, тачније речено, стварност“. У самом средишту деловања моћних сила Христић нам указује на пут мистике тог поднева. Оно се открива у преображајима, раскрсницама, међама, додирима што буде чула, до нашег најдубљег постојања у коме тело постаје камен, па тек тада спознајемо Истине. У космолошким паралелизмима Истине и Светлости, сна који води до сазнања о елементарности налазимо могуће одговоре на семантику Христићевог

16 Јован Христић, *Тераса на два мора*, „Филип Вишњић“, Београд 2002, стр. 118–119.

17 *Истио*, стр. 119.

поднева. Аница Савић-Ребац у студији *Предилаџонска ероџолоџија* објашњава да се: „У теогонијама 6. века развио дакле Ерос од инстинктивног прапринципа до свесног демиурга; а као демиург и уједно као најстарији светлосни принцип приказује нам се Ерос и кад се први пут јавља у чистој спекулацији – јер свакако смемо таквом квалификовати Парменидову Доксу.“¹⁸ У нашем трагању за мистиком и филозофском основом Христићевог светлосног поднева Парменид се показује као главни путоказ, и тако бисмо могли разумети откуда чула, додири, тело, еротско у крајњој линији и у поезији и у *Тераси на два мора*. Аница Савић-Ребац још објашњава изворе предплатонске еротологије код Парменида: „Јер за Парменида, који је у Докси развијао цео низ супротица које су све обухваћене главном супротицом светлог и мрачног, – светлост је једнака огњу и топлоти, а ова је принцип активни и покретачки, као код Хераклита.“¹⁹ Тако се светлост и „бело усијање“ Парменидово у тренуцима највишег сазнања Бића, и на граници преласка из Бића у Небиће, сусрећу и са чулним, еротским елементима који проистичу из делова Парменидове филозофије. Ватра и топлота су места и највиши тренуци у којима искрсава Ерос, „непосредни носилац живота и творац космоса, али уједно и супротица силама мрака, и уопште неживоту“, сматра Аница Савић-Ребац. Објашњавајући грчке филозофске системе предсократоваца, којима је Христић очито био привржен, Аница Савић-Ребац

18 Аница Савић-Ребац, *Предилаџонска ероџолоџија*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1984, стр. 60–61.

19 Исто, стр. 61.

упућује нас и на сусрете мудрости и страсти или „мудре страсти“ постојања, коју је овај песник могао преузети из изузетног познавања Еурипидових драма, пре свега његове еротологије. Ерос је и код Еурипида везан за светлост и појмове „племените страсти“ и „васпитања у мудрости и врлини“. Како год било, могући су вишеструки утицаји старих грчких филозофа на цео корпус светлосне мистике. Сасвим је сигурно да је Христић саму космичку светлост у тренутку сазнања проширио бројним асоцијацијама и алузијама везаним за снагу сунчеве светлости. Можемо претпоставити да отуда стижу елементи еротског, везаног за само исходиште Ероса као светлосног божанства. Аница Савић-Ребац сматра да је Ерос још у 8. веку п. н. е. попримио светлосне атрибуте, можда чак и под оријенталним утицајем. Ерос је светлосно, љубавно и животодавно божанство, па се његов траг осећа не у директном именовању, већ у појмовима љубави, симболу руже и стиховима: „златна страст постојања“, „златна страст сунца“, „О златна страсти сунца која чиниш да постојим, / Између камена и мене нема више сенке, / Тело на телу, непоновљиво ништавило, / И златни час постојања из њиховог загрљаја.“ У миту о Фанесу налазимо изворе светлосне мистике и метафизике уједињене са мистичном теоријом сазнања. Светлост је та, сматра Аница Савић-Ребац, која води облицима мишљења и сазнања. Према космогонијском миту о Фанесу, сам Ерос је родио светлост, а из ње су проистекли остали богови. Аница Савић-Ребац упућује нас и на једну Антифанову комедију у коју су уграђени елементи овог мита. Тако нам се сада светлост

поднева на пучини Средоземља, на неком архајском острву, под низом филозофских и старогрчких литерарних подстицаја открива уједињена са појмовима сазнања, истине и љубави. У есеју о Лази Костићу Христић испитује утицаје Парменидове филозофије на Костићеву поезију и примећује: „Парменид, наиме, није само користио конвенционалну симболику којом се улепшано и заобилазно могло говорити о истини: на један важан начин истина је за њега била светлост, и то повезивање има и један дубљи значај који се не може исцрпсти само набрајањем алегоријских кореспонденција.“²⁰ Христић и овде истиче Аницу Савић-Ребац и њено повезивање истине и светлости, која има космолошки карактер, а тако се, сматра Христић, Парменид усудио да светлосном симболиком докаже да је и истина космолошки принцип. У изврсном есеју „Непролазна чар предсократоваца“ Христић хвали значај предсократоваца и домете њихове филозофије: „Они представљају истовремено и крајње свођење бескрајне разноликости чулног света и највеће могуће очување његове чулне пуноће. Тачније речено, они представљају граничну вредност до које чулни свет може уважавати захтеве мисли, и до које мисао одржава живом своју везу са чулним светом и материјом.“²¹ Пратећи токове Христићеве филозофске мисли, тумачења и склоности ка филозофији предсократоваца, уз додатна образлагања предплатонске еротологије у делу Анице Савић-Ребац, можемо јасно деконстру-

20 Јован Христић, „Скица о Лази Костићу“, у: *Изабрани есеји*, стр. 37.

21 Јован Христић, „Непролазна чар предсократоваца“ у: *Изабрани есеји*, стр. 245.

исати филозофску основу Христићеве светлосне мистике. Та мистика се ослања на традиционалне литерарне мотиве, али и на идејне основе Парменидове и шире предсократовске филозофије.

Мотив поднева у Христићевој поезији налазимо у још неколико позних песама: „Живот начињен од ситница“ и „Три пјесни љувене“. У песми „Три пјесни љувене“ мотив поднева открива се као последица, одјек који се може наслутити у позном предвечерју као касном доживљају живота, као сенка пред сам крај једног пута, на крају једног дана и то у трећем, последњем делу ове песме, где је остало само сећање на снагу подневног сунца: „Капи кише на тек озеленелом лишћу, / Пена на таласима што долазе с пучине, Кожа суха од ветра у гранама борова, / Додир груди на камену топлом од подневног сунца, / Усне слане од мора смиреног у предвечерје, / Реци, душо моја, зар ти то није довољно / За читав један живот, за читав један живот?“²² Тако ће у сутон једног дана, или целог живота, од свега остати само сенка, одблесак или реминисценција на неколико егзистенцијалних појмова: „Сад му не остаје ништа друго него да напише песму / О додирима, пољупцима, шапутањима, / И речима их некако сачува да не потону у зјап заборава.“ Већ у следећој строфи позни Христић ће сумњати у моћ речи: „Речи не чувају ништа“ и попут ветра ће одлетети кроз прозор. Но, трећи део песме, који смо већ навели, уверава нас у идејну, филозофску основу Христићевог раног „Mezzogiorna“ и касне песме „Три пјесни љувене“,

22 Јован Христић, *У шавни час*, приредио Леон Којен, Чигоја штампа, Београд 2003.

која се заснива на трајности снаге подневног сунца, његовој преегзистентности, праелементарности, која упркос току дана или животне доби, чак и кад није у свом зениту, оставља вечан траг.

Светлост, чисто сазнање, истина и љубав формирају мистику Христићевог поднева. То је онај срећан медитерански спој тела и смисла, чисте лепоте и чулности, у којој је светлост поднева једина и највиша стварност – а као што рече и сам песник у својој последњој реченици у причи *Тераса на два мора*: „Сунце је увек стварно. Као и брзина светлости која је једино што је апсолутно у природи.“

Svetlana Šeatović-Dimitrijević

THE MYSTICISM OF HRISTIĆ'S NOON

Summary

The paper analyses the thematic-motif notion of noon and light in Hristić's poetry. The phenomenon of noon is interpreted as a literary symbol, as well as a geographically and anthropologically determined constant within the framework of the idea of forming "another tradition", relying on elements of European Mediterraneophilia. The theme of noon is also interpreted on the diachronic level, in the context of the Serbian literature of the 20th century. The mysticism of noon in Hristić's poetry is reviewed in the poem "Mezzogiorno", and also through Hristić's essays, the philosophy of the pre-Socratic thinkers Parmenides

and Zeno, and the poet's essays on these philosophers. In the interpretation of the poem "Mezzogiorno" and the late poem "Three Love Poems", the mysticism of noon is reviewed as a literary and philosophical concept which has its foothold in the story-fantasy "A Terrace on Two Seas". The overall mystique of Hristić's noon is a complex spatial, temporal, literary, philosophical and experiential model, entirely original in modern Serbian literature.

Бојан Јовић
„ТАМНА СВЕТЛОСТ“ У
ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ХРИСТИЋА

Кључне речи: српска поезија, поетика, лирски хронотоп.

*Море није море, већ само један шалас,
Сунце није сунце, већ сенка,
Небо није небо, већ само један прозор,
Летио није летио, већ само варка зиме.*
„Бродски дневник“

*Сшаре песме које знамо најамеи кажу
да је летио крајико,
Да не шраје ни шрен. Али у шом шрену
Збуде се све шшо шреба: и љубав, и зов
бродова
Шшо крећу на далека шшовања са
којих шврајка нема.*
„Три песме о лету“

Песничко дело Јована Христића није велико по обиму, нити у каснијим песничким изборима / сабраним песмама нити у изворном облику; тим више у очи пада чињеница да је при његовој рецепцији у нашој науци о књижевности у великој мери изостао напор да се оно обухватно протумачи, односно да се након ретких описа основних поетичких начела, која важе за веће песничке скупине / раздобља у њему, доспе и до заједничког поетичког језгра за опус у целини, или макар до одговора

да ли он уопште постоји.¹ Разлоге за овакво стање вероватно би требало потражити у дејству више чинилаца: најпре у нарочитој врсти истраживачке инерције, која настаје услед не претерано критичног преузимања како експлицитнопоетичких ставова тако и књижевнокритичких мњења, и која резултује препознавањем смисла наместо читања текстова без предрасуда; у промовисању једног посебног тематског одсечка, ма колико уочљивог и битног, за општи семантички оквир, без разматрања узајамно-повратних значењских веза са другим тематским комплексима и са целином опуса.

Примера ради, један од темеља песничке визије Јована Христића по правилу се тражи у појму Средоземља, као ознаке простора европске егзистенције, цивилизације и културе,² одређеног симболичним сусретом са елементима – сунцем, морем, небом и земљом, и добро усклађеног са претпоставкама моделованог лирског света у коме је „повлашћени временски одсек [...] лето а одабрани просторни оквир – море или острво“. Напоредо с истицањем Христићеве фасцинације морем и летом, стопљеном у епифанијском тренутку летњег поднева, у критици се обично јавља и идеја о одговарајућим атрибутима – нпр. интензивној светлости у његовој поезији, чије смисаоно поље пре свега чине „море, пловидба, склад, лето,

1 Изузетак представља анализа Ивана Негришорца „Ерудитна прозачност Јована Христића: модели поетског искуства“, у: *Поезија Јована Христића*, зборник радова, уредили Славко Гордић и Иван Негришорац, Нови Сад 1997.

2 Михајло Пантић, „Дневник једног путовања“, у: *Поезија Јована Христића*, зборник радова, стр. 21.

подне, чулност“.³ Христић певајући тако тражи и налази „другу традицију“ у ономе што се означава као класична „везаност за чулно и конкретно“, у „Валерију, Кавафију и Медитерану као средишту у географском и културолошком смислу“.⁴

Овакво уверење свакако није без основа – у дијахронијском / књижевноисторијском смислу, једна од најзначајнијих Христићевих збирки, *Александријска школа* из 1963. године, у потпуности је обележена александријско-хеленистичким темама, при чему наведени моменти „медитеранства“ свакако представљају незаобилазан и битан аспект у тумачењу: врхунац ове збирке, али и један од заштитних знакова Христићевог поетског дела у целини, песма „Mezzogiorno“ несумњиво је узорна за „средоземни“ кључ исказан кроз тријаду лето–море–острво. Даље, мноштво Христићевих лирских јунака и мотива у овој и другим књигама припада грчко-хеленистичком културном кругу (Одисеј, Итака, Зенон, Нарцис, Пенелопа, Сократ, Данајци, Федар, Мнесарх, Хорације, Калимах, Александрија / Александар, Лахес, Хомер, *сјознај самој себе* / Аполон, Едип, Троја, Еутимија, Стоихеија), док су неколике амблематичне Христићеве песме („Свеће“, потом „Варвари“) интертекстуално испреpletене са стваралаштвом истинског барда

3 Саша Радојчић, „Јован Христић, песник“, у: Јован Христић, *Сабране њесме*, Рад, Београд 2002, стр. 97.

4 Светлана Шеатовић-Димитријевић, „На трагу ‘друге традиције’ у поезији Јована Христића и Ивана В. Лалића“, у: *Српска књижевност између традиционалној и модерној – компаративни аспекти* (ур. Бојан Јовић), Институт за књижевност и уметност, Београд 2007, стр. 395.

чулности, културе и историје хеленистичког Медитерана, Константина Кавафија.

Наведени утисак умногоме је појачан и критичко-поетичким исказима најпре како песника самог тако и њему блиских стваралаца, пре свих Ивана В. Лалића. И Христић и Лалић, наиме, у бројним есејима наглашено усмеравају читаоце да њихова дела тумаче у нарочитом поетичком и књижевно-историјском правцу.⁵

Са друге стране, уколико се Христићевом делу приступи без предубеђења, као предмету проучавања који пре свега чине његове песме, показује се да одлике „медитеранског хронотопа“, колико год биле битне, доведене у однос са тоталитетом Христићеве поезије представљају ипак само један од састојака. У том светлу чини се да ће се при тумачењу поетичких претпоставки показати понешто другачија слика, у којој наведене беспоговорно прихваћене особине Христићевог песништва, ступајући у односе са другим, заступљенијим и сталнијим својствима, добијају сложенији, али и унеколико другачији смисао.

Намера овога текста је да у кратким цртама укаже на неке општепоетичке особености Христићеве поезије, те на нарочити облик дијахрониј-

5 Међу најутицајнијима је исказ Ивана В. Лалића из огледа „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“: „Христићева централна (ако не и основна) метафора оствариће се у биному море–лето.“ – И. В. Лалић, *О поезији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, стр. 131. Христић пак подробно разлаже своја поетичко-философска запажања у раду *Тераса на два мора и друге истиниите приче*, „Филип Вишњић“, Београд 2002.

ског јављања и преплитања основних поетичко-тематских обележја.

Неке особине Христићеве лирској време-простора

*Мрак среће мрак очима које су само
ошвори,
Кроз које напуштам себе у последњој
дволичности.
„Mezzogiorno“*

Разматрање целине Христићевог поетског дела, пре свега кодификованог у *Сабраним њесмама*, показује да најзаступљенија временско-просторна парадигма у њему није обликована на основу особина дневно-летњег и морско-острвског хронотопа већ да поетички примат у том погледу припада пре свега лирском уобличавању пригушено осветљеног (модерног) урбаног модела простор-времена, блиско повезаног са схватањем и положајем лирског субјекта. Наиме, не само што песме са преовлађујућим „медитеранским“ мотивима из перспективе целине дела заправо представљају мањину у Христићевом опусу, већ и појединачно сагледавање смисла ових састава указује да је у њима на снази одређени број општих поетичких поставки битно одређених егзистенцијалном ситуацијом лирског субјекта, која подразумева у најмању руку дуалистичку поделу/природу стварности.⁶

6 Већ од прве Христићеве песме уочавају се знаке неких дихотомија – римске/хеленске стране митолошких предања (лирски јунак је у наслову именован као Улис а у тексту песме као Одисеј).

У складу с тим, када је, најпре, реч о песничкој топографији, основна јединица човековог домена код Христића јесте просторија, пре свега соба, у којој најчешће пребива појединачни лирски субјект.⁷ Преовлађујућа јачина осветљења / доба дана (у таквом окружењу) јесте (су)мрак, па је самим тим и основна светлост или вештачка или светлост небеских тела, месеца и звезда. Ово важи практично за све фазе у Христићевом песништву: на самом почетку, доминантно време у „Улису“ јесте „замагљени сумрак“,⁸ праћен „сумрачним улицама“ у „Вечерњој тишини“,⁹ светиљком „на степеницама“ у „Песми“,¹⁰ светлошћу лампе у „Еутимији“.¹¹ На крају, пак: ноћ/тама/мрак у „Један по један, пријатељи су отишли“, осветљени прозори и станице у „Пролазе возови са осветљеним прозорима вагона“,¹² сивило сумрака у „Два мала даимона...“¹³, итд. Опет, и само средиште Хрис-

7 Иван Негришорац овакву ситуацију везује за поетику прве збирке и одговарајући модел „апстрактне егзистенције“: „Наративни и поетски субјекат овога текста је безимен, отуђен човек изгубљен у урбаном амбијенту и суочен са негативним егзистенцијалијама – самоћом, страхом, умором и исцрпљеношћу. Његов основни животни амбијент је усамљеничка соба. (...) Урбани амбијент је сасвим безличан, он је апстрактан (...) – лишен препознатљивих детаља – добија општу, митску димензију“. – „Ерудитна прозачност Јована Христића: модели поетског искуства“, у: *Поезија Јована Христића*.

8 *Сабране њесме*, стр. 5.

9 *Истио*, стр. 6.

10 *Истио*, стр. 8.

11 *Истио*, стр. 14.

12 *Истио*, стр. 91.

13 *Истио*, стр. 92.

представљају тесно повезане аспекте Христићевог лирског хронотопа. Опет, био обележен књигама или не, христићевски простор омеђен је превасходно (су)мрачним људским настамбама у којима се, између зидова, одвијају засебни, спољашњем поспатрачу тешко докучиви животи; исто запажање важи и у супротном смеру – лирском ја често је немогуће да се кроз брану преграда, грађевинских али и не-материјалних, пробије до спољашњег света. Услед паралелизма душевног и физичког домена, Христићев лирски субјект је пре свега заточен између своја четири зида, али се неретко осећа затворен и „у своје ја као у тамницу“ („Увод у генезу“). У многим случајевима, међутим, преграде, како спољашње тако и унутрашње, нису апсолутне: зидови, пре свега захваљујући прозорима (врата код Христића готово да нису заступљена, са изузетком песме „Данајци“, будући да се предност даје пасивном раду чула а не активном превазилажењу / пробијању међа), истовремено раздвајају и спајају унутрашњи и спољашњи аспект простора, чинећи границу јасно присутном али ипак у некој мери пропусном. Од шездесетак песама које чине Христићев коначни песнички корпус, више од половине показују овакве или сличне временско-просторне одлике.

Паралелизам (мета)физичког и психичког чува се и у позним остварењима: тако се у песми „Кроз отворени прозор допире жамор гласова“, као отвори у преграђеној стварности кроз које се – на основу чулних сензација, гласова, сенки, погледа и додира – добијају неодређене информације о дру-

гима, у блиску везу доводе прозори и очи. У првој строфи кроз прозоре лирског ја допире спољашњи људски жамор, у другој се смер опажања мења и нагласак ставља на туђе прозоре у којима се, за време кратких раздобља осветљености појављују сенке људских фигура, да би се лирско ја у трећој, у пролазу сусрело са очима пролазника незнанаца, у чијем погледу тражи било какву поруку и потврду живота.

Понекад Христић шири поређење/метафору и тада се прозори експлицитно изједначавају са људским очима:

Између кућа чији су прозори без светлости и
без живота
Као следе очи које не виде ништа,
И у којима се не види ништа
„Три песме о покороном граду“¹⁷

Односно, развијајући даље, оронолуост фасаде доживљава се као неодређено обољење лица:

Гледајући прозоре огромних кућа
Чија се лица распадају
Нагрижена неком опаком болестином
„Гледајући прозоре огромних кућа“¹⁸

На крају, изједначавају се руиниране куће и болесна тела –

У нашим охладнелим кућама чији се
мемљиви зидови

17 *Истио*, стр. 84.

18 *Истио*, стр. 93.

Љуште као отворене ране,
Окружене гомилама смећа и крхотина
У којима наш живот трули
Са задахом безнађа.

„Три песме о покореном граду“¹⁹

Дуализам света премошћава се, макар и само потенцијално, метафоричким преплитањем природног и људског домена, „отворима“ који код Христића имају облик прозора, а у случају људског тела очију. Понекад, међутим, једино што лирски субјект може да назре у њима јесте сопствени одраз. Тако се Христићева поезија показује као рефлексивна, и то и у жанровском смислу и дословно: основна одлика преовлађујућег лирског става је мисаоност, али се у песничким саставима на многим местима сусреће и конкретан мотив огледања, односно површине која, делимично или потпуно, враћа одраз посматрачу.

Тематика одраза везана је пре свега за песме у којима је лирско ја смештено у садашње време; и када је, међутим, реч о призивању митолошко-културноисторијских момената из хеленистичког наслеђа, показују се сродне метафизичке црте (нпр. „Нарцис“). Стога огледање код Христића значи далеко више него пуко одражавање симетричне слике на рефлексивној површини – две слике заправо представљају два време-простора, онострану, коме припада лирско ја, и онострани, који означава подручје ван искуства и, највероватније, одраз судбине, односно неумитне будуће смрти:

19 *Истио*, стр. 86.

И сваког тренутка ја морам да видим своју
смрт
У очима, као огледалима која једно друго
исцрпљују,
Између којих расте један трансцендентални
простор
И стварност се растапа на љуске својих
сенки.
„Додир“²⁰

Наведени мотивски комплекс прожима се са мотивским комплексом двојника односно самоудвајања/самоумножавања (као нпр. у „Разговору“, „Нарцису“) или пак, шире, са дуалистичком поделом стварности, у којој половине чине не само унутрашње и спољашње односно природно и душевно, већ и живот и смрт, лето и зима, светлост и тама, прошлост и садашњост. У Христићевом песништву лирски се субјект иницијално налази на рубу солипсизма; са друге стране, међутим, услед нарушавања временског и психолошког континуитета, у многим случајевима долази и до његовог удвајања односно умногостручења (могло би се рећи да Христић напредује од Рембоовог „Ја, то је неко други“ ка сопственом „Ја, то су неки други“). У наведеном погледу у раном раздобљу истичу се „Последња песма“, „Једно сентиментално путовање по мојој соби“ и „Увод у генезу.“ Тако у „Последњој песми“ поетски субјект, певајући однос са својим будућим и прошлим инкарнацијама, неколико пута пролази дуж временске осе, мењајући при томе свој број из једине у множину и обрнуто.

20 *Исцо*, стр. 28.

У овој соби остаће неко налик на нас
 Да бисмо сутрадан били само онај који је већ
 толико
 пута седео у овој истој соби пре нас
 Да бисмо сутрадан били само онај који је на
 својим
 коленима препознао ожиљке оних који су
 клечали пре њега
 Да бисмо сутрадан били само онај који је
 додирнуо зид и осетио на њему руке оних
 који су га додирнули пре њега
 И били и клечали и додирнули пре њега
 Да бисмо сутрадан рекли речи које смо чули
 из уста оних који су их рекли пре нас
 Пре нас колико пута пре свих нас
 „Последња песма“²¹

Или пак директно у вези са просторним димензијама:

Овде опет, у сопственој соби, као фантом
 Који одједном добија све четири димензије
 И оне које никада нисам могао да
 претпоставим.
 „Једно сентиментално путовање
 по мојој соби“²²

За разлику од материјалних преграда, Христићев лирски субјект далеко теже превазилази невидљиве психолошке или културне бране. Тако се опозиција између постепеног откривања неисцрпних светова чула, свакодневног поновног рађања мудрости, која долази као дисање и коју песник оз-

21 *Истио*, стр. 10.

22 *Истио*, стр. 13.

начава као „непрекидну свежину света“, насупрот вечитој старости „напапет научног искуства“ траженог у „усамљеничким данима међу сухим листовима књига“ (20) – показује као непремостива.

У младим данима, вредносну превагу код лирског ја има књишка спознаја; током времена, међутим, долази до потпуног преокретања односа између рационално-појмовног, апстрактног садржаја/знања и чулно-непосредног искуства, у коме испрва фаворизована мудрост учених књига бледи и уступа место успоменама на укусе, мирисе, звуке. Чулни осет, и шире, моделовани свет песме, дат је у прошлом времену, у облику сећања посредованог промишљањем:

И од свега што смо мислили да је наш живот,
наша судбина,
Остаје само укус неког пољупца на уснама,
Зуј пчела у давним вртovima,
Густи мириси на непроходним острвима,
Шум ветра у једрима са којима ко зна када
смо пловили.
„Живот начињен од ситница“²³

Заправо, чини се да је задржавање тренутка речима, макар и поетским, немогуће:

Сад му не остаје ништа друго него да напише
песму
О додирима, пољупцима, шапутањима,
И речима их некако сачува да не потону у
зјап заборава.

23 *Истио*, стр. 62–63.

Вара се. Речи не чувају ништа, и односе све
Као и ветар који је ушао кроз прозор што је
однео све
Када се последњи пут загрлише.
„Три пјесни љувене“²⁴

Са друге стране, без обзира на непрестано наглашавање животне важности чула, Христићева поезија није поезија непосредног чулног утиска, при чему би се песник одлучио да обухвати пуноћу и јачину разноврсних сензација и овековечи их у подробно разрађеном естетизованом доживљају; супротно уобичајеној критичкој перцепцији, Христићево песништво оскудно је у атрибутима/епитема односно префињенијим доживљајима/анализама чулних искустава, којима би се повећала конкретност моделоване слике (спољашњег) света, нити се пак у њему среће диверсификација нпр. на имена појединачних врста. Стога се уврежени критички утисак о наглашеној чулности не поткрепљује богатством конкретних осета:

Без речи, заливали смо цвеће,
У мртав час између дана и вечери,
Међу мирисима лишћа које је расло око нас;
Опијени густом маглом великог жртвеника,
Дисали смо мудрошћу која нас је обузимала
Као ваздух птицу, вода рибу,
А горе, камен се полако хладио растајући се
од сунца,
Земља је отварала уста, вода је текла,
И ми заборависмо своја чула у срећи
вечери.²⁵

24 *Истио*, стр. 82.

25 „*Mezzogiorno*“, *Сабране пјесме*, стр. 42.

Христићев лирски субјект не доживљава врт у свој раскошној разноврсности биљног света, нити пак осећа симфонију мириса која би изазвала низове нових асоцијација, чулних и интелектуалних. Није другачије ни када су тема испреpletена тела љубавника:

Љубавници на крову сунца постају једна
љубав,
 Док им се тела разливају у благој светлости
вечери,
 И промичу, ветар одједном изнемогао,
 Као шуштање крила у ретком ваздуху.

И дође час мудрости вечерње.

Мириси владају у вртovima вечери,
 Боје нестају, светлост се повлачи у себе,
 Мисли своју мисао, види свој мрак;
 Свет се растаје од света пред великим својим
разлогом.²⁶

Изостанак истинске чулности и ширег и подробнијег доживљавања и спољашње реалности али и сопственог унутрашњег живота, приметан је и у ретким приликама када се пева о љубави/љубавницима, што говори да је и еротика, као најдубља сила нагонског телесног и душевног привлачења, заправо интелектуализована, апстрахована и представљена симболички. Код Христића лирско ја као да пева у категоријама; једна од ретких песама која има конкретније денотате јесте „I morti, i morti“ са конкретним именима брода, капетана... Међутим,

²⁶ *Истио*, стр. 43.

ни они нису дати непосредно већ су преломљени кроз сећање и рефлексију лирског субјекта и служе као фон теме смрти приказане кроз митолошку слику другог, коначног бродара.

Стога, без обзира на (декларативни) примат спољашње стварности и чулне спознаје, показује се да се ни чисти чулни осет није могућ, као на пример у песми „Дошло је лето“. Летњи острвски околиш, ветар и море претварају се у позорницу деловања античких божанстава, на тренутке прекинутих активностима свакодневног, у великој мери баналног живота. Чини се, заправо, да ни песнички субјект није сасвим сигуран да ли је искуство лишено апстрактног / књишког знања могуће, и у потпуности dostatно. Стога ни питање упућено сопственој души на самом крају „Три пјесни љувене“ није недвосмислено реторичко. Троделни састав је заправо варијација на тему вербализације непосредно (чулно) искуственог, љубави, фикционалних светова и (оностраних) путовања на границама заумног. На крају, набрајајући сензације везане за лето и море, лирско ја, чини се, не реда ради, пита:

Реци, душо моја, зар ти то није довољно

За читав један живот, за читав један живот?²⁷

Ова блага неверица указује на још једну особеност Христићевог песништва. Наиме, из (мета)-физичке ситуације лирског субјекта – темељне немогућности да се изађе из себе / собе и да се спозна

27 *Сабране њесме*, стр. 83.

друга особа²⁸ / спољашњи свет, али и сопствено ја, произлази и основни егзистенцијални став: осећање дубоког и општег скептицизма и песимизма, које добија најразличитије појавне облике.

Лирско ја у Христићевој поезији тако осећа усамљеност, тескобу, стрепњу, пролазност, незнање, болест, старост, неумитност смрти, узалудност настојања да се циљеви досегну, и бесмисленост њиховог остварења. Такође, и у случају песама са широм тематиком, попут „Три ратне песме“, која се дотиче смисла повесних процеса, поглед на кретање историје одаје крајње мрачну слику – са сваким поколењем повећава се количина оног најнижег у људској природи – убиства, мржње, срам, понижења, лажи. Под сумњом је све, и пријатељски односи међу људима, и класици светске књижевности, попут *Илијаде*, једне од древних књига „са крвавим причама“, где су и Ахејци и Тројанци заступљени једино због чињенице да су били учесници убиственог разарања. Свет Христићеве поезије и лирски субјект у њему обасјани су тамном светлошћу спознајне, егзистенцијалне и метафизичке природе.

У том светлу, „*Mezzogiorno*“ се показује као изузетна, и химнична по тону и ретка умерено песимистична / готово оптимистична песма код Христића.

28 У „Три песме о покороном граду“ лирско ја себе и друге доживљава као сени и авети, које живе привидне животе по „нестварним улицама“ итд.

Христићев песнички опус можемо посматрати и као својеврстан затворени систем, сачињен од мањих целина које су у свакој тачки или сваком тренутку међусобно кореспондентни.

И. В. Лалић

Посматране као целина, Христићеве песме са митолошком односно „геоисторијском“ основом из раздобља око *Александријске школе* – „Нарцис“, „Пенелопа“, „Сократ на бојишту“, „Данајци“, „Седео је сам...“, „Федру“, „Мнесарх“, „Калимах код пирамида“, „Један од њих...“, „Те ноћи...“, „Александар, син богова“, „Александрија“, „Изгнан, Лахес...“ „Богови“, „Трагедија је завршена“ представљају изузетак у односу на суштину претходно описаних поетичких начела. Лирски субјект ретко је у првом лицу јединине, садржина је конкретизована колективним митолошким предлошком, лирска позорница чешће је у отвореном простору, итд.

Опет, у неким аспектима показују се додирне тачке са песмама других тематика – тако нпр. у „Седео је сам...“ у неименованом субјекту наслућује се Дедал, при чему се јавља промена перспективе у обликовању песме – прве две строфе дате су у трећем лицу, да би се испоставило да су заправо део унутрашњег дијалога лирскога ја, које на крају песме прелази у прво лице множине. „Изгнан, Лахес...“ обједињује песме о лутањима метафизичким пучинама, љубавницима у приобаљу, толковању

одраза судбине у бунарима, читаоцу у соби у коју допиру звуци и мириси спољашњег живота, и сумрачној спознаји, осећању прогнаности односно бездомности у страниј земљи међу страним људима.

С друге стране, постоје и песме које су суштински усмерене ка тематизовању уметности / уметничког стварања, пре свега вајарства („Мнесарх“, „Један од њих...“, односно драмске уметности („Федру“, „Трагедија је завршена“). Ови састави показују самосвојност у вишем степену, будући да се примери њихове тематике не могу лако пронаћи у раздобљима која им претходе. Уколико су без преседана, међутим, они сами успостављају нови – прожета естетичким промишљањима, карактеристична црта „митолошких“ песама јесте уплив божанске сфере у људске судбине, као и непрестана упитаност људи о истинским намерама богова. Опет, на нивоу опуса, тематика судбинског утицаја божанстава није јединствена, будући да се јавља и у каснијем раздобљу, нпр. у истоименој песми „Богови“, овога пута испеваној из савремен(и)је временске перспективе.

Описани спој поетичких црта – већ уочених у ранијим остварењима, одређеног броја јединствених особина и оних које најављују потоња Христићева лирска усмерења – спој који важи за ограничену групу песама, представља заправо начело које је делатно и на равни дела у целини. Наиме, током времена наглашене у мањој или већој мери и комбиноване на различите начине, основне тематске линије јављају се као интерактивни делатни чиниоци у обликовању Христићевих песничких

састава. Песме путовања снажно су утемељене у слици лирског субјекта у затвореном простору, која пак призива теме рефлексije и удвајања, заједно са перспективом оностраности / смрти; песме са античком тематиком претежно су повезане с естетичким и религиозним питањима; затворени простор испуњен књигама призива субјектово разматрање односа наученог и искуственог сазнања у светлу пролазности и смрти, итд. Оно што важи за целину и групу, важи и за нека појединачна дела већег обима. Принцип „упредања“ и надовезивања тематских нити, то јест динамика дијахронијског аспекта Христићеве поетике можда се најбоље примећује у структури песме „Mezzogiorno“, у понављању, варијацији и (ре)комбинацији стихова као рефрена/лајтмотива. Наиме, уколико се погледа на који се начин појављују носећи стихови у певањима овог сложеног састава, видеће се да је текст од самог почетка унакрсно „премрежен“ рефренским стиховима; они се, међутим, не појављују сви одједном, већ се уводе постепено, како се одмиче ка средини песме, и нису у истој мери заступљени у целокупном обиму састава. Тако се, према редоследу појављивања, уочавају следећи стихови: „Најзад озбиљно лето после лењог пролећа,“ (1/x2/, 3, 5, 11); „А вреди ли се играти крви и меса?“ (2, 11); „Тонемо ли у море, или се светлост склапа изнад нас?“ (3, 11); „О златна страсти сунца која чиниш да постојим,“ (5, 6/x3/, 11); „Ружо раног ветра, бледа ружо светлости,“ (5, 7/x2/, 11); „И дође час мудрости вечерње“ (8, 9/x3/, 11); „Љубавници на крову сунца постају једна љубав“ (9, 11); изузетак чини стих „Немогуће је наћи метафору за море“ који се јавља два пута у

оквиру једног певања (10/x2/), али не и изван њега. Сустицање свих постепено уведених рефрена очигледно је у претпоследњем, једанаестом певању, након кога спољашњи и унутрашњи светови долазе до ноћног смирења.

На основу изложеног, Христићево (сабрано) песничко дело с правом се може посматрати као поетска и поетичка целина, састављена од неколико основних тематских линија, присутних у главним цртама од самих почетака. Архетипска основа Христићеве поезије садржана је у слици субјекта који је негде између, између живота и смрти, апстрактције и чулних осета (губи поверење у писану реч и културу, а од путеног живота удаљен је колико год се то може бити). Психичко и физичко чине истовремено и раздвојене и испреплетене аспекте једне целине, која је само на тренутке обасјана светлошћу пуног сјаја.

Уколико се вратимо на почетна интерпретативна питања, тумачење чак и појединачних остварења из искључиво „медитеранске“ перспективе представља свођење сложеног значења на битан али ни у ком случају једини семантички састојак. Лето, море, острво, путовање јесу елементи сложене мотивске целине са релационим функционалним и симболичким значењем, и не могу се тумачити на исти начин као што се медитерански и александријско-хеленистички аспекти тумаче нпр. код Кавафија.

Да завршимо: након многих година лутања, Одисеј се коначно враћа своме дому, у Итаку, и поново успоставља нарушени ред. Свет Христићевог

лирског ја, међутим, у већој или мањој мери остаје вечито разглобљен, са спознајним и делатним препрекама, при чему је, чини се, лирски субјект подједнако удаљен и од учених апстракција књишкога знања и од непосредног телесно-чулног искуства.

Bojan Jović

„THE DARK LIGHT“ IN
THE POETRY OF JOVAN HRISTIĆ

Summary

The purpose of this paper is to point briefly to some general poetic features of Hristić's poetry, that is, to the special form of diachronic appearance and interweaving of the basic thematic-poetic features.

Hristić's (collected) poetic opus is viewed as a whole in terms of poetry and poetics, composed of several basic thematic lines, present in the main from the very beginning of his career. The archetypal basis of Hristić's poetry is in the image of the subject that is somewhere in-between: between life and death, abstraction and sensory perception (losing confidence in the written word and culture, distanced from carnality as much as one can be). The psychic and the physical constitute simultaneously the sundered and the intertwined aspects of a whole that is only intermittently lit by a fully shining light.

It is pointed out that Hristić's lyrical chronotope is based on a room as the basic unit of man's domain and dusk/evening/night as the basic time (with artificial light

or the night-time stars in the sky as the predominant source of light). The paper also points to the multiplication of the lyrical "I" and the resulting spatial-temporal aspects of the reflection motif, and also to the otherworldly character of the theme of the journey in Hristić.

To end with, attention is drawn to the basic thematic lines, manifest to a greater or lesser degree and combined in various ways, as the interactive factors instrumental in shaping Hristić's poetic compositions.

Иван Неїришорац
ИНТЕРТЕКСТ КАО КРИТИКА
ЛИРСКЕ МЕТАФИЗИКЕ: О ПРИРОДИ
ЛОГОЦЕНТРИЧКОГ УСТРОЈСТВА ПОЕЗИЈЕ
ЈОВАНА ХРИСТИЋА

Кључне речи: поезија, лирика, песма, текст, интертекстуалност, мит, метафизика, логоцентризам, модернизам, постмодерна.

1

Јовану Христићу основна вокација није песничтво. Примарно есејиста и писац широког жанровског спектра, он је од књижевних родова највише пажње посветио драми: пасионирано је писао о драмској књижевности и њеном животу у позоришту (коначно, томе је посветио и главнину свог професионалног ангажмана на Факултету драмских уметности), а исто тако створио је и неке од најважнијих драма српске књижевности друге половине 20. века (пре свих, *Савонарола и његови ђријашељи*, 1965). Премда је Иван В. Лалић указивао на то „да би се са мало праве воље и са доста разложних аргумената могла бранити и теза да је управо поезија прави Христићев литерарни домицил, његов најприснији духовни завичај“, ипак је много тачнија његова оцена да је Христић „полиграф, који је током година и деценија све више остављао по страни извесне дисциплине (поезија,

критички или филозофски есеј, драма...), да би се у својој пуној зрелости концентрисао на позориште, као његов критичар и теоретичар“.¹

Христић је, међутим, у књижевност ушао књигом поезије, па је прву афирмацију стекао управо својим песништвом. Објавивши плакету *Дневник о Улису* (1954), он је исказао извесну наклоност ка модернистичкој поетици тога доба, обележеној ре-актуелизацијом симболистичког и надреалистичког искуства. Другом и трећом књигом, *Песме 1952–1956* (1959) и *Александријска школа* (1963), Христић се сасвим ослобађа надреалистичког наслеђа, а певање све одлучније утемељује у чврстом рефлексивном дискурсу лишеном стилског обиља и синтаксичке разуларености. Овим књигама песник очигледно налази праву меру сопственог поетског интензитета и елегантну избалансираност интелектуалних немира, па постаје сасвим јасно да је реч о зрелом песнику сигурног израза и мисаоне уравнотежености.²

Али са зрењем и поетичким дефинисањем догађа се и неочекивано утихнуће. Песник је, наиме, заћутао, па се његова поезија не обзнањује читаву

1 В. Иван В. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“, предговор у: Јован Христић, *Сабране ђесме*, Матица српска, Нови Сад 1995, стр. 7–8.

2 Песнички опус Јована Христића можемо сагледати, између осталог, унутар четири поетичка модела која су се, у различитим временима, смењивала и у песниковом искуству задобијала различиту важност. О томе в. Иван Негришорац, „Ерудитна прозрачност Јована Христића: Модели поетског искуства“, у: *Поезија Јована Христића*, приредили: Славко Гордић и Иван Негришорац, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 60–84.

четвртину столећа. Поезији и своме читаоцу песник се враћа тек књигом *Старе и нове њесме* (1988), коју је приредио и поговор написао Ђорђије Вуковић. У тој књизи елиминисан је ситан данак младалачкој разбарушености, те извесној пометености смисла и фразе, а потврђена је песникова зрелост с краја 50-их и почетка 60-их година. Томе су придодате и нове песме (њих 15) које колико потврђују утисак о поетичкој конзистентности толико и проширују тематски оквир ове поезије.

Песников повратак није, нажалост, добио јачи замах, али су започела јавна признања за песнички рад. У плакети *Нове и најновије њесме* (1993), насталој поводом Дисове награде за поезију, налазимо свега три нова наслова, а у *Сабраним њесмама* (1995) – које је приредио и предговор написао Иван В. Лалић, а песник за њу добио најпрестижнију, Змајеву награду – затичемо само један нов песнички текст. У односу на Лалићево издање, *Сабране њесме* (2002), које је, са поговором, приредио Саша Радојчић, садрже још 8 нових песама, што још увек не значи да је Христићев песнички опус тиме сасвим заокружен. Збирка *У шавни час* (2003), приређивача и писца поговора Леона Којена, не садржи ниједну нову, претходно необјављену песму. Било како било, Христић остаје релативно маленог опуса: седамдесетак песама квантитативно узев није много, али квалитативно не мора бити ни мало. Коначно, неки изузетно значајни српски песници, попут Ракића или Диса, нуде довољно доказа да је то збиља тако.

Збирком *Дневник о Улису* Јован Христић отворио је једно значајно модернистичко питање – питање функционисања језика и могућности вербалног израза. У *Првом делу дневника о Улису* он записује: „Речи су увек јаче од нас, ми не говоримо оно што мислимо, већ мислимо оно што говоримо, јер су оно што говоримо речи, речи обичне или не – свеједно – речи, а оно што мислимо још нису речи. И шта да радимо сада са тим мноштвом речи у коме смо се изгубили, шта да радимо кад ништа од онога што помислимо не може а да не буде реч, огромна као неки велики лист који нас прекрива.“³ Указујући на разлику између речи и мисли, односно између језика и мишљења, песник наслућује оне дубље, трансцендентне слојеве који измичу контроли ума и рационалног искуства. Отуда, сасвим природно, у *Друћом делу дневника о Улису* налазимо два веома занимљива и помало дивергентна исказа о колективном пореклу језичких порука. У једној песми се вели:

Речи које говоримо зазвуче као одјек гласова
које смо
Негде чули, негде иза зида, у пролазу, или
доле
У ходнику, међу каменим зидовима у чију се
Хладноћу сваки звук утапа. Све речи звуче
Као нешто што смо већ чули, нешто што
Знамо, нешто што нам је неко већ рекао,

3 Јован Христић, *Дневник о Улису*, Ново поколење, Београд 1954, стр. 11–12.

Шапнуо, или довикнуо преко улице, све је то
Познато као нека давна ствар у нашој соби,
И свака реч коју кажемо понесе са собом
Све оне гласове који су је већ рекли,
А сваки глас је једно лице које нас гледа,
Негде иза угла, можда уплашено, можда

Неповерљиво, можда равнодушно.⁴

Песма, сасвим приведена есејистичком дискурсу и лишена стилскога украса, констатује да су речи „одјек гласова које смо негде чули“. Отуда се већ из збирке *Дневник о Улису* могло увидети, а каснији песников развој то је у потпуности потврдио, да гласови о којима песник говори нису метафизичког него емпиријског порекла. По Христићевом осећању за драматику песничког послања рекло би се да оно што претходи поетском говору није никакав шапат платоновских идеја и трансцендентних суштина стварности него су то сведочанства ранијих људских искустава и говорни чинови који призивају сличне теме, контексте и комуникационе ситуације. У том смислу, за Христића поезија није разговор човека са Богом и универзалном стварношћу него разговор људи из различитих времена и простора, из различитих говорних ситуација. Непрестано имајући на уму поставку о ограничености људскога искуства, песник не престаје да чезне за универзалношћу говора, али се у песничком чину на такву универзалност не полаже непорециво право.

4 *Нав. дело*, стр. 28.

Други фрагмент који искушава говор о колективном, трансцендентном пореклу језичких порука, проистиче баш из ове, запостављене, платоновске слике света. Кад песник вели да можемо помоћи „себи ћутањем, јер је то / Само један од начина да се све каже“, а онда дометне стихове:

Јер звук је старији
Јер је звук старији од свих нас
Јер је оно што кажемо
Увек за једну реч јаче од онога што мислимо
За једну реч која је звук⁵

тада нам блесне најснажнија симболистичка визија до које је Христић икада дошао. Но, то је само један тренутак, једна слутња и једна неостварена поетичка могућност: тим путем песник неће кренути. Њега неће занимати могућност високе симболичке концентрисаности која тежи апстрактном говору пореклом из трансцендентне стварности.

Христићев таленат није од ове, превасходно метафизичке, заумне врсте. Његова философија и његова поетска осећајност чврсто су везане за емпиријски свет и за интелектуално расуђивање. Ретко губећи сигурно тло под ногама, песник негује исказ умне једноставности и мудре топлине, а све што говори он настоји да, пре свега, укорени у могућим, препознатљивим говорним ситуацијама. Симболистичка поетика се, тако, повукла пред емпиријским датостима песничког чина.

5 *Нав. дело*, стр. 29.

Трагајући за семантичком структуром са којом се може обавити интерактивно пресликавање основне поетске ситуације, Христић у својим песмама веома често посеже за митолошким референцама.⁶ Понекад се остаци неког мита могу препознати у распрострањеним изрекама, као што је она да Данајцима не треба веровати чак ни кад вам дарове доносе, а њу ће песник искористити као грађу за сачињавање једне богате поетске митографије. Песма „Данајци“ евоцира познате ситуације из Тројанског рата, у којима се данајски ратници десет година суочавају са градом који је требало освојити, а тај град се временом претворио у „надгробни камен самом себи“.⁷ Очију упртих у свој ратнички циљ, Данајци постају свесни несавладивости препрека и сложености сопствене ситуације. Град се чини неосвојивим, јер „врата су остала нема“, а живот је остао тамо далеко, у напуштеном завичају, уз драга лица која су оставили за собом, тако да „један други живот / Који они нису познавали, растао је иза њих“. Освајачка опсесија, дакле, има своју цену, а та цена је веома велика како за освајаче тако и за оне који треба да буду покорени. Освајачи су, после дуготрајног опседања града, изгубили живот из којег су отишли: „Десет година тако, једни су били и умрли, / Били и остарили, били и погинули, а код куће / Деца су се рађала не знајући очеве, / И жене су чекале – како која.“ Изгубили су прошли живот,

6 О томе в. Иван Негришорац, *нав. дело*, стр. 66–71.

7 У анализи која следи наводи свих песама дати су по: Јован Христић, *Сабране ђесме*, Матица српска, Нови Сад 1995.

а нови нису стекли. Чак и кад град, најзад, отвори своје капије, кад га најзад освоје, њега више ни не умеју да препознају: „Где је град?’ питали су се, ’Где је град?’“

Завршна ситуација ове песме указала је, веома дискретно и ненаметљиво, и на завршну ситуацију из мита о Тројанском рату, заправо на сцену лукавства Данајаца, тј. Грка, помоћу којег су, уз помоћ огромног дрвеног коња, коначно освојили Троју. На овом месту се непосредно активира интертекстуални сигнал поменуте изреке. Ту изреку, да Данајцима не треба веровати чак ни кад поклоне шаљу, изрекао је видовити Лаокоон: он се одлучно противио уношењу дрвене направе унутар зидина града, толико се противио да је чак и копље хитнуо на тог коња. У Христићевом стиху „А онда та змија која је изашла из мора“ треба препознати сцену из мита у којем је Аполон из мора послао змије да усмрте прво Лаокоонове близанце, а онда и самог Лаокоона.⁸

Сам чин уношења дрвеног коња у Троју Христић дотиче стиховима: „И град који је отворио своје капије / Њиховим празним очима“. Ти стихови, међутим, знатно мењају основни смисао митске ситуације јер су јунаци у дрвеном коњу пре свега осећали интензивни страх. Отуда Хомер на једном месту вели да „онда данајске друге старешине пометене стану / с лица брисати сузе, и колена дрхтаху сваком.“⁹ Христић, међутим, не сведочи о еле-

8 В. Роберт Грејвз, *Грчки митови II*, превела Гордана Митриновић, Нолит, Београд 1974, стр. 317–319.

9 В. *Одисеја*, XI, 526–527; Хомер, *Одисеја*, превео Милош Н. Ђурић, Матица српска, Нови Сад 1972, стр. 254.

ментарном страху него о типично модернистичком доживљају празнине и ништавила, доживљају који он препознаје у очима човековим.

Очигледно, Данајцима не треба веровати, а о томе се, у огромном временском распону од мита, преко епа, па до модерног песника, слажу Лаокоон, Хомер и Христић. У Христићевој песми, пак, налазимо да ти Данајци, после дугих и опсесивних радњи, не верују више ни сами себи, ни сопственим чулима, ни свету који сами стварају. Једна дискретно призвана мисао, тачније митско-историјска ситуација пробудила је, очигледно, не онај добро познати традиционалистички епски смисао него изразито модернистички доживљај празнине, егзистенцијалне пустоши, па и опште дематеријализације стварности. Призивање мита за Јована Христића никада не значи напуштање савремене стварности, него обрнуто: интензивирање односа тако да се мит из прошлих времена и стварност модерног човека непрестано огледају једно у другоме и пресликавају се до нераспознатљивости. Интертекст мита и песме исказује, тако, огромну семантичку моћ.

На сличан начин ће Христић активирати изреку „urbi et orbi“, којом су традиционално обављане церемоније крунисања римскога папе како би он владао „градом и светом“ („Ut praesit Urbi et Orbi“).¹⁰ У песми се евоцира ситуација у којој се очекује долазак представника највише духовне власти, а када он дође, дуго се његово присуство оглашава, одају му се почести и приносе жртве.

10 В. Албин Вилхар, *Латински цитати*, Матица српска, Нови Сад 1980, стр. 296–297.

Такви гестови обоготворења представљају, дакако, исувише велика искушења за живог човека, па с порастом његове гордости и самољубља природно се, као пратећи феномен, јавља презир према том свету који му се подастире. Истовремено, јавља се и дубоки доживљај ништавности света и човека, доживљај који се дугим трајањем претвара у апатију. Ма колико велик и значајан, такав свет – спреман да се подреди нечијој моћи – крхком човеку од крви и мяса вазда изгледа мали и незнатан: „Вратио сам се и свет је за мном дошао / Исувише мали за моје кораке.“ Носилац институционалне моћи постаје, тако, биће засићено животом и обузето потпуном апатијом: „У мртав час, посматрао је сунце где за-лази, / Дан се делио од ноћи и ноћ ће се оделити од дана, / Док је он седео беспомоћно, осећајући како га напуштају / Остварене жеље са којима се ништа није могло почети.“ Јовану Христићу је, дакле, само једна конвенционална фраза била довољна да реконструише читав један људски свет који је са њим морао бити повезан.

Познато је да мит често настаје тако што реални догађаји и ликови почињу губити обресе свог историјског постојања и све више стицати одлике ванвременог трајања унутар приповедних целина у чију истиносну веродостојност престаје да се сумња. Ролан Барт отуда вели да основно „начело мита“ подразумева да „он преображава историју у природу“.¹¹ Такав историјски лик, који се несумњиво преселио у сфере мита јесте и један од најзначајнијих пријатеља мудрости и фасцинантни особењак

11 Ролан Барт, *Књижевност, митологија, семиологија*, превео Иван Чоловић, Нолит, Београд 1971, стр. 284.

Сократ. У Христићевој песми „Сократ на бојишту“ евоцирано је познато сведочанство о томе како је знаменити филозоф умео да се усредсреди на сопствену мисао и на проблем који га мучи. Платон, у свом дијалогу *Гозба*, кроз уста Алкибијадова вели да је једном приликом, усред рата, Сократ стајао на истом месту читав дан и читаву ноћ, од ране зоре до сванућа следећег дана, када се „помолио сунцу и отишао“.¹² С овим чињеницама Христић комбинује и сведочанство о изразитој Сократовој отпорности на хладноћу и снег, при чему је песник ове мотивске напетости везао за темељну супротност променљива/непроменљива стварност: „Стајао је, тако, цео дан и целу ноћ – / Снег испод њега, у њему ћутање, / а вечни ваздух згуснуо се око њега / У звезде, у ватру, у смрт.“ Динамика стварности обухвата смену дана и ноћи, те метеоролошке прилике и неприлике, а статика – филозофово ћутање и ваздух, као космолошко праначело из којег настаје све остало. Другим речима, намеће се закључак како је Сократова мисаона усредсређеност постојана колико и једна од прасупстанци свеколике стварности. Променљивост овога света појављује се у песми кроз веома драстичне слике („Земља под њим, као расечена јетра, / Расцветала се“), док космолошка постојаност не само да показује моћ преображавања већ и суштинску повезаност са људским светом (отуда „геометрија звезда утиснута / Дубоко под његовим стопалима, чекала је“). Истовремено, кроз филозофа та два света, променљиви и непроменљиви, пропадљиви и непропадљиви, вечно се

12 Платон, *Ијон. Гозба. Федар*, превео Милош Н. Ђурић, БИГЗ, Београд 1985, стр. 95–96.

траже, као што стопе траже неке старе трагове, или се сплићу и расплићу да би се указале звезде и на њима ток људске судбине.

Сократов поступак постаје, тако, симбол неке више мудрости, способне да превазиђе наизглед важан хоризонт свакодневних збивања, те да усред хуке и буке постави крајња питања смисла и сврхе постојања. Из песме, а и из Платоновог сведочанства, ми не сазнајемо шта је то Сократа закупило оног легендарног дана, али само сазнање да се све то дешавало на бојишту, у тренуцима кад је и сам живот био угрожен, довољно говори само по себи. Постоје, дакле, питања, појаве и вредности изнад самога живота; постоји нешто што нас мора закупљати чак и кад нам је живот у опасности; постоји свет есенција који надилази саму егзистенцију. То је својом мишљу и својим делом, испивши кукуту, доказао историјски Сократ, а на то нас непрестано подсећа не само лик Сократов из легенде и предања него и лик из Христићеве песме. Сагласност ових порука је неоспорна, а песма „Сократ на бојишту“, будући да насловом казује како је реч о ратној ситуацији, постаје не само суштински мисаона већ и изразито антиратна песма.

Сократово присуство препознајемо и у можда најбољој, антологијској песми Јована Христића – „Федру“. Наслов ове песме, објављене у збирци *Александријска школа*, могао би читаоца да упути на Платонов спис *Федар или о лејоџи*, а обраћање Федру указује на то да речи ове песме, по свему судећи, ваља приписати главном јунаку Платоно-

вог списка – Сократу.¹³ Христићеви стихови изречени су попут каквих драмских фрагмената, као могуће реплике, тачније закључни ставови у оквиру Сократове мејеутичке вештине. Ти стихови веома су блиски Сократовим општим уверењима, посебно онима који се тичу нужности познавања истине, разликовања добра и зла, разумевања философије, те увиђања опасности која прети од уметности беседништва.

Сократ је Христићу послужио за изрицање генералних оцена о добу у којем се некад живело, али су те речи очувале своју актуелност до дана данашњег. По Христићу и по Сократу, тачније по Христићевом Сократу, реч је о временима „сасвим очајним“, у којима је дошло до свеопштег поремећаја система вредности. Захваљујући томе, супротности прелазе с лакоћом једна у другу („Од трагедије / Правили смо комедију, од комедије трагедију“),

13 Упркос томе што постоје Христићеви искази како је име Федар одабрао не са непосредном помишљу на Платона него као „прво грчко име које му је пало на памет“ (видети интервју са Јованом Христићем „Пишемо да бисмо открили шта мислимо“, у: Слободан Зубановић – Михајло Пантић, *Десећ њесама – десећ разговора*, Матица српска, Нови Сад 1992, стр. 104), то читаоца не мора много да обавезује. Чињеница је, наиме, да је данашњем читаоцу име Федар највише познато по наслову Платоновог дијалога. Отуда, чак и да је сасвим тачна опаска о томе да у чину настанка поменуте песме свест о Платоновом спису није имала важну улогу, то не отклања могућност читаочевог накнадног успостављања тога односа у рецептивном чину. Под условом, дакако, да сам текст (с ауторовом намером или без ње, свеједно) за тако нешто оставља довољно могућности. Интертекстуална релација не успоставља се само као чинилац ауторових интенција него и као саставни део арбитрарних читаочевих одлука.

највиши идеали остају недосегнути, „А оно право: озбиљност, мера, мудра узвишеност, / Узвишена мудрост, увек нам је измицало.“ Отуда је биће осуђено на колебање и на потпуну неизвесност: „Били смо / Негде на ничијој земљи, ни ми сами, // Ни неко други; увек тек за корак-два удаљени / Од оног што јесмо, оног што је требало бити.“ Доба у којем се живело, а живи се и данас, јесте доба свеопште несигурности и неодређености. Две историјски веома различите говорне ситуације, она античка, Сократова, и ова данашња, Христићевог лирског субјекта, по много чему су сличне, готово идентичне.

Утеху, стога, поетски субјекат може потражити у оностраности. Федру се, у завршним двома строфама, он и обраћа не би ли овај посредовао између два света и не би ли се на Острву Блажених заузео за та бића принуђена да живе у временима очајним. Само посредовањем оних који знају и могу више од нас, обичних људи, постају нам достижни други светови. Али како достижни? Поетски субјекат задовољан је чак и тиме што ће се његово име понекад поменути у том светом простору: „Нека се његов звук распростре звонким ваздухом, / Нек бар пође ка небу које никад не достиже, / Нек нам се бар у вашем разговору душе одморе.“ Субјекат се, дакле, задовољава не пуним већ посредним и парцијалним присуством у оностраности. И сам онај свет, Острво Блажених, представљен је као какав грчки полис, с агором и перипатетичким ритуалом, у којем се душе шетају и воде умне разговоре. У рајском насељу пројектује се, дакле, овоземаљска

стварност, а тиме апстрактна оностраност добија на конкретности чулног одређења: њу је, на тај начин, могуће јасно замислити.

Изнао се, међутим, можемо запитати: ко изговара речи ове песме? Је ли то збиља Сократ, онај који је својим узорним животом више него достојан Острва Блажених? Као што рекосмо, тоном излагања и мисаоним ставом ове речи би се, *mutatis mutandis*, могле приписати Сократу. Али није ли парадокс да Сократ, оличење свих врлина, од Федра тражи посредништво до блажених душа на ономе свету? Зар Федар, који се одушевљава Лисијем и његовом беседом о еросу, зар баш он треба мудријем од себе да омогући милост трансценденције?

Биће да се Федру за помоћ обраћа не толико Сократ колико човек нашег доба. Тако закључујемо јер је искуство оспорене трансценденције у песми оставило несумњив, премда веома дискретан траг. Неће, међутим, песник рећи да трансценденција не постоји, да Острва Блажених нема. Он ће само, дајући реч Сократу, преузети модел његовог иронијског дискурса, као део сложеније мејеутичке операције, а тиме и сугерисати да изговорене речи не треба превише дословно схватити. Јер, за човека нашег доба Острво Блажених је, пре свега, један занимљив песнички топос. Такве резерве, међутим, не значе да поетски исказ не можемо и дословце разумевати, већ значи да га превасходно ваља увести у контекст флексибилнијег дискурса трансценденције. Сасвим одређено говорећи, та би флексибилност упућивала на то да трансцендентни свет ваља разумети на начин и у мери у којој смо у

стању да у представу о њему, уз неопходне тонове озбиљности, уткамо fine нити дискретне ироније. Отуда „Федру“ не можемо сматрати крајње једноставном и поучном мисаоном песмом. У тој песми је Христић реч дао Сократу, да би се у његовом мудром слову огласиле колико вера толико и сумња, колико прошло толико и садашње време. „Федру“, наиме, садржи нешто благо и утешно на површинској, а разорно и горко у дубинској структури исказа. Ако је по оном првом она прави наследник митолошко-религијског и филозофског духа, по овом другом је помало типичан производ модернизма и духовне ситуације двадесетог столећа. Тако се недвосмислено показује да процес митологизације историјске стварности може да рачуна не само са моћима традиционалне лирске метафизике него и са снагом мисаоног емпиризма модерног доба. Најфинији семантички ефекти Христићеве поезије, па и његовог поступка интертекстуалности, почивају на оваквој амбиваленцији.

4

Интертекст је природна форма испољавања фрагментаризованог песничког доживљаја који тежи духовном обједињавању и чезне за изгубљеном целовитошћу људског искуства. Христића треба сагледати управо као једног од оних песника нашег доба који, у условима поодмаклог процеса „дезинтеграције сензибилитета“, ¹⁴ настоје да на интелек-

14 О томе, в. Т. С. Елиот, *Изабрани шекспирови*, изабрао Јован Христић, превела Милица Михајловић, Просвета, Београд 1963, стр. 79.

туалним, есејистичким темељима обједине разноврсна искуства модерног човека. Отуда свака песма овог аутора јесте мала рефлексивна, расправа дата у сведеној поетској форми, али увек спремна да се суочи са туђим доживљајима и ставовима. Христићев поетски исказ је у непрестаном дијалогу с неким ранијим исказима, са разноврсним текстовима и контекстима, а таквим дијалогом он настоји да отвори смисао песме ка веома различитим исходима и ка разноврсним комуникационим ситуацијама. Захваљујући оваквом дијалогу значењско средиште песме не само да открива сопствену повлашћеност и неприкосновеност, него се и распростире унутар веома удаљених животних, уметничких, философских или научних ситуација. Све те ситуације испољавају се у значењској дисперзији текста, која се, на парадоксалан начин, емитује из његовог средишта: песма почива на јаком логоцентричком устројству, али редовно подразумева некакав дух разлике који смисаони потенцијал песме усмерава у различитим правцима. Христићеве песме, отуда, редовно постоје као део очигледног, огољеног текстовног низа, унутар којег ваља обавити читање, али у том низу релативно је лако уочити особитост која песму издваја и обезбеђује јој чврсто мисаоно језгро. Христићеве песме отелотворују најјасније и смисаоно најпрозирније творевине у српском песништву друге половине 20. века, а тој поетичкој одредници у највећој мери доприноси управо њихова интертекстуалност. Тако се испоставља да, зачудо, интертекст, који песницима веома често служи да онеобичи и, чак, разради основну лирску ситуацију како би реализовао полисемију текста, понекад и

до граница његове неразговетности, код Христића показује битно другачију функцију: интертекст, по правилу, усмерава и конкретизује значење песме, али и доприноси њеној нијансираности и специфичности.

Интертекстуална природа Христићеве песме увек рачуна са некаквим обрасцем као зачетком извесног кода или система значења. Песма „Трагедија је завршена“ (из збирке *Стиаре и нове њесме*) показује како се помаљају различити значењски слојеви и сви, на овај или онај начин, учествују у интертекстуалном динамизму. У првом слоју јавља се казивање о позоришној представи: лирски глас је очигледно глумац који, описујући довршетак драме на сцени и њено укључивање у животну реалност, негде у простору између илузије и стварности још једном игра ону кључну, завршну секвенцу Едиповог очаја. Фикција поновног одигравања трагичког финала укључује се у реалност као равноправна чињеница (у том смислу конкурентне појаве су позоришна представа и кућни амбијент у којем „већ мирише вечера“), тако да „крик ослепелог Едипа“ и задовољство глумца на позорници налазе срећну равнотежу као два кореспондентна низа чињеница.

У другом слоју намеће се уметнички код трагедије као драмског жанра и Софоклово умеће које је сачинило бесмртно књижевно дело: у том слоју Едипова трагичка кривица и његово незнање кривице у пуној мери кореспондирају са глумчевом потребом да буде неко други, неко ко није он сам, и да у томе чак налази радост и задовољство. Онако како се код гледалаца јављају страх и сажаљење

за трагичког јунака, тако читалац ове песме осећа страх и сажаљење чак и за глумца који отелотворује истинску трагику постојања. Читалац, наиме, зна да се „крик ослепелог Едипа / чија је дуга сенка већ за-макла за посвећени брег“ корени у истој трагичкој суштини људског постојања, суштини која се јавља код лирског јунака колико и код човека савременог доба, како код глумаца тако и код гледалаца.

У трећем слоју открива се митска реалност, као фикционални хронотоп у којем ликови живе некакве аутентичне егзистенције. У том смислу поново се успоставља права кореспонденција између митског јунака и глумца: ни Едип ни глумац не познају своју праву судбину, али одлучно играју улоге за које су убеђени да им припадају. Обојица треба да, бивајући неко други, некако дођу до самога себе.¹⁵ Обојица тек треба да открију праву своју природу и да са том природом самере своје животе и своја дела. Та разлика, својом драматичношћу, опомиње и савременог читаоца на разлику између фикције и стварности, егзистенције и есенције, те на обавезу уравнотежења ових аспеката стварности.

15 Говорећи о природи глумца и његовом односу према егзистенцији, Албер Ками упозорава: „Јер то је његова уметност: да се што потпуније претвара и да се што је могуће дубље уноси у животе који нису његови. На крају његовог напора његов позив се расветљава: залагати се свим срцем да не буде ништа или да буде више њих. Што су уже границе које су му постављене да би креирао свој лик, то је неопходнији његов таленат. Умреће за три сата под ликом који је данас његов. Потребно је да он у та три сата искуси и испољи целу једну изузетну судбину. То се назива изгубити се да би се поново нашао. У ова три сата он иде до краја безизлазног пута за који човек из гледалишта уложи цео живот да га преваљива.“ – Албер Ками, *Мити о Сизифу*, превео Ристо Лаиновић, Просвета, Ниш 1997, стр. 87.

Три значењска слоја у Христићевој песми почивају на интертекстуалном низу: позоришна представа – Софоклов драмски текст – грчки мит. Пажљивим читањем можемо уочити да у све три реалности доминира мотив мрака и таме, те да међу њима уочавамо важну смисаону кореспонденцију: мрак на сцени, настао кад „светла утрну“, одговара мраку „ослепелог Едипа“, а тај мрак указује на унутрашњу, душевну таму свих људи, па и читалаца из наших дана. Тако се, по неизбежности мрака и таме у коју је уроњена егзистенција, наједном указује нераскидива веза између читаоца Христићеве песме, гледаоца позоришног комада, познаваоца Софокловог драмског текста и учесника у приповедању мита. Ово прожимање најбољи је доказ о трајности, па и вечности стечених увида, али је, истовремено, и очигледан доказ колико Христићева поетика рачуна с интертекстуалношћу као незаобилазном, кључном одредницом.

Интертекстуалне везе у Христићевој поезији јављају се и у случају неких новијих тематских изазова, а понекад су у ту структурну игру укључени и песникови савременици. Песма „Непрекидна свежина света“ својим насловом и својим семантичким потенцијалом остварује интертекстуалне релације не само спрам познатог есеја Душана Матића „Поезија – непрекидна свежина света“ из 1950. године, већ и спрам целокупне надреалистичке поетике и њених изданака.¹⁶ Јован Христић, говорећи у име некаквог колективног „ми“, јасно изражава отпор

16 О важности Христићевог односа према Матићу писали су многи критичари, а од најновијих прилога треба видети књиге Новице Петковића *Поезија у ојлегалу кришике* (Матица српска,

императиву открића стварности и неговања духа вечите младости. Припадајући менталитету и колективу другачијем у односу на онај исказан у Матићевом есеју, Христић, истичући пуни контраст те две егзистенције, вели да они никада нису били млади, да су препознавали само откривене земље, „сећали се свега кроз старост / Напамет наученог искуства“ и никада нису „имали своје први пут“. Насупрот оваквој умерености, која не почива на ентузијазму открића, постављени су гласови „који увек само први пут одзвањају“, који „чекају увек прва сунца“ и чија истина „није тражена / У усамљеничким данима међу сухим листовима књига. / Мудрост која долази као дисање и коју сваки дан / Рађа испонова, као непрекидну свежину света.“ Та умереност Христићевог субјекта има пуно разумевање за биће које почива на сасвим другачијим егзистенцијалним начелима, а такво начело толеранције чврсто је уграђено у све што је Христић промишљао и писао.

Однос према Матићевом есеју не би се, међутим, могао разматрати као искључиви однос опонирања и негације. Управо као пажљиви читалац Христић, заједно са Матићем, добро зна да „сазнање је наше дело и истина је конструкција нашег духа“, те „да не постоји истина, већ истине“.¹⁷

Нови Сад 2007) и Драгана Хамовића *Лешо и цишаши. Поезија и поешика Јована Христића* (Завод за уџбенике, Београд 2008).

17 В. Матићеву философску расправу *Истина као конструкција* (објављену у часопису *Пушеви* 1922. године), изузетно важну за рану рецепцију америчког прагматизма у српској култури – Душан Матић, *На шајет дана*, Матица српска, Нови Сад 1961, стр. 293, 289.

Прихватајући плурализам истине, коју је управо Матић међу првима у српској култури декларативно исказао, Христић је, рекло би се, изразио сопствени став не да би оповргао идеју различитости и другачијег простора важења него да би их на свој начин подржао и освежио. Нема код Христића ни трага од страсти за претенциозном универзализацијом сопственог становишта: у његовој поезији, па и есејистици, има мирне али одлучне и промишљене потребе за уважавањем другог, за толеранцијом пре и изнад свега. Христић, по свему судећи, истину стварности види као динамичност извесних начела, као варљивост убеђења по којима се живи и дела: он добро зна да истине не могу важити потпуно универзално, већ само и једино интерсубјективно.¹⁸ То је, уосталом, основ Христићеве умне, философске смирености и истинске толеранције, тако ретке у времену свеопште ужурбаности и практицистичког елана. Утолико више овај песник представља истинску драгоценост у свом и нашем времену. Он је један од најупадљивије артикулисаних гласова који у тихим, постмодерним временима, већ ослобођеним синдрома револуционарног ентузијазма, представљају изузетно подстицајан и продуктиван облик песничког искуства.¹⁹ Стога ће

18 Отуда ће Драган Хамовић упозорити на то да „гносеолошке претензије Христићевог књижевног подухвата биће враћене, сведене у оквире појединачних живота и личних, тренутних истина, а не некаквих универзалних доктрина“ – Драган Хамовић, *нав. дело*, стр. 160.

19 Књижевноисторијску свест о значају метафоре александризма, александријске школе, александријског синдрома и сл. у највећој мери дугујемо управо Христићу, и то не само због наслова његове збирке песама и поетичког концепта који она

се његова поезија читати као драгоцени људски и интелектуални допринос, а њен ефекат превазилазиће стварну меру естетске њене остварености.

5

Своје најбоље песме Јован Христић је, по правилу, начинио поступком интертекстуалног поигравања. Као песник културе и рафиниране ерудиције, он је редовно у своје текстове укључивао разноврсне типове прототекстова, у односу на које остварује сложену мрежу релација без којих није могуће сагледати укупну лепезу стилских и семантичких ефеката. Христић је, у том смислу, песник изразите комуникационе страсти и дијалошког нерва, јаким мисаоних структура и чврстих порука које се памте попут изрека и гнома.

Премда на самом почетку Христићевог песничког развоја то није било сасвим јасно (будући да је аутопоетички исказ: „ми не говоримо оно што мислимо, већ мислимо оно што говоримо“, могао одвести у сасвим супротном правцу), он се развио у песника изразито логоцентричког устројства, каквог у другој половини 20. века српско песништво

подразумева. Штавише, у том контексту је наш песник непосредно поменуо и данашње, постмодерно стање књижевности и културе. Говорећи о античкој Александрији, као и Кавафијевој свести о античкој култури, Христић је нагласио: „И ми живимо у једно такво презрело време. У односу на античку Грчку, хеленистичка Александрија је била 'пост-модерна'. Али и ми своје време називамо пост-модерним“ – Разговор са Јованом Христићем „Више ме занима заборав од памћења“, у: Александар Јовановић, *Порекло њесме. Десет разговора о поезији*, Просвета, Ниш 1995, стр. 50.

није имало. Песникова мисао је, при том, једноставна и прозачна, али се њена сложеност јавља из дубина човековог бића, из његове антиномијске природе. Наслеђујући и преобликујући епиграмски модел песме,²⁰ која не сме бити одвећ сложена и која мора имати некакву поставку, затим обрт и, коначно, поенту, Христић одбија све облике лирских, поетских спекулација и неутемељених заноса. У том смислу њега треба схватити као доследног критичара спекулативног, метафизичког наслеђа у европској мисли, па и у европској лирици. Наслеђујући искуство античких стоика и скептика, који су целокупност мишљења везивали пре свега за антрополошки хоризонт стварности, Христић је у свом времену добро разумевао и неке важне аргументе картезијанске мисли, па и логичког позитивизма. Чини се, тако, да захтев јасности, који је Лудвиг Витгенштајн упућивао философији, Христић умногоме упућује поезији. Витгенштајн записује: „Све што се уопће може мислити, може се мислити јасно. Све што се може изрећи, може се изрећи јасно.“²¹ У својој тежњи за јасношћу поетског говора Христић елиминише све облике му-

20 О важности епиграма за сопствену поетику говорио је и сам Христић: „Јесте, волим Кавафија, за мене је он био велико откриће, волим и сажетост и једноставност грчког епиграма који је такође био за мене велико откриће“; и још: „А грчки епиграм је савршена форма. И не само то. Он је једна крајње јасна слика. У неколико стихова нема никакве сврхе играти се тајанства. Ја не волим сувише тајновите слике и далекосежне метафоре“ – Александар Јовановић, *нав. дело*, стр. 45 и 51.

21 В. Лудвиг Витгенштајн, *Tractatus logico-philosophicus*, превео Гајо Петровић, Веселин Маслеша – Свјетлост, Сарајево 1987, стр. 75.

тних, апстрактних вербализација и неутемељених реторичких претензија. Истовремено, а сасвим у складу са Витгенштајновим ставовима, Христић добро зна да у стварности постоји нешто неизрециво, али о томе се може само ћутати и тако, кроз ћутњу и тихе наговештаје, песничком речју учинити да се оно неизрециво почне показивати. То неизрециво се не може учинити предметом говора онако како се то чини са стварима о којима се може мислити и говорити.

Ту онтолошку разлику између две врсте песничког предмета Христић је, веома јасно, имао у свести и доследно спроводио у свом песничком чину. Говорећи јасно, и чезнући да се бар наговести оно неизрециво, он се непрестано сусреће са другим, туђим текстовима које ваља увести у простор у којем се текстови међусобно отварају и почињу присно да разговорају. Интертекст је за Христића суштински начин да се избегну неутемељени метафизички заноси и испразне егзалтације. Уосталом, како песник каже на једном месту: „И ако је некада био проблем цитирати, данас је проблем не цитирати. Човек више није сам ни у својим осећањима.“²² Смисао Христићеве интертекстуалности, па и поезије у целини, јесте управо у томе да покаже да човек никада није сам: око њега, у свим временима и на свим просторима, врве многобројни текстови са моћним отисцима људског трајања. Казати понешто, тихо и ненаметљиво, о томе трајању, највише је што поезија може.

22 В. Слободан Зубановић – Михајло Пантић, *нав. дело*, стр. 107.

Ivan Negrišorac

INTERTEXT AS A CRITIQUE OF LYRICAL
METAPHYSICS: ON THE NATURE OF THE
LOGOCENTRIC STRUCTURE OF THE POETRY OF
JOVAN HRISTIĆ

Summary

Analysing the autopoetic statements in Hristić's early collection *Diary about Ulysses*, as well as some occurrences of intertextuality in the poems "Danaans", "Urbi et Orbi", "Socrates on the Battlefield", "Phaedo", "The Tragedy Is Over" and "The Incessant Freshness of the World", the author concludes that all of them manifest one of the fundamental poetic features of Hristić's poetry as a whole – a predilection for intertextual games. This poetic method always serves to preserve a firm logocentric structure and to fulfil the poet's need to speak clearly of those things that can be spoken of at all. This represents Hristić's exceptionally important contribution to the criticism of the traditional lyrical metaphysics and the establishment of a specific form of modernity. In the era of postmodernity, this experience is exceptionally topical and manifests great inspirational power.

Слађана Јаћимовић

ДРАМСКЕ МЕРЕ ЛИРСКОГ ТЕКСТА

– Елементи драме у поезији Јована Христића –

Кључне речи: драма, трагедија, есеји, позориште, жанровски образац, лирски дијалог, лиризација формула грчке трагедије, античка култура, егзистенцијализам, простор трагедије – лирски простор, сажимање драмске фабуларности, политеистичка концепција, скептицизам.

У свом раном и антологијском есеју посвећеном Јовану Стерији Поповићу „Песник Стерија“, Јован Христић пре свега настоји да укаже на две ствари: на чињеницу да је песнички опус „оца српске драме“ неправедно остао у сенци његових чувених комедија, и на потребу да се ревитализује место Стеријине лирике у развојном луку српске поезије, и истакне његов значај као зачетника једне интелектуалне, ерудитивне и у најбољем смислу класицистичке линије српског песништва, којој и сам аутор есеја припада. Трећа ствар на коју нам Христић већ на почетку скреће пажњу тиче се неопходности да се Стеријина поезија и драма сагледају као целина, а обе представљају само на први поглед различите и независне облике испољавања стваралачког потенцијала: „Једно књижевно дело, међутим, не дели се само у себи лако и неопозиво као што би историчари и критичари волели да то буде, а Стеријина поезија, чини ми се, обавезује нас да на много сложенији и обухватнији начин гово-

римо и о његовом позоришту. Међутим, током времена, створила се једна, махом вештачка, подела, којом је Стеријина поезија била одвојена од његовог театра, а његов театар од његове поезије, иако та поезија може много шта да нам каже о његовом театру.¹ Инсистирајући на упоредном читању Стеријине поезије и драме, односно на свести о нераздвојности целине уметничког остварења једног писца, без обзира на одабрану жанровску форму у оквиру које се јединствени таленат и виђење света остварује, Јован Христић, чини нам се, не говори само о својем песничком претечи, већ дискретно упућује на читање и тумачење сопственог књижевног опуса. Можда није случајно што се есеј о Стерији појављује 1961. године, дакле истовремено са Христићевим драмама (његова прва драма *Чисте руке* објављена је годину дана раније, 1960, а исте 1961. године и друга *Оресџи*), али истовремено и са наглашеним песниковим посвећивањем проблемима драме, пре свега трагедије, и позоришта. И док се Стерија поезији враћа у позним годинама, Христић се враћа драми након првих младалачких песничких збирки, правећи (после прекретничке *Александријске школе*, 1963) паузу до следеће од нешто више од две деценије, у оквиру којих пише пре свега драме, есејистику заокупљену њеним проблемима и позоришну критику. А када се, како сугерише у есеју о Стерији, сагледа његово дело у целини, без обзира на жанровску разноликост, не може а да се не уочи наглашени дослук и прожимање Христићевих разнородних остварења. Поједностављено

1 Јован Христић, „Песник Стерија“, у: Јован Христић, *Избрани есеји*, Српски ПЕН центар, Београд 2005, стр. 10.

казано, може се рећи да питања која га заокупљају и која спадају у она које човек себи поставља још од античких времена, Христић промишља у оквиру различитих текстовних дискурса, да луцидно и са скепсом испробава њихова могућа решења и распоне смисла, да нам неретко, као филозоф, песник, драмски писац и есејиста, говори о истом.

Христићева страст према драми пре свега је страсна приврженост трагедији, коју сматра „најпоштенијим књижевним родом“, образлажући свој став у збирци есеја *О трагедији*, која се чита као својеврсна модерна и полемичка теорија посвећена овој драмској врсти. „Она не признаје илузије које имамо о човеку и увек нам показује ону страну људског живота за коју не само да нисмо ни сањали да постоји, него и за коју бисмо (можда) волели да не постоји. Она нам пружа најпотпунију слику нашег живота, и најпотпунију панораму људских вредности коју је књижевност у стању да пружи.“² Односно, „око трагедије се врти све што мислимо о драми, и не само све што мислимо о драми, него и све што мислимо о човеку“.³ Трагичко виђење света и људске судбине у њему лежи и у основи Христићеве поезије, и читав низ песама јасно је обележен оваквим песниковим покушајем да у мерама лирског текста постави питања која су пред себе и публику постављали грчки трагичари, али и да, истовремено, оствари полемички дијалог како

2 „Пишемо да бисмо открили шта мислимо“, интервју са Јованом Христићем у: *Десет њесама – десет* разговора, Слободан Зубановић – Михајло Пантић, Матица српска, Нови Сад 1992, стр. 120.

3 *Нав. дело*, стр. 119.

са својим античким претходницима, тако и са модерним добом испражњеним од трагичног патоса и јаких страсти, као и од могућности да се у њему обнови истинска традиција трагедије. Дијалог са античком трагедијом Јован Христић ће успостављати и у својим драмама, постављајући своје јунаке у познате оквире митске приче, али и пред моралне и егзистенцијалне дилеме савременог времена, то јест тежећи да формуле ситуација остварене у грчкој трагедији лиризује у говору модерне лирике. При томе, у тумачењима више пута помињана дијалогичност Христићеве поезије и није, слободније речено, ништа друго до тежња да се драмски поступак примени у модерном лирском тексту, да се позајми драмска тензија различитих гласова и уобличи у поезији, у којој удвајање лирских инстанци представља неку врсту заштитног знака Христићевог певања. Сам Христић ће поменути да се између различитих књижевних родова у којима се опробао, осим подразумеваних дистинкција које намеће жанровски образац, не мора повлачити јасна и раздвајајућа граница, те да је сврсисходније уочавати блискости које их чине сродним: „Свака добра песма приказује нам једну ситуацију, или један однос. А сваки однос и свака ситуација садржи у себи једну драму. То је очигледно.“⁴ У Христићевој поезији може се уочити поступак сажимања драмске фабуларности у релацију и оквире лирске ситуације, а драмски сукоб, најнаглашенији управо у грчкој трагедији, преводи се у дијалог и напетост супротстављених перспектива и лирских гласова. Тако се у поезији неретко уочава некаква лирска

4 *Нав. дело*, стр. 118.

концепција онога што ће Христић пишући о трагедији назвати „уметношћу високог притиска“,⁵ када се сажима простор и време, када трагичар, као и песник, штеди на распону не би ли постигао згуснутост текста и уместо широких слика света и судбине човека као немоћног бића, и трагедија и поезија остварују „формуле живота“ високог емоционалног набоја.

Тумачи Христићеве поезије редом су истицали једну од њених константи: присутност и призивање старе грчке културе, односно активирање, у лирском тексту, разнородних елемената античке филозофије, мита и трагедије.⁶ У Христићевеј лирици, као и у трагедији (које у античко време нису ништа друго до драматизовање и артифицијализовање митских прича), важније од упознавања јесте препознавање, те модерни песник ликове и ситуације из античке драме поставља у темеље своје поетике сажимајући у лирском тексту древно и модерно искуство, које нам говори о истом. Грчки осећај за не-

5 Видети есеј „Чему трагедије?“ у: Јован Христић, *О стратегији*, „Филип Вишњић“, Београд 1998, стр. 182.

6 Видети студије Александра Јовановића *Поезија српског неосимболизма* („Филип Вишњић“, Београд 1994) и Драгана Хамовића *Лето и ципајини – поезија и поетика Јована Христића* (Завод за уџбенике, Београд 2008), поговор Леона Којена „Позно песништво Јована Христића“ (поговор за избор песама Ј. Христића *У шавни час*, Чигоја штампа, Београд 2003, стр. 63), као и текстове Ивана В. Лалића, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“ (*Књижевност*, 2002, бр. 10–11–12, стр. 846), Радивоја Микића „Општа места, жагор и немилост“ (*Поезија Јована Христића*, зборник радова, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 27–28), Ивана Негришорца „Ерудитна прозрочност Јована Христића – модели поетског искуства“ (*Поезија Јована Христића*, зборник радова, стр. 70).

миновност и непредвидљиви, ирационални аспект у људском животу, одређују Христићеву лирику и концепцију његовог поетског простора. Отуда у овој поезији (као и у Христићевим драмама) антички јунаци и њихове судбине, кроз које се покрећу најважнија и најопштија питања човекове егзистенције, постоје истовремено са зебњом и несигурношћу модерног лирског субјекта пред искушењима историје и личног искуства. Можда је управо снажно прихватање модела античке културе и њеног односа према чулном и духовном утицало и на то да су Христићеве песме засноване на дубокој тензији и колизији човека двадесетог века, тензији и питањима наслеђеним од Т. С. Елиота – да ли је наше време и његова уметност јалова, пуста земља, и да ли су људи двадесетог века заиста шупљи људи?

Христић, неретко, поетски простор својих песама, односно просторно-временске координате у оквиру којих су дате лирске ситуације, тежи да саобрази са концепцијом простора у грчкој трагедији. У изузетном есеју „Чему трагедије?“ аутор истиче да је простор трагедије одређен пре свега силама које делују у људском животу и које хировито мењају човекову судбину ка исходима које није могао ни да замисли, као и на чињеницу да је у питању посебно структурисан простор. У њему су укрштене две осе – хоризонтална, која спаја конкретне породичне и појединачне судбине са митолошко-симболичним аналогијама, и вертикална, на чијем су врху грчки богови, са својим захтевима, правдом, сујетом и хировима, док доњи део вертикале заузима глас Хора, са својом здраворазумском логиком и приматом просечности (ни у својим драмама Христић

не изоставља Хор а занимљива је његова функција у *Чистим рукама*). У песмама „Богови“, „Мнесарх“, „Познај самог себе“, „У тавни час“, „Трагедија је завршена“, „Три ратне песме“, „Седео је сам, док се ноћ сакупљала иза окана“ (поменимо само неке од њих) преплићу се и самеравају горње и доње перспективе, божанске силе следе у својој неумољивости и појединац немоћан да их избегне и да им се супротстави, притисак историје и митски пандани, трезвеност и рационално преиспитивање са мутним токовима ирационалног што им се одупире, чулно и потврђено личним искуством с елементима посредованим културом, банално и узвишено, чија се граница у Христићевој лирици лако и неосетно проверава и прелази.

Поменути есеј посвећен је потреби људског рода за трагедијом, јер „ми не престајемо да размишљамо о њима (*трагедијама*, С. Ј.), зато што без њих не можемо да размишљамо о ономе што јесмо“, а ова потреба за трагедијом јесте, сходно томе, егзистенцијална, а не само естетска. На почетку, Христић наводи одломак из Камијевог „Предавања о будућности трагедије“, према коме су последње трагедије написане у седамнаестом веку (Шекспир, Расин и Корнеј). Овом низу Христић додаје још и Чехова, што је врло разумљиво и ако се чита на фону његове поезије, где су доминантни мотиви чеховљевске трагедије савременог човека, садржани у његовој сопственој неостварености и немогућности самоостварења и samozavrшености, односно, њихова трагедија је у томе што су је надживели, или што су као трагични јунаци у времену

у којем је позорница за трагедију непостојећа, и непотребни.

Враћајући се стално изнова на оно што зове „правим“ питањима људске егзистенције, која чине срж поетике трагедије, Христић прихвата античку политеистичку концепцију, и, како је критика већ приметила, место хришћанског Бога врх вертикале његовог лирског простора заузимају богови (они „мисле неку опасну мисао“, имају „тајне рачуне“, договарају се „коме ће смрсити конце“, „не поклањају ништа тек онако“). Такво религиозно-поетско осећање назначено је и у самом наслову песме „Богови“, где се, осим дијалога са песничким претходником (Хелдерлин), осећај „корените несигурности људског рода“ (а то је, уза све разлике, и тежиште Софоклове и Христићеве драме посвећене Едипу⁷) изражава кроз форму својеврсног унутарњег дијалога са самим собом, али и кроз сучељавања две инстанце, човека и божанства, као лиризација колизије две врсте између којих не постоји, нити може постојати узајамно разумевање:

7 Своје виђење приче о коби породице Лабдакида Христић поставља на сам почетак мита који Софокле изоставља, дакле на победу над Сфингом, убиство Лаја и потенцијалну женидбу краљицом. Сходно наслеђу грчке трагедије, постоји и код Христића трагичка иронија; усмерена је и према људима. Међутим, док је у трагедији она усмерена на неизбежност судбине и јалове покушаје човека да побегне од ње, у *Чистим рукама* она се своди на бекство од судбине и, опет јалов, останак у јаловој невиности. Четири су главна лика: Тиресија, Ијон, Јокаста и Сфинга (а Едип је, изостављен из наслова, донекле избегнут и као главни јунак) и само је призма кроз коју се преламају четири тачке гледишта, односно четири начина манипулације над светином, коју главни јунаци посматрају са искреном тугом, помешаном с презиром.

А кад се нађу сами (*богови*, С. Ј.), они отворе
своје књиге
И у њих записују све што се догодило и све
што се рекло.

Множина, незамислива у хришћанству, јасно упућује на антику, мада се мора приметити да је у Христићевој поезији и драми концепција божанског нешто другачија, јер у религиозном схватању односа човек / богови модерни песник не активира једну њихову димензију – да и они, без обзира на своју хировитост и осветољубивост, испуњавају, као и смртници, своју судбину, која је изнад свих. (Примера ради, у *Еуменидама*, трећој трагедији Есхилове трилогије *Орестџија*, суђење Оресту одвија се сукобом два божанска принципа – једног патријархалног, који заступају Еумениде, права да се убица мајке прогони, и другог, патријархалног, који заступа Атена, права да се освети убиство оца.)

У хришћанству се први пут уводи појам *мило-срђа*, који није близак античком поимању света, а схватање божанског као осветољубивог, и пре свега притворног, незамисливо је, посебно у новозаветним текстовима.⁸ Богови у истоименој Христићевој песми не само да седе са људима за истим столом (а исти мотив Христић ће варирати и у другим пе-

8 „Богови у ову Христићеву песму долазе из политеистичких религија, а са собом носе огроман пртљаг негативитета, какав срећемо код хтонских бића. Разлика између богова и демона овде, заправо, ни не постоји. Утолико је и очигледније да монотеистичка духовност није заблеснула ове стихове: Исус Христос је, стога, јако, јако далеко, а спасења нема на видiku“ – Иван Негришорац, „Ерудитна прозрачност Јована Христића – модели поетског искуства“, стр. 79.

смама, драмама и есејима), већ ситуација којом се симболише присност первертира у уцењивачку и провокаторску делатност богова, јер се иза ње „крије нека опасна мисао“ чији су смисао и механизми делотворности недоступни смртницима. Христић метафорично користи израз *тайшање њо рамену*: „Тапшу нас по рамену, допуштају нам да их тапшемо по рамену“; и можда није случајно што у енглеском језику, који је Христићу врло близак, исти израз, *backslapper*, идиоматски означава припросту особу која себи превише допушта, те је јасно на који се начин овде врши хришћанству страна депатетизација божанског. Стављањем лирског ја у прво лице множине однос према оностраном проширује се на цео људски род, који више није у стању да верује у митско а није дошао до стања духа у којем би могао да поверује у нематеријално. Људски род, означен лирским ми код Христића, изгубио је осећање које прати чин жртве: дати нешто у замену за нешто друго (у хришћанству, љубављу заслужити другу љубав), па, лишеном дубље емоционалности, у њему остаје само страх и осећање недефинисане али свеприсутне претње, без разрешења, било каквог – смрти, повратка изгубљене космичке равнотеже или поновног спајања с апсолутом.

Сличан мотив, само чини се дословније конкретизован, варира се и у песми „Мнесарх“. Вајар Мнесарх је миљеник богова, и стога га обдарују непроцењивим али безвредним талентом, јер је божански, али не и људски: „Лица његових кипова

зрачила су обесном славом моћи, / У свом победном пиру били су равни боговима; па ипак, / Они што су застајали, нису се ни освртали, ни враћали: / Јер нико тој победи не беше удахнуо душу пораза.“ Читалац се поново суочава са укрштајем сукоба на две равни – божанској и људској, и тензија песме јесте у њиховом међусобном неразумевању, односно у немогућности разумевања између две врсте – смртника и бесмртника. Овде је, између осталог, битан и филозофско-драмски аспект дијалога аутора са Паскалом (позната максима о човеку као мислећој трсци, коју космос дроби, али је ипак јача од њега јер је свесна краја, док космос није свестан своје снаге), али и са Шекспиром. Рефрен „Али Мнесарх је био миљеник богова“, четири пута вариран у песми, очигледна је парафраза стиха „Али Брут је частан човек“, из Антонијевог говора из трећег чина *Јулија Цезара*. Јасно је да се сталним понављањем веродостојност изјаве доводи у сумњу. Познат је крај. Варирањем парафразе познатог стиха намеће се иста сумња: Мнесарх можда и није миљеник богова, с обзиром да је, као такав, његов таленат непотребан у свету људи.

Из овог, назовимо га драмског аспекта Христићеве поезије, посебно је занимљива песма „Трагедија је завршена“, чији наслов сам по себи упућује на већ типски крај великог броја драма, опера, као на последње речи приписиване многим славним личностима: „Комедија је завршена.“ Форма фразе остала је иста, али је и суштински измењена, и то не случајно. Централно место у стваралачком

раду Јована Христића заузима појам драме, прецизније, трагедије; не литераризујући је само као драмску форму карактеристичну за једно одређено раздобље, он трагедију поима као општу представу духа читавог једног народа и времена, утолико пре што је радња трагедије подразумевала узвишена осећања, а и њен су се језик и стих разликовали од свакидашњег. Сходно томе, цела песма има драмску, дијалошку концепцију – између драме и њеног извођења, између глумаца и ликова које тумаче, између илузије и стварности (шта је од та два илузија, Христић јасно ставља до знања од почетка, када на супрот звучним именима Едипа и Јокасте ставља гомилу скривену под скромним *ми*). Ове позиције разликују се као што се стваралачка уметност разликује од интерпретативне, и, на још вишем нивоу, као што се стварно разликује од подражаваног. У четири строфе неједнаке дужине наизменично се смењују узвишено и тривијално – „На тргу остаје хор да промрмља још неколико стихова / и разиђе се кућама где већ мирише вечера“; или: „стубови палате одједном се претварају у картон, / крв што је будила сажаљење и страх пролива се / из боца са обојеном водом“. На тај начин песник у лирском тексту депатетизује светост ритуала драме, певајући у песми исту мисао као и у есејима о трагедији – а она се састоји у немогућности да се у модерној култури, где је изгубљена блиска веза са митом и боговима, а осећањима савременог човека „недостаје нешто довољно дубоко“, обнови врхунска уметност трагедије.⁹

9 „Тако трагедије нису нестале из модерне драме због тога што их је из ње изгнао овај или онај поглед на свет, него зато што

Лирски субјект (субјекти заправо, јер је тачка гледишта из првог лица множине) представља ситуацију посматрачки, наоко без личног учешћа – наглашавајући скокове и несклад између ритуалног и свакодневног (учешће у том позоришном ритуалу је посао као и било који други), све до последње строфе: „Ми ћемо наставити своју игру / срећни што су нас позвали да изађемо на позорницу / и прикажемо своју вештину пре него што светла утрну.“ Пред читаоцем се поново активира прастара метафора живота као позоришне представе, наравно оживљене неуобичајеним умножавањем лирског субјекта. *Ми* као глумци, али и као маса и анонимуси, насупрот Едипу, Јокасти, па чак и Гласнику (иако одређен само улогом, ипак се пише великом словом и представља какво-такво име) – што их, иако су само фикција, чини знатно животнијим и присутнијим него што је ауторско *ми*. Ипак, то *ми* је свесно пролазности и могућности самоостваривања, дате само у додиру с митским и вечитим и ванвременим, заправо.

При нешто пажљивијем читању откриће се и други потенцијални дијалог из позадине – дијалог песника са другим ствараоцима – Софоклом (асоцијације на *Цара Едипа* сасвим су недвосмислене), чини се и Платоном (сфера појавног као сенка, односно подражавање идеје), Аристотелом (пој-

је једна витална веза прекинута. Трагедија је уметност која нас комплетно ангажује, од снажних и једноставних осећања до најсложенијих мисли. (...) Време снажних емоција је изгледа прошло, и зато се трагедија све више удаљава од нас, тачније речено, ми од ње“ – Јован Христић, „Шта се догодило са трагедијама“, *О трагедији*, стр. 158–159.

мови „сажаљења и страха“, тј. „крв што је будила сажаљење и страх“), можда, са нешто слободе, можемо увидети и алузије на Шекспира (*Макбeи*: „Живот је сен што хода, рђав глумац / Што за часак размеће се и кида / на позорници, и не чује се за њ“ – 5. чин, четврта сцена, прев. Живојина Симића и Симе Пандуровића), као Бергсоновим схватањем трагедије (по чијем тумачењу једно од битних својстава трагедије јесте у томе да она није телесна – ликови не једу, не седе, не скрећу пажњу на свој физички хабитус).

У песми „Познај самог себе“ наслов је поновљен на почетку првог полустиха, што је готово правило у поезији Јована Христића. Старогрчка максима је већ у другом полустиху супротстављена духу двадесетог века, а бог Аполон психијатру Фројду, наговештавајући да је наше време изгубило богове а није нашло одговарајућу замену; заправо, да адекватна замена и не постоји. У свом препознатљивом маниру, Христић гради песму на опозицији античко / савремено, не кријући при том чему даје предност. Прикривена драматичност ове песме, наговештена у песми „Богови“, присутна је у самом бивствовању човека, коме је савремена цивилизација одузела осећање величине, а изразу „патетично“ дала пејоративно и подсмешљиво значење:

Не морају се читати мудре књиге, не мора се
Проницати у положаје и путеве звезда.

Већ док чекамо на зелено светло да пређемо
улицу,
Док посматрамо ствари у излогу неке радње

Из ове опозиције величанственог и баналног чита се потиснута, али можда присутна, претећа порука – да је недовршеност, и из тога прилазеће осећање бесмисла и очајања, казна која је стигла човечанство због одрицања апсолута, величине, и дубоких емоција, као и њиховог непосредног изражавања.¹⁰

Док се ујутро гледамо у огледало, постане
нам јасно:
Даље више нећемо ићи, готово је.

У последњем стиху постоји понављање, другим речима изражена мисао из првог полустиха: „Даље више нећемо ићи, *īōīōvo* је“ (подвлачење С. Ј.), која има своје чврсто утемељење у концепцији целе песме, потцртавајући и наглашавајући крај, иза којег нема ничега, као и смисао изгубљен сопственом кривицом.

Тема осујећености конкретизована је и у песми „У тавни час“.¹¹ Архаични облик речи „тамни“ у на-

10 Можда би било занимљиво поређење с романима Борислава Пекића, по ерудицији и утемељењу у старогрчкој култури блиском Јовану Христићу: константа његове прозе је присуство мотива човека који не види, или не жели да види помоћ која му је пружена одозго. Такав је, на пример, Ноемис из седмог тома *Злајној руна*, који одбија Хирона као свог оца, као што одбија кћер богиње Артемиде која га је заволела. Или, у *Беснилу*: „Можда би то могао само Аретеус, син бога Аполона, али у старе богове више нико не верује“ (о заустављању неизлечиве епидемије беснила, која прети да угрози човечанство).

11 Видети детаљну анализу Александра Јовановића „Достојанство пораза – Над песмом *У тавни час* Јована Христића“, *Поезија Јована Христића*, зборник радова, стр. 43–52.

слову везује Христића за Стерију, с чијим је поетским осећањем пораза и бесмисла, између осталог, у дијалогу, тиме наговештавајући у ком се правцу развија насловни мотив песме. Тачка гледишта помера се пребацавањем лирског субјекта из првог лица множине у треће лице јединине, премештајући фокус песника с човечанства на појединца. Песничке слике из прве строфе говоре о јесени и мраку, из чега је јасно да се ауторова пажња усмерава на јесен живота, стваралаштва, и њиховог смисла уопште. Одбијање суочавања са собом предочено је метафором светла: „не усуђује се да упали светло које му је на дохват руке“, а овакав гест песничког субјекта може се донекле довести и у везу са Едиповим одбијањем деловања у Христићевој драми *Чисте руке*.¹²

Песник читаоца постепено уводи у клаустрофобичну атмосферу краја – гроба: нижу се моти-

12 Едип је у Христићевој интерпретацији млад и снажан пас-тир који се опире судбинским налозима пре свега желећи да сачува своју невиност и чисте руке. Он одбија да убије Лаја, одбија да се ожени Јокастом, жали Сфингу због њене лепоте – не усуђује се ни на шта, јер је све потенцијална претња за његов душевни мир; заправо, за његово ништавило које он зове невиношћу (ИЈОН: Ти мислиш само на своју невиност. Јеси ли сигуран да она вреди толико?). Основа драме је егзистенцијалистичка прича о греху и врлини, као и преузимању одговорности. Врлина није бекство од себе, као од потенцијалног грешника, већ прихватање себе као целовитог бића, са укупношћу врлина и мана, и као таквог јединственог и непоновљивог. Ако се драма чита, како је сам Христић рекао, на фону осећања традиције у модерном, онда је јасно да савремени драмски писац избегава античку причу о бекству од судбине и ствара егзистенцијалистичку драму о прихватању одговорности и стајању иза сопствених поступака.

ви мрака, јесени, спаљивања, затварање свих врата. У стиху „То неки бог долази да затвори врата“ синтагма „неки бог“ поново упућује на то да их је више, а тиме се временски ток песме удвостручава, настављајући да се паралелно одвија у античком периоду, или бар да се поново нагласи христићевско античко осећање света. Појава „неког бога“ означава и драмски преокрет у концепцији песме, а може се, са мало слободе, схватити и као увођење за драму типичног *deus ex machina*, силе која се појављује ненадано и мења утврђени ток догађаја. У том светлу чита се и трећа строфа, у којој су присутни сви мотиви из претходне две – мрак, собе, кораци бога – и још томе додат мотив књиге и хартије. Обезвређивањем духа (књиге) његовим свођењем на материју од које је сачињена (хартија), аутор обезвређује сам животни смисао – животу снагу преточену у јалов траг на папиру – што изричито, огољено, без фигура и слика, каже у последња два стиха, која долазе као *coup de grace*, односно „ударац милосрђа“:

И зна да се више ништа од онога што је желео
неће догодити,
И да ће почети да се догађа само оно чега се
највише плашио.

Испражњеност савременог човека од пуноће света и доживљаја, минус присуство античког склада и концепције света, пева се у песми „Седео је сам, док се ноћ скупљала иза окана“. У првој строфи лирски субјект се, без обзира на привидну урбаност окружења („иза окана“ сведочи о ентеријеру),

суштински налази међу четири основна елемента („ветар с мора“ – ваздух и вода), „бескрвно *свейлущање* иза *свейлећеї камена*“ – ватра и земља). Истовременост егзистенције од урбаног, преко елементарног па до митског наговештава друга строфа, у којој се лирски субјект недвосмислено креће у времену и простору старогрчког мита о лавиринту („Ходници су се гранали, одвајали, стапали и одвајали, / Постајали невидљиви“), који има више референци – ослобађање од митског чудовишта, али и чудовишта која су скривена у најдубљим закуцима људске душе (сетимо се песме „Познај самог себе“: „Аполон није читао Фројда, / И није мислио на чудовишта која кријемо у себи“). Ту се Христић враћа својој основној теми трагичке егзистенције – чудовиште (осим у лавиринтима психе) не постоји, али нема ни помоћи, ни ослобођења, нити катарзе.

О стари мајсторе (*Дегал*, С. Ј.), сад, кад више
нема бика
Да закрвављених ноздрва стоји иза
неочекиваног угла,

Када више нема спасоносног конца који води
закључку...

Прве три строфе чине две синтаксичке целине – крај прве реченице је на крају прве строфе, а друга се простире кроз следеће две. Тако постигнута екскламативност, којој Христић иначе није склон, упућује и на јако узбуђење лирског субјекта, изгубљеног пред егзистеницијалним питањима на која не може да да једини одговор који га занима

– он зна шта су праелементи, зна шта се дешавало у давна времена, али не може да их нађе у свом времену, нити му је доступан смисао свог постојања. Запитаност појачава рима, која готово да се не среће у Христићевој поезији: „Шта значи овај камен, тако стамен, тако пламен?“ Иза последњег катрена треће строфе следи дистих, наизглед неvezан за мотив тако упечатљиво изражен у претходне три строфе:

Негде у приземљу, слепи жрвањ
Ситнио је без гласа песак за часовнике.

Време, категорија која у поезији Јована Христића постоји паралелно с простором, и у коме дух обитава истовремено у више димензија, тиме је сведено на форму, и тако банално материјализовано, а може се сагледати као први показатељ трагичности људског постојања у материјалном свету из којег је дух прогнан. Двоструко персонификована немужтост пролазности („...*слеи* жрвањ / ситнио је без гласа песак за часовнике“) прави прелаз за померање фокуса лирског субјекта са трећег на прво лице једнине, са објекта на субјект, што омогућава тумачење песме у светлу исповедне лирике. Из тог аспекта целу песничку слику можемо посматрати као лиризацију трагичке ироније: човек се труди да се ослободи моћних сила које га притискају; пошто их се, негирајући их, ослободио, он постаје слободан само наизглед јер је цена такве врсте слободе напуштеност и бесмисао, што сугеришу стихови који следе: „Моја је колевка била крај библиотеке... / Каква туга меса, какво комађе знања“. Уз већ у

тумачењима примећене алузије на Бодлера, уочава се и парафраза почетка Малармеовог „Поветарца“: „Вај, месо је тужно! Прочитах све књиге...“ На тај начин, у дијалогу са француским симболистима лирско ја усмерава своју тачку гледишта ка тражењу трансцендентног, апсолутног духа којем би се обратио. За разлику од Малармеа, који га је нашао у поезији,¹³ лирски субјект Христићеве песме га не налази. Налази само бесплодну игру.

„Антологичари, доксографи, зналци цитата и алузија“, елементи су који припадају корпусу хеленистичког доба, антологичарског и библиографског, које је уследило после експлозије стваралачког духа класичног доба у коме је и настала трагедија, не само жанр већ и, у највећој мери, оваплоћење духа једног народа. Исто тако, доба у којем се налази лирски субјект бесплодно је, и заснива се на играма речи и повезивању „комађа знања“ „...танким концима луцидне логике“. Христић казује да знање које имамо није потпуно, да можемо познавати само делове онога што је стигло до нас, колико је у нашој моћи да појмимо једно потпуно другачије време. „Танки конци луцидне логике“ су не тако очигледан, али аутоироничан подсмех и обезвређивање напора да се до тог сазнања дође, јер је свака луцидност заснована на танким концима, који ће се можда и прекинути, а не на Аријаднином концу који ће непогрешиво одвести до средишта и суштине.

13 У предговору Коље Мићевића за збирку Малармеове поезије у издању Културе, из 1999. године, наводи се да је песник био пред самоубиством у моменту када му је у руке дошло издање *Цвећа зла*, и када је одлучио да се посвети поезији.

У песми се у три наврата појављује симбол камена – у првој строфи он је „светлећи камен“, у другој „камен, тако стамен, тако пламен“, да би се на крају појавио „камен без пламена“. У блиској вези с тим је мотив „сломљених стубова“ и „усправних стубова“ – у првој, „урбаној“ строфи су сломљени, док су у другој, реминисценцији на Тезеја и Аријадну, усправни, и могу се тумачити као својеврсна парафраза стиха их Елиотових *Шуйљих људи*: „Усне које би да љубе / сричу молитве сломљеном камену“ – ни поезија, ни љубав, ни покушај додира с оностраним немају, нити могу имати одговарајућу замену у форми (некадашњем жртвенику, нераздвојном елементу ритуала) којој је одузета суштина, и у коју се не верује.

Тумачећи поезију Јована Христића у овом кључу, она нам може изгледати много више песимистична него што заправо јесте. Вратимо се есеју о Стерији, у коме Христић брани свог претходника од етикете песимисте која му је придодавана, сматрајући га, пре него песимистом, мудрацем „који је видео нужност и пролазности и привида“. Исто се може рећи и за самог Христића. А песме о којима овде није било речи – а које певају о „животу сачињеном од ситница“, о мору и лету у којима се „збуде све што треба“ и где је све на дохват руке, о пуноћи доживљаја и „дивним, добрим старим општим местима“ – сведоче о другој страни Христићеве лирике, о достојанственом прихватању неминовности, о похвали видљивом свету и непосредном искуству, о прихватању и испуњавању задате људске мере.

THE DRAMATIC MEASURES OF THE LYRICAL TEXT
– THE ELEMENTS OF DRAMA IN THE POETRY OF
JOVAN HRISTIĆ

Summary

Insisting on a parallel reading of Sterija's poetry and drama, that is, on the awareness of the inseparability of the whole of artistic creation of a writer, Jovan Hristić speaks not only of a poetic predecessor of his but also points discreetly to an interpretation of his own literary opus. When his work is reviewed in its entirety, irrespective of its genre diversity, one cannot fail to notice the emphatic interrelatedness and concord of Hristić's diverse creations. It can be said that the issues that preoccupy him, those questions that man has been asking ever since the era of antiquity, are pondered by Hristić within the framework of various textual discourses, lucidly and sceptically trying out their possible solutions and scope of meaning, and often enough speaking to us about them as a philosopher, poet, playwright and essayist.

In Hristić's poetry one can see the method of condensing a dramatic fabula to the relations and the framework of a lyrical situation, while the dramatic conflict, most emphatically presented in Greek tragedy, is translated into a dialogue and tension between opposing perspectives and lyrical voices. Thus in his poetry it is often possible to discern a lyrical conception of what Hristić himself, writing about tragedy, called "high-pressure art", when space and time are condensed, when a tragedian, just like a poet, economises on scope in order to achieve a condensed text so that, instead of broad images of the world

and man's destiny as a powerless being, both tragedy and poetry achieve "formulas of life" characterised by a high emotional charge. The paper analyses these "dramatic" elements of Hristić's lyrical poetry in the poems "Gods", "Mnesarchus", "The Tragedy Is Over", "Know Thyself", "In a Dark Hour", "He Sat Alone, While Night Gathered behind the Window Panes".

Милеџа Аћимовић Ивков
ТРАЈАЊЕ И СМИСАО
СЛИКЕ СТВАРНОСТИ У ПОЕЗИЈИ
ЈОВАНА ХРИСТИЋА

Кључне речи: песнички опис, поетска слика, стварносни мотиви, аутобиографски подстицаји, ране и позне песме.

*Дошло је ојей̄ време да лисџам
њей̄ову књиџу*

J. X.

*Чим се одвојимо од конкретной̄,
џешко ћемо
моћи да избей̄немо красноречивост̄
и ѝразнословље.*

Бернард Беренсон

У поезији Јована Христића битан део садржинског слоја чине елементи захваћени из непосредне, искуствене стварности. Обликовани као опис виђеног и доживљеног, текстови појединих његових песама, или појединачни делови у њима, често узимају облик сажетог описа-извештаја о сасвим конкретним појединостима из живота. А те појединости својим карактеристичним одликама могу да се, препознатљиво и репрезентативно, вежу и за сасвим конкретне просторне и временске оквице. Треба рећи да је, уз остало, и то својство Христићеве поезије у њеној „амбивалентној“ кри-

тичкој рецепцији препознато и у одређеној мери, али не исцрпно, описивано и коментарисано.¹ Ослоњеност на искуство у изградњи поетског описа била је песнику Христићу од нарочитог значаја.

Прецизним запажањима тумача о природи и садржају његових песничких текстова и сам песник је напоредно, у текстовима есеја и интервјуа, додавао сопствено мишљење, тако да је, посредовано тим текстовима, читање и даље тумачење његове поезије у знатној мери и обележено и усмерено.

Већина тумача Христићеве поезије једнодушно је истицала да је он приступио изградњи свог препознатљивог песничког света тако што се ослањао на двоструке тематске подстицаје. Отуда, „када пажљивије читамо Христићеве песме, у њима запажамо јасно одвојене две равни инспирације: једна долази из књига и свега онога што се може везати за њих, док се друга распростире на песников однос према физичком свету и искуства која се могу стећи у њему“.² Уопште је, када се посматра поезија овог песника, занимљива његова стваралачка генеза и у њој, посебно, његово позно стваралаштво, у коме се овај песник вратио „тематизацији егзистенцијалне датости и свакодневице“.³ На тај начин се песнички (говорни) субјект његових највећма

1 Видети о томе у: Драган Хамовић, *Лето и ципаши*, Завод за уџбенике, Београд 2008, стр. 19.

2 Радивије Микић, „Богови и дани“, у: *Језик поезије*, БИГЗ, Београд 1990, стр. 38.

3 Иван Негришорац, „Ерудитна прозрачност Јована Христића: Модели поетског искуства“, у зборнику *Поезија Јована Христића*, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 76.

наративних и реторичних песама нашао у „емпиријском окружењу“,⁴ због чега су његове песничке текстове почеле да настајују тзв. *веристиичке*⁵ теме. Ослоњен, дакле, на „велико читалачко и лично искуство“,⁶ од кога, како је сам песник казивао, „све почиње“,⁷ он је своја стваралачка настојања усмерио ка изградњи таквог модела поетског говора у коме је „језик знања био природно претворен у језик егзистенције“⁸ – као његово трајно смисаоно исходиште.

У изградњи таквог поетског описа – који је у себе упијао, како у једној од ранијих песама, „Увод у генезу“, пише: „то тихо трајање“, винаверовски речено „неизлечиву стварност“ – описа који је у себи сажео „златну страст постојања и благу мудрост нужности“, у симетралној⁹ песми његовог стваралачког опуса „Mezzogiorno“, песник је прешао одређене развојне фазе. То је видљиво не само у избору и повлашћивању појединих мотива, већ и

4 Р. Микић, „Општа места, жагор и немилост“, у: *Поезија Јована Христића*, стр. 41.

5 Под термином *веризам* овде „подразумевамо један посебан моменат опште реалистичке тенденције“, како га је на примерима из италијанске књижевности користио Ерос Секви у студији *Веризам и његова негација*, Просвета, Београд 1968, стр. 9.

6 Александар Јовановић, „Достојанство пораза“, у: *Поезија Јована Христића*, стр. 43.

7 Слободан Зубановић – Михајло Пантић, *Десет њесама – десет разговора*, Матица српска, Нови Сад 1992, стр. 107.

8 Јован Христић, „Судбина есеја“, у: *Облици модерне књижевности*, Нолит, Београд 1968, стр. 156.

9 В. Иван В. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“, предговор књизи Јован Христић, *Сабране њесме*, Матица српска, Нови Сад 1996, стр. 15.

у сасређенијем стваралачком приступу који се развијао у правцу сасвим јасне сликовне и смисаоне конкретизације.

Од повлашћене „златне страсти сунца“, из песме „Mezzogiorno“, која од тела песничког субјекта чини „тврђаву постојања“, преко евоцирања слика детињства, „када је живот изгледао као једно велико обећање“, до суморних слика у којима се виде „мрачне и неме улице“ („Три песме о непокореном граду“), Христићева је поезија прешла развојни пут од асоцијативног упошљавања мотива вантекстовне стварности у функцији изградње сложеног значења у песмама чији се садржај темељио на призорима преузетим из литературе, до веома сликовитих и сугестивних песничких текстова – с обиљем карактеристичних појединости обликованих стихованих записа о нелепом лицу затечене стварности. На тај начин његова се позна поезија конституисала и као својеврсно сведочанство о трагичним ломовима на овом простору у завршним деценијама прошлог века – чиме је потврђена њена „реалистичка онтологија“.¹⁰ Због тога и може да се каже како у песмама из ове, завршне Христићеве стваралачке фазе, бројне чулно предочене слике могу да се сасвим лако, скоро непосредовано, смисаоно конкретизују. А то истовремено значи да је, због те значењске отворености, и њихов укупан симболичко-значењски и вредносни учинак, у односу на поједине претходно настале песме, осетно умањен.

10 Лубомир Долежел, *Хејерокосмика*, Службени гласник, Београд 2008, стр. 10.

Описујући „живот сачињен од ситница“, у истоименој песми, и питајући се, у почетном стиху, шта се он „још кога тиче“, песнички субјект, допуњавајући исказано (реторичко) питање додаје читав развијени, описни низ: „Од тамних облака по јарко црвеном небу што се свечери / Огледају у стишаном мору, од додира са каменом / На неком заборављеном острву, / од шума таласа уз бокове усидрених бродова, / Од свега онога што се не налази у ученим књигама / У којима покушавамо да одгонетнемо где смо, шта смо и куда идемо?“ На тај начин обзнањена су нека од базичних питања целокупног Христићевог песништва, а то су питања која се тичу смисла самог постојања. На другој страни овај аутор указује и на сазнање од којих је елемената, и на који начин, састављен тај његов поетско-мисаони упит. А како је само питање реторско, оно у својој структури већ садржи елементе одговора.

Околност да је ова Христићева песма устројена тако да је смисаоно обележена почетним исказом запитаности, да се даље развија као аргументима допуњено, појачавано питање, које очекује (и добија) одређен одговор, указује на чињеницу њене филозофске заснованости и, њој примерене, логичко-реторичке реализације. Уопште, дискурзивност је важна, чак доминантна одлика поезије овог песника. У овој песми проширено питање, односно *силоџизам*, о смислу и трајању, које је образовано од низа чињеница и призора из живота природе, дакле примордијалних, базичних вредности, суочено је са „великим замасима појмова“, њиховим постојањем и значајем. Тако су у овој песми Јована Христића сучељене вредности које долазе из сфере

духовности и културе – представљају их велики замаси појмова „што нас претварају у реченице које се лако науче напамет?“, с оним вредностима које представља „влажно небо иза планина на којима снег почиње да копни“.

Однос супротстављених вредности које долазе из два различита система, иначе често изграђиван у Христићевим песмама, у овој је песми мотивисан настојањем песничког субјекта да дође до одговора на питање где је и у чему садржан *живојни смисао*, животна пунина? Због тога се почетна мисао у песми надаље развија у правцу закључка/тезе о превази елементарних вредности. То се остварује разложним гестом сумње у „велике замахе појмова“, у њихову стабилност и вредност. Јер, „дође време када реченице почну да тону у заборав, / Велике речи претворе се у шум празних махуна на поподневном ветру“, тако да од свега што се у искуству песничког субјекта упише као стабилизована вредност „Остане само укус неког пољупца на уснама, / Зуј пчеле у давним вртovima, / Густе мириси на непроходним острвима, / Шум ветра у једрима са којима ко зна када смо пловили.“ Тако је у овој и другим сродним Христићевим песмама развијана идеја о животном смислу, какве су: „Три пјесни љувене“ и „Кроз отворен прозор допире жамор гласова“ – у којима се лично, чулно искуство претпоставља другим видовима сазнања. А трагови искуства записани у сећању и свести песничког субјекта: „укус пољупца“, „зуј пчеле“, „густи мириси“, „шум ветра“, постају корелати за *еџзистенцијалну љунину* која је заправо врховни смисаони

и вредносни идеал ка коме се управља целокупно његово песмотворачко настојање.

Елементарни састојци живота, препознати и кушани у непосредној стварности у свести субјекта ове песме, а и уопште у Христићевом поетском свету и систему вредности на коме је саздан, спојени с опсесивном темом о пролазности живота и тражењем и препознавањем оспокојавајућег смисла у њему, укључени су у изградњу једног нарочитог типа поетског говора. А он се, најпре, препознаје по тзв. слободном стиху, сликама и призорима непосредног, урбаног живота, а потом и по различитим видовима међутекстовног релационирања и значењски сложене, негованој реторичкој фрази. Међутим, чињеница да „његов стих успоставља равнотежу у уједначеном говору, с мирном дескрипцијом и претезањем разговорне интонације“, ¹¹ указује на околност да су у његовом стиху и песми формални елементи логично и ненаметљиво стопљени с елементима садржине. Због тога његови песнички текстови чешће узимају облик поетске расправе на наречену тему, или бивају реализовани као развијени силогизам с ефектно срезаним, мисаоно продубљеним закључком, односно поентом. Такав начин обликовања поетског говора омогућио је песнику да, у ужем мотивском кругу, понавља и варира одређене елементе, и да их тако значењски издваја, акцентује. Тако се у песмама „У тавни час“, која може да се прихвати и као једна од првих у низу којим је започет круг његових позних пе-

11 Новица Петковић, „Поезија у огледалу критике“, у: *Поезија у огледалу кришике*, Матица српска, Нови Сад 2007, стр. 44.

сама,¹² и у „Три песме о лету“, у различитој значењској функцији активира мотив ватре у природи која, у првој песми, сагори опало лишће – што је у директној вези са сетним певањем пролазности и наступањем старости, зиме живота – а у другој она обележава завршетак летњег дана и повратак са Саве у град. Заснован на довођењу у смисаону везу различитих елемената, поетски говор Јована Христића претежним својим делом апсолутизује мотиве сунца и лета на Медитерану, док у песмама насталим у познијој фази ти елементи бивају замењени другим и другачијим мотивима. Њих репрезентује опало лишће из песме „У тавни час“, а још пластичније и непосредније прозори огромних кућа „чија се лица распадају“, у песми „Гледајући прозоре огромних кућа“.

Ефектне поетске слике непосредне стварности, у којима се препознају мотиви пролазности и ишчезнућа животне материје, у неким од Христићевих песама доведене су у однос сродности не само варирањем сличног мотива већ, много више и интензивније, у везу која указује на сасвим одређену мисаону и значењску подударност у изградњи поетског смисла. Призор лица „огромних кућа“ која се распадају „нагрижена неком опаком болестином“, у песми „Гледајући прозоре огромних кућа“, и слика „лица обезличених свим могућим болестима или једноставно старошћу“, у песми „Лица“, указују не само на мање-више очигледну сличност у домену представљене предметности, већ и на дубљу и далекосежнију значењску и симболичку сличност.

12 В. Леон Којен, „Позно песништво Јована Христића“, у: Јован Христић, *У тавни час*, Чигоја штампа, Београд 2003, стр. 57 и даље.

Призори лица огромних кућа, која се распадају, и болешћу обезличена лица са „изувијаним браздама“ јесу слике-симболи животне истрошености и физичког нестајања, активирани у овим песмама у виду ефектног паралелизма значења. Уопште, у Христићевим песмама различите тематске и мотивске, сликовне подударности активирани су у функцији одређене антропоморфизације поетског света. Човек, осетљиви и меланхолични субјект, интелектуалац који „по цео дан“ седи у библиотеци и у свести имагинативно оживљава митску и историјску прошлост, или у епифанијским призорима живе природе и једноставним, малим стварима свакодневног урбаног живота препознаје и укоренује властити егзистенцијални смисао, на изванредан начин је повлашћени јунак ових песама – по чему су оне, између осталог, и изразито модернистички осмишљене и реализоване: указују на парадоксални положај појединца суоченог с изазовима урбане егзистенције, али и живим присуством, елиотовски схваћених, артефаката традиције и културе.

Промену у третирању стварносних мотива у Христићевој поезији могуће је уочити и при пажљивијем посматрању његових песама које су, већ у наслову, због свог композиционог заснова обележене бројем три. То су поетски триптиси: „Три пјесни љувене“, „Три песме о лету“, „Три ратне песме“ и „Три песме о покороном граду“. Наведени процес у њима је видан, најпре, у промени основног тона и то: од сетно-меланхоличног у „Три пјесни љувене“, до сасвим суморног и дефетистичког у „Три песме о покороном граду“. У том интонативном распону

очито је да се и саме песме насловом и садржајем раздвајају у две заједнице.

У првој се посредовано апстрахују детаљи природе и ситнице живота. Тако су у „Три песме о лету“ отворени прозори и ту се чују, и синестезијски стапају, „и звуци других живота“, а док се још чује: „Звечкање посуђа, музика са радија, телевизијски спикери / Мирно извештавају о збивањима која потресају свет.“ Мирно извештавање телевизијских спикера, мотивисано у тексту песме, опредељује и мирнији тон веристичког извештавања о летњем градском животу. Због тога је и могуће да се у трећем сегменту песме „У собама иза спуштених завеса и затворених капака“ зачне „други живот“ и почну „велика сневања“ обликована на сликовној подлози мирне летње свакодневице. А у тим „сневањима“ дешава се да „далеке земље приближе се на дохват руке, / И шум топлих мора већ се чује у полумраку.“ Међутим како, ослањајући се на сазнања грчких филозофа предсокративаца и стоика, који су „мислили у чистим и јасним чулним сликама“, ¹³ песник Христић смисаони план и ове песме конкретизује везивањем за детерминизам пролазности, њен се говорни субјект, измакнут, оглашава из неодредљиве позиције и научава: „Пожури. За коју недељу, за који дан, за који час, / Доћи ће прве јесење кише, отвориће се прозори, / И видећеш исти сури предео што ће ти рећи: / Нигде ниси био, ништа се није догодило.“ Тај „сури предео“ указаће се песничком субјекту Христићевих *позница* већ у песмама посвећеним рату на раз-

13 Ј. Христић, „Мојра и Мојре“, у: *Професор математике и други есеји*, „Филип Вишњић“, Београд 1997, стр. 55.

међи векова – оним песмама које можемо, условно, назвати: *рајним њесмама*.

Стваралачка склоност Јована Христића да у текстовима својих песама у однос подударности и једначења доводи савремена искуства с искуствима даљих и далеких поколења, односно да оснажује становиште које говори о неизменљивости неких базичних одлика људске природе и судбине, уписана је у почетне стихове текста „Три ратне песме“, с тим што је, на временском плану, такав поглед, додатно, са прошлости усмерен и на будућност. Њиме су тако обухваћени не само „они који су јуче умрли“ већ и „они после нас“ за које се очекује да ће „ипак дочекати да се све ово заврши“. Тако опредељен поглед на људску историју и судбину, у другом је сегменту песме довео до закључка како: „Ствари се понављају у застрашујуће правилним размацима“ а да при том и „покопана царства васкрсавају“. Обликујући на овакав начин позадину на којој се заснива појединачна егзистенција у једном конкретном, недавном времену, песник је заправо изграђивао основу на коју је непосредовано пројектовао и неке сасвим личне запитаности.

Наиме, са променама на лицу описом захваћене стварности, у Христићевој се поезији може да запази како су се каузално мењали и перспектива и интонација. Другачије речено, дошло је до промене осећајности,¹⁴ а то је у овој песми (и овим песма-

14 Сензибилност или осећајност овде схватамо као „...промену начина на који песник види, осећа и доживљава свет око себе и у себи, промену односа и према једноме и према другоме“ – Н. Петковић, „Увод у проучавање Пандуровићеве поетике“, у: *Поезија у ојлегалу кришике*, стр. 157.

ма) довело до оснаживања биографског становишта. Управо зато се у завршним стиховима другог сегмента и питање лично интонира: „Пријатељи моји, јесмо ли пријатељи заиста, или лагасмо једни друге?“ Разлог за овакву запитаност додатно је подстакнут тежњом да се опет дође у посед „чистих простора“ у којима би „пријатељи“ опет били доведени у ситуацију „да се бар једном погледамо у очи“. На тај начин се и у овој Христићевој песми, само много конкретније, развија представа о месту спокоја и спаса ка коме се тежи. Те „чисте просторе“ из ове песме могуће је значењски конкретизовати и повезати са „Острвима Блажених“ из песме „Федру“. А ти моменти спокоја на земљи, ако су могући, досегнуће се уз књигу, као у песми „Дошло је лето“: „Дошло је лето, доста ми је свега, и одлазим на пусто острво / Са својим Хомером у рукама, да другујем са боговима и херојима“ јер, ионако, иза живота остају само песме/приче о њему. Због тога се у завршном сегменту „Три ратне песме“ и каже како: „Дође време да се опет листају древне књиге са крвавим причама“. У понављању историје, које улази у садржај Христићеве песме, скоро да и нема трансцендирања описане појаве. Она се у опису јавља у својој физичкој датости и појединачној конкретности.

Опсежност и дубина те промене, односно конкретизација значења којој је у опису изложен сликовни материјал у овим Христићевим песмама, може да се јасно уочи и у ефектном контрастирању елемената садржаја у „Три песме о покороном граду“. Реализован као опис из „ми“ перспективе сус-

рета са гостом који долази из „Париза, Лондона, Њујорка, Берлина“, и који ће да прича „о светлости-ма и жаморима“ града из кога је дошао, први сегмент овог триптиха реализован је као опис тренутка у коме се слушаоцима чини да су сви ти удаљени простори „на дохват руке“. Потом се, у завршном делу, слушаоци излазећи „из загрејане дворане за предавања“ и сами нађу „пред неким светлостима, међ неким жаморима, међ неким трептајима.“ Али то нису оне улице, жамори и трептаји из приче госта, то су сасвим конкретне „мрачне и неме улице / Којима се враћамо кућама / Као у покореном граду“. Опозиција овде–тамо активирана је у овој Христићевој песми да дочара огромност раздаљине и разлике између уређенијег живота и оног облика који он узима на нашим просторима, у покореном граду, који је заправо Београд.

Али, ако велики замаси историје одређују судбину колектива и битно утичу на судбину појединца, у малим гестовима могуће је и у животу вођеном „између лажи и привида“, научава и ова Христићева вишеделна песма, пронаћи одсутну и жуђену ведрину и спокој, односно „траг истине“. И то, опет, у појединачно изолованом али удаљеном апстрахованом. Због тога и постаје могуће да се, у трећем сегменту песме, „кроз прљаве прозоре“ виде и „весела светла неких градова (...) Брујање улица пуних пролазника и аутомобила“, и може да се наслути „како још има кућа које одишу спокојством, миром, ведрином и топлином“. У тој дисовској „слутњи“ може да се назре и препозна проблем оптимистичког слављења живота и у крајњим

ситуацијама његове угрожености, ситуацијама у којима се, крајем минулог века, нашао као сведок и сам песник. А то је постало један од подстицајних разлога због кога су његове потоње песме наглашено песимистично интониране, што је посебно видно у краћој песми „Пролазе возови са осветљеним прозорима вагона“.

Организована као дводелни исказ сачињен од сликовитог описа: „Пролазе возови са осветљеним прозорима вагона“ у првом, и анафоричког незнатно измењеног исказа: „Иза којих никога нема“, у сваком наредном парном стиху, ова Христићева песма представља један онтолошки испражњен простор. У ритмично организованом опису – на тако очигледан начин дат није чест у његовим песмама – у коме се уочава како ни у чему што је њиме обухваћено „никога нема“: ни у кућама, ни на пољима, ни на станицама, ни „далеко, далеко“, куда ти возови одлазе, може да се препозна крајња тачка хода његовог поетичког клатна, хода којим су чињенице из запамћене и непосредне стварности уведене у текстове његових песама, и њихов амбивалентни третман који се кретао у правцу њихове дословне, чулне конкретизације. У овој песми та амбивалентност може да се уочи и на композиционом плану уређеном тако да на сваки веристички организован исказ: „Пролазе поред кућа са осветљеним прозорима“, „Јуре кроз поља обасјана месечином“, „Тутње кроз осветљене станице“, долази елегични припев: „На којима никога нема“. Таква напоредност садржински и интонативно различитих исказа може да покаже и два доминантна начина Христићеве

поетске стилизације. Један је помало апстрактан, лиризовано умекшан без патетике, јер „патетика је потребна једино тамо где нема правог искуства“,¹⁵ док је други моделован тако да буде сведен на строг опис, лишен било каквих додатних лирских (фигуративних) украса – тако да он представља онај други њен, тзв. *иниџенционални крак* према ванјезичкој стварности. Због тога су у Христићевим позним песмама до изражаја дошле карактеристичне слике дате на позадини нововремених ратних превирања и општег снижавања вредности, а саме те слике дате су непосредовано, као објективизован запис, као констатација виђеног и доживљеног.

Слично томе чинио је и Душан Матић – вишеструко значајна, подстицајна личност у Христићевој стваралачкој космогонији, његовој поезији и поетици. Наиме, у својим познијим поетско-мисаоним записима и Матић је забележио: „Читав живот, та фамозна егзистенција, о којој многи песници филозофи говоре, једноставни дани: пружају једно другом руку, дах и предах. Часови откуцавају, дани се мешају, ах ти *дани* дани, коме дани, или ми њима дани, боље рећи: трагови које остављају нама, и ми њима. Да све даље теше. И престанак даха. Да.“¹⁶

Из овога може да се изведе обухватнији закључак како се поезија Јована Христића, у свом тематско-мотивском опсегу и значењско-интонативном распону, обраћа и чулно-чувственом и мисаоном делу читаочевог бића, јер се и у њу уткивају „садр-

15 Ј. Христић, „Дневник Капетана Скота“, у: *Професор мајке-мајике...*, стр. 37.

16 Д. Матић, „Немам обичај“, у: *Коначна јесен*, Просвета, Београд 1988, стр. 14.

жаји које још једном набрајамо: осећаји, осећања, језички појмови, језички кодирани (етимолошке и фразеолошке) и нове слике, затим описи и мотиви који се уводе у песнички сиже¹⁷. Због тога ранија констатација једног од тумача како је Јован Христић „песник који као да се клони не само исповедних тонова у ужем смислу већ и оне говорне перспективе која те тонове чини могућим, а то је ја“, као и да је „често прибегавао неутралном казивању, из којег су готово искључени индивидуални тон и индивидуални искуствени хоризонт“,¹⁸ мора да буде коригована и допуњена увидом да је управо у позним песмама овај песник проговорио из позиције која становиште песничког субјекта осетно приближава (индивидуалном) становишту аутора. На тај начин су се и позне Христићеве песме примакле животу, постале његова уверљива и репрезентативна слика.

Имајући на уму амблематичну констатацију Норберта Винера да „живот је острво које постоји сада и на овом месту у свету који умире“,¹⁹ поезија Јована Христића може да се разуме и прихвати и као упечатљиви веристичко-сликовити, чулни, мисаони и меланхолични, чак резигнирани, искуствено процеђени, горки говор, у коме је самосвесно истакнут и један, по упутним речима Франческа де Санктиса, нарочити „осећај за стварно“,²⁰ говор

17 Н. Петковић, „Поезија у огледалу критике“, стр. 47.

18 Р. Микић, „Богови и дани“, стр. 39.

19 Норберт Винер, *Кибернетика и груштво*, Нолит, Београд 1973, стр. 127.

20 Е. Секви, *нав. дело*, стр. 15.

који је у позним песмама постао говор сумње у велике матрице знања, колико и искрене жудње за обнављањем сећања из којих, најпретежније, оживљавају конкретне чулне слике. Због тога је и постало могуће да се уочи како је у његовом песништву постојано исказан и „један сасвим несвакидашни класицизам“.²¹

Томе треба додати и констатацију како његови есејистички и песнички текстови стоје у веома чврстој, вишеструкој међусобној вези. Најпре због чињенице да су неразлучни део истог, веома кохерентног мисаоног и стилско-изражајног система. Исте поетичке свести и стваралачких настојања.

На ту чињеницу већ су указивали неки тумачи: Леон Којен на околност да најбољи „контекст“ за разумевање Христићевих, посебно позних, поетских текстова чине његови „аутобиографски есеји и „истините приче“, сабрани у књигама *Професор мајемајшике* (1997) и *Тераса на два мора* (2002),²² а Драган Хамовић: „Образац по којем је састављена Христићева песма, вреди и за састав његове *есејистичке прозе*.“²³

Међутим, околност да је у тематску и садржинску основу многих својих песама, а нарочито позних, Јован Христић уткивао бројне, сасвим конкретне, на аутобиографској основи постављене веристичке, чулне, сензатске појединости, може да се узме као још један елемент помињаног ауторе-

21 Саша Радојчић, „Јован Христић, песник“, поговор у: Јован Христић, *Сабране њесме*, Рад, Београд 2002, стр. 102.

22 Л. Којен, *нав. дело*, стр. 68.

23 Д. Хамовић, *нав. дело*, стр. 133.

ференцијалног „контекста“ за разумевање његових песама. Присуство наглашено миметичких елемената, који су уграђени у веома упечатљиве поетске слике, указује на идејну и мисаону позадину коју обликују неки његови ранији есеји – најпре есеј „Непролазна чар предсократоваца“, у коме се недвосмислено каже: „После њих, никада се више суштина ствари неће моћи изразити тако јасним визуелним сликама, и никада се више нећемо наћи очи у очи са њом“, ²⁴ као и: „У доба предсократоваца, улогу вођа у образовању нације још неоспорно имају песници.“ ²⁵

Исте и сродне идеје, теме и мотиве Христић је варијантно активирао у својим поетским и есејистичким текстовима. И раним и позним. То је саввим уочљиво у навођеном есеју „Мојра и Мојре“ у чијем се једном одељку, доводећи у аналошку везу прошло и савремено доба, индикативно констатује како: „Ми живимо у свету који се растаче разноврсним објашњењима у којима он полако губи своју чврстину, густину и лепоту; Грци су мислили у чистим и јасним чулним сликама које нам невидљиво и неопипљиво у трену приближе на дохват руке.“ ²⁶ Те јасне чулне слике настаниле су његову поезију. Посебно позну. И тако је склопљен Христићев мисаони, стваралачко-поетички круг.

24 Јован Христић, *Изабрани есеји*, Српски ПЕН центар, Београд 2005, стр. 244.

25 Вернер Јегер, *Paideia*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1991, стр. 89.

26 Јован Христић, *Професор математике...*, стр. 56.

Његове раније песме настајале су и на искључивој основи, као и основи пробране, подстицајне теоријско-философске лектире, док су позне у редукованом, дневнички, извештајно сведеном поетском запису, скоро у потпуности окренуте смраченом лицу света и живота у коме се осећа „мирис гроба“. На тај начин су се у поезији Јована Христића, у његовом прецизном, скоро дискурзивном, поетском опису, плодотворно дотакли егзистенција и смисао: „блага, осмехнута мудрост“ и „живот сачињен од ситница“. Сазнато, виђено и доживљено сусрели су се са стоичко-меланхоличном, мисаоно продубљеном помиреношћу с неминовношћу нестајања, и тако обликовани укључени у сведен, једноставан и значењски бремент поетски запис.

PERMANENCE AND SENSE
IMAGES OF REALITY IN POETRY OF JOVAN HRISTIC

Summary

There is recognizable and characteristic content of visible, empirical world and life set in thematic and contextual base of many poems by Jovan Hristic. It is particularly noticeable in his late poems, often immediately and emphatically picturesque; most prevailing in form of insufficient record and witted observation; deprived of transcendental insight, and figurative and rhetorical decorations.

In this paper we follow the thematizing of facts of subject, immediate, and life reality in all of his poems, as well as creative process through which they are incorporated in poem structure; in recognizable poetic world of Hristic. We also follow their semantic and meaningful performance most intensively based on his skill to, mentally, harmoniously, unpretentiously, aesthetically and functionally, link existential facts with singularities from literature and culture; as well as multiple, mutual, conceptual, reflexive and poetic connection of his essays with his lyrical texts.

Бојана Стојановић-Панџовић
СРОДНОСТИ У ПОЗНИМ ПЕСМАМА
ЈОВАНА ХРИСТИЋА И АЛЕКСАНДРА
РИСТОВИЋА

Кључне речи: сродности, позне песме, модерни класициста, сензуализам, Р. М. Рилке, трајање ствари, простор, време, чистота погледа, моћ слике, путовање ка смрти, исказни субјект, хладна трава.

Наслов нашег рада сугерише једну могућу обухватнију анализу касних или позних песама двојице еминентних песника наше послератне поезије, Јована Христића (1933–2002) и Александра Ристовића (1933–1994)¹, али ћемо се за ову прилику задржати само на назнакама оваквог поређења.

1 Оба песника рођена су исте године и припадају другој генерацији послератних српских модерниста, заједно с нешто старијим Иваном В. Лалићем (1931–1997), са Србом Митровићем (1933–2006), Доброславом Смиљанићем (1933), те млађим Бранком Миљковићем (1934–1961) и Бориславом Радовићем (1935), односно Љубомиром Симовићем (1935). Христић и Ристовић су, баш као и Лалић, били уредници у издавачкој кући „Нолит“. Док је песничко дело Јована Христића обимом невелико, али изузетно значајно и критички прихваћено још за ауторова живота, заједно с његовим изузетним есејистичким, драмским и теоријско-преводачким радом, Александар Ристовић је објавио преко двадесет песничких и прозних књига (укључујући и оне постхумне), али је некако увек остајао „усамљен случај“, и без адекватне читалачке рецепције (изузимајући текстове који су о њему написали рецимо Д. Киш, М. Николић, Ј. Христић, Иван В. Лалић, Р. Микић, П. Зорић). Тек после ауторове смрти почиње појачано критичко занимање за

Када кажемо касне или позне песме, имамо у виду првенствено оне песничке текстове који су настајали током осамдесетих и деведесетих година до њихове смрти. У случају Јована Христића, о томе нам сведочи избор Леона Којена *У шавни час* (2003), који би по својој организацији, како аутор записује у свом поговору „Позно песништво Јована Христића“, требало да подсећа на песникову књигу *Нове и најновије ђесме* (1993).² Стога приређивач, следећи пре свега смисаону линију песама, избор компонује од шест циклуса, укључив и осам постхумно објављених песама, које се појављују и у издању *Сабране ђесме* (2002).³ С оваквом „периодизацијом“ Христићевих песама слаже се и Драган Хамовић у најновијој студији о поетици и поезији Јована Христића.⁴

Када је, пак, реч о касним песмама или „позној фази“ Александра Ристовића, она би се могла приближно одредити од 1982. и збирке *Нијде никої*, до краја 1993. године, односно до збирке *Хладна шрава*, која се појавила неколико месеци после песникове смрти 1994. године. Она је одмах изазвала

његову самосвојну поетику, као и недвосмислен утицај који је Ристовићева поезија, баш као и Христићева, оставила на један број песника млађе генерације.

2 Леон Којен, „Позно песништво Јована Христића“, у: Јован Христић, *У шавни час*, приредио Л. Којен, Чигоја штампа, Београд 2003, стр. 59.

3 Јован Христић, *Сабране песме*, приредио и поговор написао Саша Радојчић, bibl. Рећ и misao, Rad, Београд 2002.

4 Драган Хамовић, *Лето и цишаши. Поезија и ђоешика Јована Христића*, Завод за уџбенике, Београд 2008. О томе аутор пише у последњем поглављу „Доцнији песнички радови или повратак општим местима“, стр. 153–174.

велику пажњу у нашој критичкој јавности, као и све остале Ристовићеве збирке, избори поезије и прозних записа који су објављени постхумно.⁵ За нашу тему од значаја је и песникова збирка *Празник луде* из 1990. године, као и неке раније збирке, посебно *О њушовању и смрти* (1976).

Христић и Ристовић не припадају истим поетичким традицијама послератног српског песништва, ако изузмемо њихову општу припадност модернистичком певању, па ипак – нешто им је без сумње заједничко. Обојица су остали доследни претежној употреби слободног стиха, који је у Христићевом случају настао креативним преображајем псеудо-хексаметра, каткада на граници песме писане као проза. Ристовић је писао и изванредне песме у прози, тежећи колоквијалном, често сведеном говору и прецизном, пластичном обликовању експресивних слика. Такође, и код једног и код другог песника може се говорити о односу између дискурзивног и доживљајног, тропичног, само се тај однос успоставља другачијим песничким поступцима. У том смислу, и Јован Христић и Александар Ристовић су несумњиво били на другој страни од припадника послератног неосимболизма – који је тежио обнови везаног стиха и различитим сталним песничким обрасцима (пре свега сонету), као и лирској апстракцији, редукцији и херметизму.⁶ Ристовић је,

5 То су следеће збирке: *Неки дечак* (1995), *Светиљка за Ж. Ж. Русоа* (1995), *Песме 1984–1994* (1995), *Коси и кожа* (поема, 1995), *Прозни зайиси* (1995), *Мириси, њасови*, избор и предговор Павле Зорић, СКЗ, Београд 1995.

6 Уп. Радивоје Микић, „Оно што творац чини“, у: *Песма: њекси и конјекси*, „Григорије Божовић“, Приштина 1996, стр. 90–91.

додуше, на почетку свог стваралаштва писао неримоване катрене и терцете, али је те облике брзо напустио. Оно што их такође приближава јесте чулна и уједно меланхолнична перцепција света, тежња ка пуноћи доживљаја и повлашћености тренутка, што није само последица литерарних предлогака, већ и њиховог животног, аутобиографског искуства.⁷ Код Ристовића, међутим, уздржани Христићев сензуализам непосредније прелази у отворену чулност и еротизам, а у неким доцнијим збиркама чак и у нескривену сексуалност.

С друге стране, егзистенцијална питања, слутња смрти на „прагу ништавила“, свест о пролазности и коначности – и то управо у њиховим касним песмама – биће предмет поређења у овом раду. Песнички подстицаји за артикулацију једног особеног песничког сазвежђа за Јована Христића производе из класичне хеленске филозофске традиције пресократоваца, као и бројних митских и литерарних предлогака: антички јунаци, Калимах, Џојсов Уликс, односно поезије Валерија, Кавафија, Елиота, али и Стерије, па и Лазе Костића. Отуда и непрестано, испрва латентно присуство теме пролаз-

7 Тако Саша Радојчић говори о „похвали чулности“ и „скептичко-оптимистичком закључку“ песама Јована Христића, у: „О скептицизму Јована Христића“, *Поезија Јована Христића*, зборник радова, ур. С. Гордић и И. Негришорац, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 91. Ристовићева поетика означена је као она где се „додир са спољњим светом остварује преко сензација“ – Павле Зорић, „Предговор“, у: А. Ристовић, *Миристи, њласови*, изабране песме, коло LXXXVIII, књ. 587, СКЗ, Београд 1995, стр. XII.

ности људског живота, који је дат у својој светлој и тамној гами.⁸

Александар Ристовић успео је да обликује посебну лирску структуру, ослањајући се на једну врсту веристичког описа из различитих подручја и нивоа стварности (најчешће преломљене кроз филтере сна), уз наглашен поступак симболизације и функционалну, вишеструку употребу лирског „ја“. Његови литерарни узорци углавном се везују за француске симболисте и надреалисте (Рембо, Р. Кено, Ф. Понж, Сен-Џон Перс), али рекли бисмо да су му, као и Ивану В. Лалићу, блиски били и немачки експресионисти (особито Г. Тракл). Чак и онда када је песма непосредно инспирисана другим песником или ствараоцем (нпр. Попом, Кишом, Понжом, Рембоом или пак Јефимијом), Ристовић настоји да своје читалачко искуство укрсти са властитим, субјективним доживљајем и вечитом потребом за „малим стварима“, тим „песничким ситницама“. А оне нису можда ништа друго до иронична варијанта Христићевих чувених „општих места“. Топос смрти такође је у различитом интензитету, али и тону и значењским импликацијама присутан практично од првих његових збирки.⁹

8 Тако Михајло Пантић примећује: „А симболична слика летњег поднева, оне непомичности зрелог часа, и дана и живота, секунд пре него што почнемо да клизимо низ косину, према сумраку, ноћи и смрти, централна је фигура Христићеве поезије...“ Уп. „Дневник једног путовања“. О поезији Јована Христића, *Поезија Јована Христића*, стр. 24.

9 „Идилично и трагично су у латентном сукобу. Испрва је идилично уочљивије, али се касније повлачи пред експанзијом трагичног осећања живота“, пише Павле Зорић у поменутом „Предговору“, стр. XIV.

Ако је Христић од самих почетака означен као „умерени класициста“ или пак „модерни класициста“, ¹⁰ Ристовићева поезија је у интерпретацији Данила Киша препозната као „поезија пантеизма и пленера“, што сведочи о песниковој духовној сродности с најрафинованијом европском сензибилношћу (пре свега са немачким романтичарима и Рилкеом). Такође, додаје Киш, Ристовић је показао „како се на српском језику може певати без опорости о најфинијим трептајима унутрашњег романтизма...“¹¹ Модерни класициста насупрот модерном (нео)романтичару? Да ли то одвећ удаљава двојицу песника, знајући за Христићев иначе негативан став према романтизму, посебно српском?¹² Нису ли већ стога ови песници сувише неприкладни за једно овакво поређење, упркос уоченим сродностима? Намерно постављамо ово помало реторичко питање, јер ево шта о Ристовићевом схватању живота, које је блиско и њему самом, пише Јован Христић:

10 Тако Љубомир Симовић, на трагу сличних запажања Ивана В. Лалића и Ђорђија Вуковића, пише: „Уместо да прозива далеке слике, визије и халуцинације, Христић сабрано опева један трезвен однос према свету, у коме песник и поезија не претендују да заузму места одређена за творце, реформаторе и спаситеље света. У складу са таквим односом према свету, и са таквим схватањем песниковог места и улоге, јесте и Христићев песнички израз: класицистички миран, непретенциозан, једноставан“, у: „Међу боговима и варварима – Реч на додели Змајеве награде Јовану Христићу“, *Поезија Јована Христића*, стр. 12.

11 Исто, стр. 88–89.

12 Видети нпр. ауторове есеје „Песник Стерија“ и особито „Скица о Лази Костићу“, у: Јован Христић, *Изабрани есеји*, Српски ПЕН центар, Београд 2005, стр. 9–57.

„У овој (мисли се на збирку *О њушовању и смр-
ти*), као и у својим претходним књигама, Александар Ристовић показује песничку храброст и мудрост да живот прихвати онаквим какав он јесте, не тражећи од њега више него што може да пружи, не узимајући мање него што он даје.“¹³

Иако Ристовић није првенствено песник наглашене филозофске рефлексије, попут Христића, сродности између ове две поетике – а потом и једног броја карактеристичних позних песама двојице песника – можемо успоставити и кроз повезаност са још једним европским песником који је утицао на Ристовића. О њему је надахнут и луцидан есеј написао управо млади Јован Христић,¹⁴ и то још 1954. године. То је Рајнер Марија Рилке, кога у свом тексту о првој Ристовићевој збирци *Сунце јегне сезоне* (1959) помиње и Данило Киш.

У овом есеју Јован Христић изразито суптилно маркира основне одлике Рилкеове поетике, која је у много чему обележила и његово и Ристовићево дело. Најпре, то је фасцинантна, како аутор каже, „чаробна моћ слике“, „бујна и необуздана сликовитост“, а оне су заправо отисак једног непоновљивог сна¹⁵ који се никада више у том облику не враћа.

13 В. П. Зорић, Предговор, у: А. Ристовић, *Мириси, џласови*, стр. XV.

14 Реч је о кратком, али есенцијалном тексту „Белешка о делу Рајнер Марија Рилкеа“ у: Јован Христић, *Изабрани есеји*, стр. 299–302.

15 Овакву технику Кафкиног дела је Валтер Х. Зокел (Sokel) назвао „слепљеношћу сна и слике“ (Traumbildhaftung), у: Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus*, München 1970, стр. 52–56.

Кретање тих слика је нечујно, и све почиње и завршава се – како Христић каже – у тишини, у престанку звука. Због тога је та сликовност, карактеристична за саму конструкцију сна а не толико за његов садржај, везана за сан као „уређену перцепцију“,¹⁶ па се приказује из много кохерентнијег аспекта, те од принципа те уређености зависи и његова филозофска вредност. То омогућава оно што је Христић, тумачећи на другом месту поставке предсократоваца,¹⁷ називао „животом ствари“, које увек имају свој простор и време трајања. Предуслов за то је, како наш песник види Рилкеову естетику, била потпуна, оделита самоћа, толико целовита да превазилази све наше представе о потпуности. Због тога нам се ствар указује као сплет кретања, чији почетак и крај измичу у несавршености наших очију, тај *недокучиви живої̄ облика у ѱросїору*¹⁸ (курзив Б. С-П).

Шта заправо значи *недокучиви живої̄ облика у ѱросїору*, када се овај исказ преведе на поетичко-стилски план Христићевих, али и Ристовићевих песама о пролазности и осипању живота, о готово телесном додиру са смрћу? Код Ристовића, наредо с гашењем и слабљењем чулних сензација истовремено слаби и јењава она првобитна, панте-

16 О томе Христић пише у изванредном есеју „Скица о Лази Костићу“, *Изабрани есеји*, стр. 40.

17 У есеју „Непролазна чар предсократоваца“ Христић пише: „Ћутање ствари: мислим да је то други кључ за разумевање предсократовских филозофа. Ствари су за нас готово неповратно изгубљене под наслагама речи, док су они мислили у дослуку са стварима, што ће рећи са материјом“, нав. дело, стр. 245.

18 Ј. Христић, „Белешка о делу Рајнер Марија Рилкеа“, *Изабрани есеји*, стр. 300–301.

истичка и готово панеротска свеповезаност са стварима. С друге пак стране имамо утисак као да се, из неке обрнуте перспективе, она управо појачава. Али та сложена промена, баш као и код Христића, обликована је изузетно прецизним, каткада огољеним, дискурзивним, други пут метафоричним језиком, који постаје сасуд симболичке игре света а у њој смрт представља „један од тренутака у којем су тело и дух хармонично и потпуно спојени“.¹⁹ И премда ирационалан колико и неминован, у том парадоксу и Александар Ристовић види несумњиво суштину језичког песничког искуства:

„Све искључује једно друго и све се, истовремено, мири једно другим. При том, језик игра своју притајену игру. Он је уистину оно егзистенцијално питање до којег нам је стало. Ствари се преображавају у њему, долазе до спознаје о себи самима, потиру се или се потцртавају, замењују места како би наново, сада више не у конкретном реалном простору, живе неки свој други живот...“²⁰

Оба песника, испрва суочени са смрћу као предосећајем и слутњом, улазе у ауру њеног зрачења поетском интуицијом, али и једним посебним типом стилског поступка. Код Јована Христића, како је то већ уочено,²¹ у позним песмама лир-

19 Ј. Христић, „Хадријанови мемоари“, *нав. дело*, стр. 297–298.

20 „Записи о поезији“, у: А. Ристовић, *Миристи, гласови*, стр. XXII.

21 Песничко „ја“ из Христићеве позне фазе битно се разликује од оног из ране фазе, где је то „ја“ било „слободно замишљено“, док је у позној фази условљено унутрашњим разлозима и може се говорити о упливу аутобиографских елемената. Уп. поговор

ско „ја“ оглашава се из перспективе која најчешће подразумева јединство аутора, говорног лица или субјекта и протагонисте, без обзира да ли се оно транспонује у „ми“ форму или треће исказно лице. Такав је случај у песмама „У тавни час“, „I morti, I morti“, односно у свих шест песама из четвртог циклуса Којеновог избора: „Један по један, пријатељи су отишли“, „Пролазе возови са осветљеним прозорима вагона“, „Два мала даимона играју се са својим човеком“, „Гледајући прозоре огромних кућа“, „Кроз отворени прозор допире жамор гласова“ и „Лица“.²²

За Ристовића је, како је већ истакнуто, смрт она стална пратиља еротичке човекове снаге, нека врста близаначког пара Хипнос–Танатос. И његова исказна позиција је углавном дата у првом лицу, с очигледним нагласком на изједначавању ауторске и говорне позиције. Код овог песника она се усмерава најчешће ка замишљеном или стварном другом, и такође је снажно аутобиографски обојена. То могу бити жена/супруга, кћерка, читалац, други песник, сам аутор, друштво, Бог, односно мотив дечака, што може имати различиту функцију и значења.²³

Леона Којена, „Позно песништво Јована Христића“, у: *У шавни час*, стр. 65–69.

22 Поменуте песме анализира Драган Хамовић у завршном поглављу студије *Лейо и цијијиш*. *Поезија и поетика Јована Христића*, стр. 169–174.

23 Овом приликом нећемо улазити у то шта би присуство дечака могло да значи у склопу читаве Ристовићеве поетике: то може бити симболичка инстанца бившег властитог идентитета, алузија на поједине сличне мотиве код других аутора (нпр. Тракл, Рембо, Ман), затомљени хомоеротизам, фигура Орфеја и сл.

У овај поредбени круг бисмо укључили текстове: „Последња песма“, „Снови о другом каквом животу“, „Степениште“, „Недоумица“, „1001 бубица: смрт“, „Ни Вергилије“, „Мртви“, „И жив такође“, „Божја година“, „Миристи и гласови“, „Нека девојка, можда ти“, „Хтео бих да сам мртав“. Поређењем конкретних песама двојице аутора потврдићемо поменуте сродности, упркос очигледним поменутим разликама, при чему ће посебно бити размотрен контекст у којем се појављују мотиви траве, лица и тела које је изложено предсмртном часу. Када је реч о Христићевим карактеристичним песмама, издвајају се: „У тавни час“, „I morti, I morti“, „Један по један, пријатељи су отишли“, „Гледајући прозоре огромних кућа“ и „Лица“, а од Ристовићевих текстова особито „Ни Вергилије“, „Недоумица“, „Позив и усамљеност“, „И жив такође“, „Хоћу да будем мртав“.

Занимљиво је да се и код једног и код другог песника блиско предосећање окончања живота, нека врста припреме за смрт одвија у полусумрачним амбијентима (ентеријерима или екстеријерима). У њима се дочарава готово синестезијско искуство: звуци нечијих корака, промена светла и таме, непознат глас који допире само до песника, промицање различитих фигура у тишини, препознавање различитих мириса напореда са гласовима, односно она промена облика у времену и простору о којој је Христић писао поводом Рилкеа. Без обзира да ли је песма обликована из перспективе „ја“ субјекта, трећег лица, (квази)дијалошког обраћања или симболичког дескриптивног поступка са благим наративним потезима, и Христић и Ристовић балан-

сирају на рубу *ониричкој љрекорачења* и напоредног (пред)осећања, слутње смрти, која тако отпочиње своје путовање већ за њихова живота.

Ево неколико примера:

За који час, чуће се кораци,
То неки бог долази да затвори врата
Још једне од соба његовог живота у коју више
никада неће ући.
(Христић, „У тавни час“)

Слушајући тај глас, све му се више чини
Да је то позив упућен њему –
Јер никога другог више нема
У опустелим вртовима и замраченим кућама.
(Христић, „Један по један, пријатељи су
отишли“)

Тутње кроз осветљене станице
На којима никога нема,
И одлазе далеко, далеко,
Где никога нема, где никога нема.
(Христић, „Пролазе возови са осветљеним
прозорима вагона“)

Покушавам да замислим животе
Сенки које видим како се крећу иза мусавих
прозора
У собама осветљеним сиротињским светлом
Голе сијалице на таваници.
(Христић, „Гледајући прозоре огромних
кућа“)

Христићеве слике заправо су *слике одсуства* људи, ствари и света, призиваних песниковим сећа-

њем и маштом, које покушава безуспешно да оживи. Усамљен међу непостојећим фигурама, сенкама и фантомима (као у „Химни векова“ Војислава Илића), песник сведочи о једном скоро бившем животу који се претворио у прах, али га мами и готово позива да му се придружи. Прецизним описима детаља песнички глас наглашава трајање и осипање ствари које почињу да бивају утишане и неме. Меланхолични тон који прожима Христићеве текстове потенцира одсуство, одлазак, празнину – која, међутим, на чудноват начин привлачи песника да се придружи тој „старој лепоти, старој радости, старој љубави“. Због тога и каже, сасвим смирено и сабрано:

Сада им треба прићи, прислонити свој образ
уз њихов,
И са осмехом удахнути мирис гроба који смо
почели да ширимо око себе.
(„Лица“)

Погледајмо сада како Ристовић обликује ониричку атмосферу:

И звук потпетица
тамо и овамо, куцање штапа,
шкрипутање лаковане обуће.
А онда и онај дечак
у коме видим себе,
заstraшен мраком на дну степеништа.

И ружа коју је неко испустио из руке.
Смрт, дакле.

(„Степениште“)

Умрећу. Нећу умрети.
Не, нећу умрети.
Иако видим те анђеле
који су ми толико близу
да их могу додирнути
кажипрстом.
Само,
лица су им избрисана
гумицом за ђачке цртеже.
Умрећу. Нећу умрети.

(„Недоумица“)

Но, мене, нема,
ја сам на сасвим другом месту.
Врло далеко, дабоме.
Ни срећан, ни несрећан,
задовољан у сваком случају.
Мртав као светлост, вода и предмети
начињени од неког готово провидног дрвета.

(„Нека девојка, можда ти“)

Предосећање смрти јавља се у овим стиховима као помало иронично питање песниковог егзистенцијалног избора, који је унапред познат. Са њим се песнички субјект одавно саживео, и као да је превазишао сваки страх; он га је у извесном смислу припитомио, па се с њим може готово поигравати. Тај вољни елемент лирског „ја“ даје посебну драж Ристовићевим песмама о „путовању ка смрти“, о састанку с онима поред којих пролази са светилком, који су хиљаде година мртви, а ипак тако изненађујуће живи – баш као и песник у својој жељи да буде сам, у готово ритуалној припреми за смрт („Хоћу да будем мртав“).

Ристовићев мотив *хладне траве* повезује оба песника у слућеним преображајима њихових земних обличја. За Ристовића, живот постоји и после, и обратно, смрт је вечита пратиља живота. За Јована Христића, све се завршава у хумци обраслој растињем, која ће, заједно са њим – једнога дана бити сасвим извесно заборављена, иако ће остати глас који над њом кружи. Томе особито доприноси Христићева исказна позиција у трећем лицу, померена и дистанцирана. Код Александра Ристовића не само да је готово доследно спроведен лирски заплет из позиције првог лица, већ се актуелност говора из садашњег тренутка метафорички појачава.

Поздрављам те, ти хладна траво.
За коју годину
голицаће ме по лицу твоји коренчићи.

Бићу мртав да мртвији не могу бити.
И жив такође.

(Ристовић, „И жив такође“)

Глас који ће се чути и над његовим мртвим
телом

У трави из дана у дан све гушћој.

(Христић, „Један по један,
пријатељи су отишли“)

Тако овај мотив, заједно са другим поменутиим (лице, тело, гласови, звуци, тишина, светло, тама), код Јована Христића и Александра Ристовића функционишу као сигнал и траг најдубљег предосећања или привиђења смрти, пре њеног стварног доласка. Хладна, односно густа трава указује се као припре-

ма за тај сусрет, и уједно скривање, оклевање, недоумица која се одвија у речима и сликама, прецизним, каткада двосмисленим и парадоксалним, али готово митски опипљивим. У том међупростору одвија се драма лирског/исказног субјекта, између онога што је *īore* и онога *голе*, у моменту стишавања облика и рефлексije, односно емоционалног доживљаја, између егзистенцијалних области прозирности и затамњености. Коначно, између текста који обухвата простор гроба – и писања којим се он стално призива, и уједно одлаже.

Bojana Stojanović-Pantović

THE SIMILARITIES BETWEEN THE LATE POEMS OF JOVAN HRISTIĆ AND ALEKSANDAR RISTOVIĆ

Summary

Jovan Hristić (1933–2002) and Aleksandar Ristović (1933–1994) belong to the second generation of our post-war modernists, even though their poetry is based on essentially different poetical-literary postulates, that is, sources. In the case of Hristić, it is modernised classical heritage and classicism, whereas in Ristović's case it is European neoromanticist tendencies and the tradition of French symbolism and surrealism. However, their late poems, created in the course of the 1980's and the 1990's, manifest a number of similarities, both in terms of the choice of certain motifs and topoi (especially the close experience of death) and the influence of autobiographical elements, articulated through various discursive positions

of the lyrical "I". "The magical power of the image", which Hristić wrote about referring to Rilke, and which Ristović was very close to as well, in the work of both poets points to a metamorphosis of the subject and forms in time and space, be it through a discursive or a metaphorical poetic method. Thus the intimations of death in the late work of both poets is experienced as a calm, collected approach to the onirical borderline of two worlds linked by a suggestive, symbolical playing with language.

III

Александар Милановић
ФУНКЦИОНАЛНОСТ ХРИСТИЋЕВОГ
ПОЕТСКОГ ЈЕЗИКА

Кључне речи: поетизам, метафора, синтакса, синтагма, ред речи, инверзија, глаголски прилози, парцелација, елиптична реченица.

1. Наслов овога реферата представља заправо парафразу суда Ивана В. Лалића, једног од најбољих тумача поезије Јована Христића: „Мало је, али свакако недовољно, уочавана чињеница да је Христић врло својеврстан мајстор форме. Реч је о једном неупадљивом мајсторству, а не о упадљивом виртуозитету; о прецизности и функционалности организације вербалне грађе, било да је реч о једном стиху као микроцелини или краћој, односно дужој песми“ (Лалић, 1996, 18). Уколико се читалац за тренутак задржи на одређењу *прецизности и функционалности организације вербалне грађе*, у могућности је да разложи Лалићев лапидаран и суптилан суд: Христићев језик карактерише тачност и јасноћа, израз је на лексичком и синтаксичком нивоу прилагођен својој поетској намени, односно поетски је оперативан. Проверити и илустровати ове тврдње циљ је овога реферата, а разлог за такав избор лежи у чињеници да је књижевна критика сасвим мало пажње посветила Христићевом језику, као и у чињеници да се ставови о песниковом изразу готово по правилу поклапају, уз мања термилошка размимоилажења.

Кључни појмови при дескрипцији Христићевог песничког језика, барем у појединим песниковим фазама, тако су досада били: *једноставна форма* (А. Јовановић),¹ *озбиљности* (С. Радојчић),² *формална одмерености* и *језичка прецизности* (В. Павковић),³ *колоквијална нејосредности* (Д. Хамовић),⁴ *прецизан језик*, *говорни обрт* и *прозна синтакса* (Л. Којен),⁵

1 „Једноставна епиграмска форма, без нејасних слика и слојевитих метафора“ (Јовановић, 1993, 86).

2 „’Ozbiljnost, mera, mudra uzvišenost, uzvišena mudrost...’ – речи су којима бисмо описали и квалитете Христићевог песничког језика“ (Радојчић, 2002, 97).

3 В. Павковић се слаже са судом Ивана В. Лалића да Христић заузима изразито и значајно место међу српским песницима 20. века између осталог и „формалном одмереношћу и језичком прецизношћу“ (Павковић, 1997, 53).

4 „Рефлективна динамика и колоквијална непосредност Матићеве књижевности Христићу су више него привлачни, а нарочито је то видљиво у првој, донекле у другој песничкој збирци“ (Хамовић, 2008, 31–32). Хамовић касније у истој монографији додаје: „Присни, једноставни разговор – то је Христићева песничка амбиција изречена у три разумљиве речи“ (Хамовић, 2008, 81).

5 Л. Којен о најбољим песмама из *Александријске школе* пише: „Њихов уздржан тон, прецизан језик и пригушена емоција далеко су од неограниченог поверења у метафору и њене могућности, толико својственог српској поезији педесетих и шездесетих година“ (Којен, 2003, 57). У истом тексту суд о језичким својствима Христићеве поезије је разрађенији: „Слободан стих дугог даха и прозне синтаксе, али довољно индивидуалног ритма да нигде не прелази у прозу; прецизан језик, пун дискретно употребљених говорних обрта и најчешће лишен упадљивих метафора; уздржаност у исказивању емоције, која је ипак увек ту, дајући јединство читавој песми – ова својства нису се мењала кроз деценије, и управо она великим делом стварају утисак да се Христићева поезија из позних година суштински не разликује од поезије коју је писао у младости“ (Којен, 2003, 60).

ритмична говорна фраза (М. Пантић),⁶ разговорна интонација (Н. Петковић),⁷ огољена синтакса и ослобођеност стилске кићености (Негришорац).⁸

На основу читања досадашњих критичарских сагледавања Христићеве поезије могао би се резимирати следећи синтетички и, наравно, методолошки нужно поједностављен закључак: Христићев песнички језик формално је одмерен и без стилске кићености, прецизан и озбиљан, с елементима колоквијалне (разговорне) непосредности, изражене у интонацији, фразеологији и синтакси, која је прозна тј. огољена. Један помало дисонантан тон Радивоја Микића, нажалост недовољно разрађен на истом месту, указивао је ипак, сасвим дискретно, да је у питању „привидна једноставност“ (Микић, 1997, 26). Уколико је Микићева тврдња тачна, за истраживача прави изазов представљају одговори на питања: Како је Христић постигао привид једноставности сопственог језика? Шта у том језику није једноставно (тј. прозно/колоквијално/говорно/

6 М. Пантић констатује да су „Христићеве песме све у слободном стиху, блиске ритмичној говорној фрази са израженим, повишеним, сетним емотивним тоном“ (Пантић, 1997, 21).

7 Након напомене да „у модерној српској поезији постоји једна засебна развојна линија у којој се слободни стих – његова мера и ритмичко-интонациони склоп – хотимично везују за конверзациони говор“, Н. Петковић у њу сврстава и Христића, уз констатацију да „његов стих успоставља равнотежу у уједначеном говору, с мирном дескрипцијом и претезањем разговорне интонације“ (Петковић, 2007, 44).

8 И. Негришорац о стиховима из *Александријске школе* пише: „Ту је поетски исказ ослобођен асоцијативног разгранавња и стилске кићености, а огољена синтакса приведена је наративној функцији и процесу изградње пастишизиране свете приче“ (Негришорац, 1997, 68).

огољено)? Шта се, дакле, коначно крије иза синтагми *функционалности организације вербалне траже* и *привидна једноставност* када је Христићева поезија у питању?

2. У прилазу анализи Христићевог језика неопходан је опрез. Наиме, и у Христићевим есејима о другим песницима читамо, у сасвим позитивном контексту, језичка и стилска одређења врло блиска онима из књижевне критике: *обичан говор*,⁹ *савремени говорни језик*, *нејесничке речи* и *свакодневне говорне фразе*,¹⁰ *лексичка и синтаксичка једноставност*¹¹... Тумачи су приметили да је већ у Христићевој књизи *Поезија и критика поезије* нагласак стављен на „колоквијалност песничког говора као квалитет који разликује поетике новијих времена,

9 Христић о језику песника Ивана В. Лалића: „Са једне стране, он је веома близак обичном говору, док је – са друге – довољно дисциплинован и чврст да би се икада нашао у сувише опасној близини прозе. Приближавање говору је – осим тога што је одувек било знак виталности песничког облика – један од сталних процеса у нашем песништву, почев од Војислава Илића“ (Христић, 2007, 108). На другом месту: „Реч која саопштава велике истине мора увек да буде речена једноставно, што је могуће ближе обичном говору“ (Христић, 1957, 96).

10 „Матићу је пошло за руком да створи песнички израз чија је основна врлина у виталној вези песничког језика са савременим говорним језиком. Као ни Растко Петровић пре њега, ни Матић се не устеже од обичне, наизглед сасвим непесничке речи, од свакодневне говорне фразе“ (Христић, 2007, 82).

11 „Стерија употребљава реч узету из свакодневног, па чак, ако хоћете, и занатског речника. Не да би је поетизовао, већ да би депоетизовао своју поезију. Као и сви класични песници, он је знао да поезија, тамо где су емоције и смисао најсложенији, тражи највећу лексичку и синтаксичку једноставност“ (Христић, 2007, 27).

а пре свега поетике Христићу блиске“ (Хамовић, 2008, 81). Али, можда је песник у својим есејима, вођен некаквом скривеном мотивацијом, критичаре наводио на погрешан траг? Да ли су исувише лако поверовали есејисти Христићу судећи о песнику Христићу? Носе ли Христићеви есеји нужно и аутопоетичке поруке и смернице за тумачење и самог песниковог израза? Да ли су тумачи, дакле, помало механички пренели поједина песникова одређења језика поезије Ивана В. Лалића, Матића, Растка Петровића или Стерије на језик самог Христића?

Одговори на ова питања почињу да се намећу сваки пут када Христић пишући о другим песницима прави паралеле са сопственим изразом, као када пише о Кавафију: „Он је писао онако како бих и ја волео да могу да пишем, чисто, једноставно, са изненадном поентом на крају песме“ (Јовановић, 1995, 51). Појам *једноставности* у истом интервјуу врло директно је уведен још једанпут, сада прецизније одређен као *једноставност*: „Даламбер је негде рекао како у стиху не воли оно што се не може рећи једноставном прозом. Свакако је претерао. Али и та готово прозна једноставност (уколико је проза уопште једноставна), једноставност која се зауставља на корак од прозе, има своје чари. Има ли их у мојим песмама, не знам. Знам само да је волим у туђим. Бити на корак од прозе, а не преточити стих у прозу, велики је изазов. Осећате се као акробата који хода по жици и сваког часа може пасти, али не падне“ (Јовановић, 1995, 45). Уз *једноставност*, Христић је као квалитет поетског израза издвајао и *јасност*: „Ако ништа друго,

бар пишем јасно. Надам се да читаоци могу да ме разумеју и без помоћи херменеутичара“ (Христић, 1997, 107).

За успех у анализи Христићевог поетског језика неопходно је на самом почетку терминолошко-методолошки разграничити појмове *говорни језик* и *језик прозе*. Говорни језик у односу на прозу има далеко редукованији лексички инвентар, базиран искључиво на свакодневним речима, има упрошћенију синтаксу лишена компликованијих и гломазнијих, као и књишких, конструкција, и има, коначно, сасвим другачији ритам и интонацију. То су три кључне чињенице при анализи Христићевог слободног стиха, који је, не без разлога, подједнако повезиван и са (раз)говорним (колоквијалним) и са прозним изразом. Слободан стих не мора се увек градити на фону говора, и често се у српској поезији и не гради, а није нужно изграђен ни на фону прозе. У Христићевом случају, међутим, ослонце за слободан стих песник је тражио и нашао управо у овим језичким резервоарима.

3. Несумњиво је да Христић није инсистирао на изразитом онеобичавању свога поетског језика ни на лексичком ни на граматичком нивоу, рачунајући да свака замена уобичајеног ређим нужно води смањивању јасноће и једноставности, до којих је песнику изузетно стало. Зато су посве ретка стилска маркирања језичких јединица у његовој поезији, што је нарочито видљиво на најогољенијем и највидљивијем нивоу, лексичком. Уколико би био урађен речник Христићеве поезије, број поетизама

у њему био би свакако мањи у односу на већину Христићевих савременика међу песницима, ако не и на све. Сасвим ретке обележене лексеме при томе су готово по правилу дате на најпроминентнијим местима у поетском тексту, у насловима, и имају функцију поузданог сигнала цитатности (интертекстуалности). Тако је у наслову *У шавни час* (стр. 117)¹² дијалектизам *шаван* заправо у функцији смештања читаве песме у одређени књижевни контекст, о чему је писао А. Јовановић.¹³ Исто се може констатовати и за наслов *Три њјесни љувене* (127), где постпонирани архаични придев *љуven* у синтагми са карактеристичним обликом и редом речи недвосмислено уводи читаоца у контекст дубровачке књижевности.

Овај тип специфичних поетизама није везан искључиво за Христићеве наслове, па у наведеној песми „Три пјесни љувене“ можемо прочитати и стих: *И речима их некако сачува да не њошону у зјај заборава* (127), где нас данас ретка именица *зјај*, активирана углавном у поезији, може водити до романтичарских песника, пре свих Лазе Костића и Змаја.¹⁴

12 Примери су наведени према издању: Јован Христић, *Сабране њесме*, Матица српска, Нови Сад 1996 (приредио Иван В. Лаулић).

13 „Из ‚собе пуне књига хартија‘ (...) дошла је и насловна одредница ‚тавни‘ која, у изворној синтагми ‚тавно лице‘ сугерише – од народне поезије до Бранка Радичевића – болест и блиску смрт. Код модерног песника, она уместо физичких одређује душевна (у распону од емоционалних до интелектуалних) својства“ (Јовановић, 1997, 49).

14 Уз стихове Лазе Костића (*Самсонова зар њо љава? Тих вилица њргни зјај?*) и Јована Јовановића Змаја (*Време са блаџим*

У Христићевом поетском језику сасвим ретки су и маркирани граматички облици речи. У такве изузетне примере могла би се уврстити именица *жар*, која је код Христића женског рода, што је ве-ома ретко у савременом српском стандардном језику: *Шт̄о је скривена у вама као ш̄иха жар* (104).¹⁵ Осим саме речи, и њен облик може бити сигнал цитатности, за шта леп пример пружају облици мно-жине именице *бо̄и*: док је у песми „Богови“ (120) и у наслову и у стиху употребљен дужи, немаркирани облик ове именице са проширењем основе (*Само ш̄т̄о ш̄и бо̄ови, у које се он узда, нису не̄де „ш̄амо“*), што је облик који се појављује и у песми „Свеће“ (*Уш̄иш̄ам се: да ли је ш̄о њоклон ш̄т̄о нам дају бо̄ови / 75*), у „Три ратне песме“ употребљен је застарели облик из стилске резерве *бози*, као јасна асоција-ција на Хомера, тј. на наше преводе с умесном ар-хаизацијом облика, што се јасно види из примера: *Бози осудише Тројанце на смр̄и, да ос̄иану само / у ш̄уђим њесмама* (126).¹⁶

4. Христић је, дакле, одабирао углавном стан-дардну, нимало специфично песничку лексику, и

мелемом својим / Замаже з̄аје ранама ш̄војим) речници, између других архаичних примера наводе и поетско активирање ове лексеме код Радована Кошутића у „Песми о аргатару и о шеви“ из 1938: *У срцу з̄аји њрган з̄аји*.

15 И *Речник ср̄искохрва̄иско̄а књижевно̄ј језика* Матице српске у одредници указује на овакву дистрибуцију рода: „м (ретко ж)“.

16 Исти маркирани облик множине, што такође може укази-вати на извесне интертекстуалне везе, карактеристичан је и за поезију Растка Петровића, нпр. у наслову „Гледајте бози!“.

она се појављивала у најуобичајенијим облицима, али је песникова језичка иновативност остварена махом на вишем, синтаксичко-семантичком нивоу. Вештим комбиновањем поступака селекције и комбинације лексике, Христић је свакодневне речи доводио у веома необичне синтагматске везе, чиме је „обична“ лексика почела добијати сасвим нова и изненађујућа семантичка пуњења. Додајмо, са пуном свешћу о могућности падања у исту замку читавања коју смо претпоставили код других истраживача, да је о поступку развијања нових значења „истрошених“ речи у новоме контексту са пуно луцидности и сам Христић доста писао. Иако је Христић мислио на најшири контекст стилских формација, тај се контекст у свакој појединачној анализи, баш као што је и Христић чинио, може свести и на најуже синтагматско окружење речи: „Обично говоримо како нам језик служи зато да бисмо њиме описивали стварност. Добро. Али језик, у замену, и ствара једну стварност. (...) Зато ја поштујем и непоштедне јежицке егзибције дадаиста и надреалиста, поштујем све њихове намерне и волјне бесмислице. Тек после њих, чини ми се, ми у језику видимо неке нове смислове и нека нова значења. Језик, речи теже да добију утврђена и окаменјена значења. Оне престaju да зраче. Шта значи ‚камен‘? Камен, ништа више. Али када после безброј ‚камиčака‘ нашег романтизма дође ‚и овај камен земље Србије‘ Ђуре Јакшића, ‚камен‘ роцне нешто да значи“ (Дреновац, 1964, 162). Исти тај неутрални „камен“ управо код Христића, у песми „Седео је сам, док се ноћ скупљала иза океана“, прераста у *иреишећи камен*, *сиамен* и *иламен камен*, или, у другој песми, у *камен своја иласа*, до-

бијајући сасвим нова значења која су најмање само пуко поигравање звуковним ефектима: *Као бескрвно свеишлуцање иза иреишећеи камена (69) : Шиа значи овај камен, шако сшамен, шако иламен? (69) : Камен без иламена, иламен без камена (70).*¹⁷ У песми „Вечерња тишина“ именска синтагма са главном речју *камен* по типу метафоре у директној је корелацији са синтагмом *замрачена вода шишине*, о чему ће касније бити више речи: *Да нема никоја да баџи камен своја иласа / У замрачену воду шишине између вас (24).*

Слободније, неочекиване и неуобичајене синтагме, базиране махом на метафори и метонимији, постају тако носиоци вербалних слика у Христићевој поезији и основне јединице језичког онеобичавања.¹⁸ Христић је тако закорачио у простор истраживања изражајних граница и језичких асоцијативних слобода, који су пре њега освојили српски симболисти и надреалисти, експериментишући управо

17 У истој песми камен, сада у функцији „слепог жрвња“, који у успелој персонификацији безгласно ситни друго камење у песак, постаје метафора за време: *Нејде у ириземљу, слейи жрвањ / Сишнио је без иласа иесак за часовнике (69).* Радивоје Микић уочава десемантизацију свега митолошког везаног за камен и развитак новог значења: „Смештен у свет испражњен од митолошких садржаја, лирски субјект се пита: ‚Шта значи овај камен, тако стамен, тако пламен?‘ Само време је нешто што је изједначено са ‚слепим жрвњем‘ који ситни ‚без гласа песак за часовнике‘“ (Микић, 1997, 31).

18 Није превише писано о Христићевим метафорама, нарочито не онима оствареним на синтагматском плану. Љубомир Симовић истиче четири главне метафоре у Христићевој поезији – то су путовање, пловидба, море и лето: „Око тих мотива и метафора изаткана је цела Христићева поезија“ (Симовић, 1997, 11).

у домену метафоре остварене у синтагми. Овакав песнички поступак није био неуобичајен ни међу Христићу не само генерацијски блиским песницима, Васку Попи и Бранку Миљковићу. Метафоризација се често и код Христића, као и код Попе, базира на разбијању колокација, уобичајених лексичких спојева. Тако Попа 1968. објављује збирку чији наслов представља управо сјајан пример синтагме базиране на декомпоновању колокације – *Сјоредно небо*.¹⁹ Уобичајена синтагма у наслову „Вечерња тишина“, у истој песми, добија неуобичајеног „конкурента“ са истим атрибутом, али и његовим новим, нијансираним значењем: *Ви у вечерњим кайијама, у сумрачним улицама* (23). Сличних примера у Христићевој поезији има још. Лексема *крв*, праћена готово сталним епитетима у нашој народној и романтичарској поезији, код Христића уз метафорично значење добија и сасвим оригинална и поетски веома успела одређења, као у песми „Увод у генезу“, где синтагма гласи *моја њровидна крв* (40) или у песми „Поново посећена Итака“, где читамо: *своју бившу крв* (44). Исто важи и за чест поетски мотив, *очи*, које су у синтагматским спојевима код Христића далеко од разговорних и песничких колокација: *Очи будућеї јуџира, оїросїиїиїе нама који никада / Нећемо знаїи за вас* (32); *Још џоїили од џосїеље и заїрљаја џоследњих жена, / Са свежим*

19 О овом Попином стилском поступку писао је Ранко Бугарски. Занимљива корелација с овим Попиним насловом може се приметити код Христића, у чијој поезији се појављује колокацијска синтагма *сјоредни излаз* у стиховима *Ви у вечерњим кайијама, у сумрачним улицама, / Крај сјоредних излаза, џоред оїрада* (23), али и поетски ефектна синтагма *издашно небо* у стиху *Слушаћемо их како звоне џод издашним небом* (45).

очима сви ћемо дочека̄ти сунце (46); И ірад који је от̄варао своје ка̄ије / Њиховим іразним очима (62); Која још увек іуіује ка нашим жељним очима (75). При илустровању стилских поступака не би требало изоставити ни веома експресивне синтагме са атрибутом *хист̄ерични*, нимало налик колокацијама карактеристичним за језик науке: *Са хист̄еричним чулима која се узалуд іруде* (50) из песме „Бродски дневник“ и *Неки хист̄ерични вешар, іамо, на обали* (56) из песме „Додир“.

На сличан начин се колокација *кровови кућа* у Христићевој вишеделној песми (циклусу) „Mezzo-giorno“ поетски изузетно успело укршта с метафоричним синтагмама *кров(ови) сунца* и *кровови неба*: *Од іодневне љубави на крововима сунца* (83) : *Море односи кровове кућа, врхове борова* (87) : *На крововима неба ужаснуіоі од свейлос̄ти* (89) : *Љубавници на крову сунца іос̄тају једна љубав* (98). Разбијање колокације овде је укрштено са интертекстуалношћу, будући да је метафора крова преузета од Пола Валерија. Преузимање управо овакве Валеријеве метафоре указује на основни принцип метафоризације код Христића, заснован на односу апстрактног и конкретног, односно замени апстрактног крајње опипљивим. Управо о томе односу сам песник пише у есеју „Непролазна чар предсократоваца“, кључном за разумевање Христићеве метафоре остварене у границама синтагме: „За њих нема прекида и нема амбиса на путу од крајње опипљивог до крајње апстрактног, и нас не престаје да задивљује лакоћа са којом они прелазе тај пут, једноставни скокови из једног у други свет који се данас до-

пуштају и опраштају само песницима“ (Христић, 2005, 246). На истом месту се констатује да „удаљено и невидљиво они претварају у блиско и опипљиво“, што је одређење које би се, осим предсократовцима, могло без измена приписати и Христићу. Можда најбољи и међу критичарима најцитиранији пример представља синтагма *ћилим добродошлице* из песме „Свеће“: *Јер док се дивим ћом свейлом ћилиму добродошлице* (75), али изузетно успешних метафора грађених на исти начин има у многим именичким синтагмама: *ћо сиво крило самоће* (23), *Та ничија земља срца сјавала је преда мном* (38), *Шума дана* (39), *Већ оћворићи своје уши мору које се надима / Од ласова, ћој њећини ћишине, ћонору звука* (48), *Тај сунчани сисћем срца, лећо пресечено коћљем* (54), *И сћварност с расћайа на луске својих сенки* (56), *И сами се заћлићу у лејљиве конце значења* (68), *Као косћур камена који претћи својим ранама* (88)... Метафоричност оваквих синтагми код Христића никада није превише згуснута и непрозирна, што је приметио и сам песник.²⁰ Ваља обратити пажњу и на Христићеву похвалу Винавировог језика, где се као примери изражајне једноставности и избегавања лажне патетике наводе управо синтагме са наведеним типом метафоре: „То

20 „Моја генерација почела је да пише у атмосфери коју бих назвао атмосфером високе или узбуђене метафоричности. Сетите се само Дилена Томаса, који нас је све опчинио својим смелим и блиставо нејасним песничким сликама. Код нас је то био Оскар Давичо, а врхунац, сасвим сигурно, Бранко Миљковић. Снажне, до краја згуснуте песничке слике које се распрсквају у експлозије смисла. Али ја сам брзо схватио да за такве слике једноставно немам дара, иако сам и сам покушавао да их правим“ (Јовановић, 1995, 44–45).

узвишено, врховни ред ,бића и слутњи', Винавер је хтео да изрази што је могуће једноставније, без лажне патетике и римованог празнословља наше званичне међуратне поезије. Отуда његов ,смисла чекрк', његове ,лестве практичног ума', његови ,суштине рогови', његов ,аналитички црв Дрвенко'' (Христић, 2007, 69). Овакви метафорични синтагматски спојеви, додајмо, били су карактеристични за српску средњовековну поезију и класицистичку поезију Лукијана Мушицког, док су сасвим потиснути у поезији српског романтизма.

5. Синтакса Христићевог поетског језика, нагласили смо већ, до сада је у књижевним анализама одређивана као *їроза* (Л. Којен) и *оїољена* (И. Негришорац). Ваља одмах истаћи да синтаксичке карактеристике Христићевих песама варирају у зависности од интонације, тема и мотива, те да би било тешко говорити о јединственим синтаксичким цртама целокупног песниковог опуса. Међу Христићевим песамама заиста има оних са изразито прозном, готово приповедачком синтаксом, али и таквих са узвишеном драмском, могло би се рећи синтаксом позоришног језика. Има стихова, па и читавих песама, чија су синтаксичка својства сасвим блиска разговорном језику, али и песама у којима запажамо синтаксичка својства која су као новину у српску поезију увели симболисти, или пак песама писаних по синтаксичким моделима својственим класицистичкој поезији. У наредним потпоглављима следе и поједине илустрације за наведене тврдње.

5.1. Ред речи у Христићевом слободном стиху углавном је немаркиран у односу на савремени језички стандард. Христићу очито није намера да разумевање стиха отежа инверзијама. Па ипак, у песмама чија се ритмичност готово приближава везаном стиху, и код Христића се могу запазити ретке постпозиције атрибута: *Чудовишће грајо* (33), *Тај умор узалудни* (44), и *мешао се / Мирис ловоров са мирисом свеже крви у ноздрвама* (63), *А убили ја, њред морем заувек ошвореним* (54). Понегде је постпозиција атрибута условљена интертекстуалношћу: *ја зора ружојрста* (47), *час мудрости вечерње* (98). Неразговорну синтаксу не мора условити само постпозиција атрибута, већ и њихов распоред у препозицији, па синтаксички поетизам у наредном примеру проналазимо у обележеном редоследу атрибута *неки и далеки*: *Море уздише у далеким неким њећинама* (86).

Специфичном поетском ритму понегде доприноси и интерпозиција енклитика, чиме се разбија именичка синтагма: *Док стари ми ошров њолако већ сторуји крвошоком* (31) : *Док стари нам ошров њолако већ сторуји крвошоком* (32),²¹ *Бистра се вода њрелива* (93).

Комбинацијом наведених али и других инверзија Христић понекад гради стихове који би се могли одредити као стихови грађени „по правилима реторике“, што су речи којима он описује поједине Стеријине стихове (Христић, 2005, 19), а који не-

21 Занимљиво је да је лексичка (и тематска) варијација у песми у наведеним стиховима везана управо за енклитике у интерпозицији, чиме је постигнута њихова специфична интензификација.

одољиво подсећају и на Стеријин позоришни језик. Утиску барокне реченице, карактеристичне за читаву славеносрпску књижевност, па и за класицистичку поезију, нарочито доприноси глагол (предикат или његов део) потиснут у финалну позицију: *Страх наш у жељу кад буде претворен* (42), *Ту шамнија но тримиз вода бива* (43), *У ова четри зида / Не добија се ништа, већ празне шаке осћају* (44), *Земља под њим, као расечена јетра, / Расцветавала се* (60), *Већ мрак је* (95), *Плаћамо оно што смо учинили, и оно што никада / Учинили нисмо* (125). Наведени стихови већ су изузетно далеко и од (раз)говорне, али и од прозне синтаксе.

5.2. Истом удаљавању од разговорног језика несумњиво доприноси и релативно висока фреквенција глаголских прилога. Очекивано, као и у српском језику уопште, доминирају потврде за употребу глаголског прилога садашњег, којих има преко тридесет: *Јер увек када идеше сами, мислећи / Да нема никога да баца камен свога гласа* (24); *Хоћеш ли прићи уљу и штаћи / Чекајући да се он појави* (29); *Пловили смо / Пре ветра, са једрима која висе као заборављена крила, / Између њих, слушајући јесму сирена одрезним ухом* (48); *Или нас је срећна осека одзвукла, осћавајући / Шкољке и траву на сјајноме јеску* (49)... Већ се из прве четири потврде из *Сабраних јесама* види да се овај глаголски облик врло често налази на почетку или крају стиха: чак 13 пута у овој књизи стих њиме почиње док се четири пута њиме завршава.

Потврда за глаголски прилог прошли има само три: *Није нам / Било дашо да завршимо своја пушо-*

вања, остали смо / Заборавивши снају почетка, са узалудном радошћу краја (31); О да смо само били везани за катарке, / Заиворених очију, са воском у ушима, // Послушавши савета (50); Лахес би остављао књиу, и дуго седео налактивши се, / Слушао је вреву на шртовима, њесме у вршовима (79). Очито је да глаголски прилог прошли у Христићевим стиховима заузима централне позиције у стиху, иницијалну и финалну. У другом од три примера то није само иницијална позиција стиха већ и читаве строфе, чиме је маркирано специфично опкорачење.

По високој фреквенцији глаголских прилога у поезији, додајмо, у директну стилску везу могу се довести Јован Христић и Борислав Радовић.²²

5.3. Парцелацију реченице, изузетно ефектно стилско средство, у српску поезију увео је Јован Дучић.²³ Овај поступак, одомаћенији у прозној синтакси, Христић је укрстио са другим стилским поступцима, остварујући снажне ефекте у поетској синтакси. Тако је у песми „Једно сентиментално путовање по мојој соби“ парцелација остварена тек у варијацији већ уведеног завршног стиха строфе: *Дочекивао сам ојет себе у истој шишини, а море / Будући тај животи, сјава на малокрвном сунцу, / Док стари ми ошров њолако већ струју крвотоком (31) : Очи будућеј јушра, ојросишије нама који*

22 В. Александар Милановић, „Глаголски прилози у поезији Борислава Радовића“, у: *Борислав Радовић, њесник*, Краљево 2003, стр. 41–58.

23 В. Александар Милановић, „Јован Дучић и београдски стил“, у: *Поезија и њоетика Јована Дучића*, Београд–Требине 2009, стр. 591–611.

никада / Нећемо знаћи за вас. Ојросићиће нашим собама. / Док сџари нам ојиров њолако већ сџруји крвојоком (32). Осамостаљивањем зависне клаузе на њу је стављен посебан акценат, али је читав синтаксички поступак праћен истовременом заменом енклитике *ми* енклитиком *нам*. Парцелацијом је, дакле, појачан и подвучен поетски прелаз остварен на лексичком плану: прелаз са индивидуалног на колективно.

У песми „Увод у генезу“ поступак парцелације (опет) на крају строфа следи након другог синтаксичког поступка: варијације реда речи у реченици (*Ту исџу реку још једном ѓледаћемо : Ту исџу реку ѓледаћемо још једном*). Наводимо стилистички и синтаксички изузетно ефектне стихове у целини: *Нека куца њод нашим ѓрсџима одроњено / Срце као земља као јабука, / Нећемо увек насџањиваџи џај исџи жуџи ѓредео, / Ту исџу реку још једном ѓледаћемо / Сџрах наш у жељу кад буде ѓреџворен. // Ту исџу реку ѓледаћемо још једном / Са ѓусџе обале, ѓре но шџо шуме / Покажу своје ѓуџеве, и сухо сунце зађе, / Свако са својом јабуком. / Сџрах наш у жељу кад бде ѓреџворен (42).*

5.4. Изузетне синтаксичке поетизме у Христићевом опусу чине и елиптичне реченице, честа одлика савремене поезије. У песми „Острва“ елиптична реченица јавља се у контексту кратких субјекатско-предикатских реченица са потпуно истом структуром (субјекат + предикат + прилошка одредба), од којих су две испред а једна иза елипсе. Елиптичном реченицом почиње завршни стих строфе: *У ѓлуво доба, море се ѓражи са каменом, /*

Мудрије после кише. Таласи наилазе / На обалу. Жене се преврћу у постољама. / Ветар са оштрва. Киша пада на џучини (67).

Елиптичном реченицом *Лето* почињу две песме. Почетак песме „Стари бродови“ гласи: *Лето. За тихих ноћи чују се мотори бродова (112)*. Одмах после елиптичне реченице следи нова стилема, морфосинтаксички поетизам за *тиких ноћи*. На почетку наредне песме „Три песме о лету“ налази се иста реченица, за којом сада следи неодређено-лична реченица, одомаћена у разговорном и новинарском стилу: *Лето. На обалама Саве растуерују комарце (113)*. Примери из последња два потпоглавља очито указују да је Христић волео да комбинује синтаксостилеме.

5.5. Синтаксичко онеобичавање Христићевог поетског језика представља и изостављање предиката: *У сунце већ врхови катарки, једра нам јуна (53)*; „*Шта смо ту, неки бој штамо дојуниће / Можда складом, вечном наградом и миром.*“ / *Тако давни јесник (120)*.

5.6. Разговорне синтаксе у већини Христићевих рефлексивних песама заправо и нема, а то се у одређеној мери може рећи и за прозну синтаксу. Изразито разговорна синтакса у Христићевој поезији готово по правилу је граматички маркер ироније (чак и скепсе) у појединим песмама. Управо су иронију као важну фигуру у песмама „У великој библиотеци“ и „По цео дан седим у библиотеци“ препознали врсни познаваоци Христићеве поезије (Јовановић, 1997, 47 и Микић, 1997, 39) и управо ове две песме у целокупном Христићевом опусу

имају свакако синтаксичку структуру најближу разговорном исказу. Као илустрацију навешћемо само прве стихове обе песме: *У великој библиотеци научници седе и читају књиге, / И ја сам међу њима, али не знам зашто* („У великој библиотеци“, стр. 107); *По цео дан седим у библиотеци, заједно са научницима / Забринутих за судбину човечанства* („По цео дан седим у библиотеци“, стр. 108). Стихови на фону колоквијалног готово по правилу су у 1. лицу једнине, као у песми „Дошло је лето“: *Дошло је лето, доста ми је свега, и одлазим напусто прво / Са својим Хомером у рукама, да групијем са бојовима / и херојима* (стр. 111).

„Разговорној интонацији“, што је одређење презето од Новице Петковића, у појединим песмама доприноси употреба вокатива, нарочито именице *пријатељу*: *Одисеј пријатељу мој онај прави онај велики онај пушник* (27); *Пријатељу, поверуј ми* (28); *Пријатељу мој, треба се најзад оросити* (44). Исти ефекат изазивају и одређене разговорне конструкције: *Е, ја лето. Седимо, пријатељи за прекинутим ручком* (33).

Прозна синтакса карактеристична је за ређе Христићеве песме са истакнутом причом. У оваквим песмама видљива је доминација паратаксе, као у уводним стиховима песме „Угби ет огби“ *Чекали су ја од раној јутра, а онда је сазрело подне / И он је дошао. Ојласиле су ја шрубе и бубњеви, / Деца су се бацакала на рукама мајки* (63).

6. Идући од колоквијалног до узвишеног, од свакодневног фамилијарног или пријатељског из-

раза до барокне класицистичке реченице, Јован Христић је свој песнички језик увек саображавао темама и мотивима свога певања. Далеко од језичких експеримената, несклон кршењу језичких норми и узуса, створио је ненаметљив песнички рукопис изузетне јасноће.

Литература

- Дреновац, 1964: Nikola Drenovac, *Pisci govore*, Grafos, Београд.
- Јовановић, 1993: Александар Јовановић, *Песници и људи. Мошви језика, традиције и културе у послератној српској поезији*, СКЗ, Београд.
- Јовановић, 1995: Александар Јовановић, *Порекло ње-сме. Десет разговора о поезији*, Просвета, Ниш.
- Јовановић, 1997: Александар Јовановић, „Достојанство пораза. Над песмом ‚У тавни час‘ Јована Христића“, у зборнику: *Поезија Јована Христића*, Матица српска, Нови Сад, стр. 43–52.
- Којен, 2003: Леон Којен, „Позно песништво Јована Христића“, поговор у: Јован Христић, *У тавни час*, Чигоја штампа, Београд.
- Лалић, 1996: Иван В. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“, предговор у: *Сабране ње-сме*, Матица српска, Нови Сад.
- Микић, 1997: Радивоје Микић, „Општа места, жагор и немилост. Пролегомена за поетику Јована Христића“, у зборнику: *Поезија Јована Христића*, Матица српска, Нови Сад, стр. 26–42.
- Негришорац, 1997: Иван Негришорац, „Ерудитна прозачност Јована Христића: модели поетског

- искуства“, у зборнику: *Поезија Јована Христића*, Матица српска, Нови Сад, стр. 60–84..
- Павковић, 1997: Васа Павковић, „Две Христићеве песме“, у зборнику: *Поезија Јована Христића*, Матица српска, Нови Сад, стр. 53–59.
- Пантић, 1997: Михајло Пантић, „Дневник једног путовања. О поезији Јована Христића“, у зборнику: *Поезија Јована Христића*, Матица српска, Нови Сад, стр. 21–25.
- Петковић, 2007: Новица Петковић, *Поезија у олегалу кришике*, Матица српска, Нови Сад.
- Радојчић, 2002: Saša Radojčić, „Jovan Hristić, pesnik“, поговор у: *Jovan Hristić, Sabrane pesme*, Rad, Beograd.
- Симовић, 1997: Љубомир Симовић, „Међу боговима и варварима. Реч на додели Змајеве награде Јовану Христићу“, у зборнику: *Поезија Јована Христића*, Матица српска, Нови Сад, стр. 9–14.
- Хамовић, 2008: Драган Хамовић, *Лето и ципаши. Поезија и њоешика Јована Христића*, Завод за уџбенике, Београд.
- Христић, 1957: Јован Христић, *Поезија и кришика њоезије*, Матица српска, Нови Сад.
- Христић, 1997: Јован Христић, „Мој елемент је вода“, у зборнику: *Поезија Јована Христића*, Матица српска, Нови Сад, стр. 95–140.
- Христић, 2005: Јован Христић, *Изабрани есеји*, Српски ПЕН центар, Београд.

Aleksandar Milanović

THE FUNCTIONALITY OF HRISTIĆ'S
POETIC LANGUAGE

Summary

This paper examines the key features connected with the analyses of Hristić's poetic vocabulary so far: the precision and functionality of the organisation of verbal content, the apparent simplicity, the prose syntax, the conversational intonation and the like. The conclusion reached is that the basic unit of linguistic estrangement is the metaphorical noun syntagm, and what is also analysed are the individual syntactic features of Hristić's verse: the word order, parcellation, the use of participle forms and elliptic sentences, the omission of the predicate and the like.

Сања Парийовић
ХРИСТИЋЕВ ОДНОС ПРЕМА ФОРМИ

Кључне речи: форма, отворена форма, затворена форма, стих, слободни стих, везани стих, хексаметар, песме у прози, дискурсивност, реторичност, питања, метар, спонтани ритам, емоција, сонет, строфа, песма, целина, класицизам, десетерац.

Разматрајући питање модерности у поезији Христић се ослања на специфично осећање прошлости чијим постизањем постајемо савремени. Та склоност неосимболистичких песника, којима и он припада, ка непрестаној загладаности у традицију и културу, како нашу тако и европску, уочљива је, између осталог, и у настојању да се не занемари песничка организација, да се константно брине о форми. О Христићевом формалном умећу Лалић истиче:

„Мало је, али свакако недовољно, уочавана чињеница да је Христић врло својеврстан мајстор форме. Реч је о једном неупадљивом мајсторству, а не о упадљивом виртуозитету; о прецизности и функционалности организације вербалне грађе, било да је реч о једном стиху као микроцелини или краћој, односно дужој песми [...]“¹

1 Иван В. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“, предговор у: Јован Христић, *Сабрана дела*, Матица српска, Нови Сад 1995, стр. 18.

Треба истаћи да сагледавање приступа форми при грађењу појединачног стиха, песме или веће целине мора бити употпуњено његовим ставовима према одређеним стиховним облицима који су јасно исказани у есејима и критикама о српским песницима (Стерија, Матић, Лалић) и поезији.

На самом почетку свог поетског стварања, у *Дневнику о Улису*, 1954, Христић комбинује песме у прози са стиховима, често не правећи строгу границу између прозних и песничких форми, па се понекад поетске целине могу препознати унутар наративности, те створити утисак исповедног казивања. Међутим, од прозних форми убрзо одустаје, већ у *Другом делу дневника о Улису*, јер, како сматра Ђорђије Вуковић, „нису одговарале његовом поимању песничког облика“.² Све Христићеве песме написане су слободним стихом изграђеним на хексаметру. Интересантно је присетити се песникових речи, изнетих у једном разговору, у вези с опредељењем за овај стих: „Све је то било у слободном стиху, јер ја риме никада нисам умео да правим. Риме сам, кад би ми затребале за неки превод, само крао, и то где год сам стигао.“³ Тај његов слободни стих често има призивок обичног говора, али ипак осећамо да је далеко од прозе. Свестан тога приближавања говору који је, по њему, сталан процес у нашем песништву и који доноси више

2 Јован Христић, *Старе и нове песме*, поговор Ђорђије Вуковић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1988, стр. 91.

3 „Скица за фотобиографију – Мој елемент је вода“, разговор са Јованом Христићем, у: *Поезија Јована Христића*, зборник радова, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 100.

опасности и неуспеха него што очекујемо, истиче га и као одувек јасан знак виталности песничког облика.⁴ Многи тумачи његове поезије управо тај стил писања као изношења мишљења виде као његову особеност, склоност ка дисциплини израза, суптилном осећању за облик који је усклађен са садржајем и пружа му тачну меру, неопходну да се изнесе емоција или мисао. То јединствено сагласје певања и мишљења захтева уједно посебну и сложenu песничку организацију. Евидентна је Христићева дискурсивност, реторичност у поезији, допуњавање емотивног говора рефлексивношћу. Међутим, та усредсређеност на размишљање о људском постојању наводи га на облик говора са расправљачким тоном, који понекад можемо осетити као непримерен лирском исказу. У великом броју песама стихови су изграђени у виду питања, било да су питања уметнута у део стиха или чине читав стих па их некад у једном стиху има и више:

Тонемо ли у море, или се светлост склапа
изнад нас?“
„Где је град?“ питали су се, „Где је град?“
Један од њих устаде и запита: Шта је то
судбина?

али знају се она проширити и на читаве строфе:

Ко је могао да заустави младога освајача,
И објасни му како су душе хероја

4 Јован Христић, „Иван В. Лалић“, у: *Српска књижевност у књижевној кријици, Савремена поезија*, књ. 9, Нолит, Београд 1973, стр. 540.

Већ одавно заборавиле своја јунаштва,
И окренуле се другим чудима?
(„Александар, син богова“)

или, пак, да строфа носи више питања која опкора-
чују метричку целину:

Пријатељи моји, јесмо ли пријатељевали
заиста,
или лагасмо једни друге? Хоћемо ли икада
више
наћи чисте просторе да се бар још једном
погледамо у очи?
(„Три ратне песме, 2“)

Та непрестана упитаност једна је од формалних одлика Христићевог песничког говора, којом се избегава крутост обрасца. Могли бисмо то сматрати потврдом његовог схватања облика који не би требало да спутава израз, већ да буде у довољној мери гибак, а уједно и чврст. Није му стран ни облик обраћања, посебно приметан у песми „Федру“, при којем није лако придржавати се одмерености у форми а да се ипак изнесе прецизна и јасна мисао. Често понављање наслова у првом стиху, или полустиху, једно је од особених Христићевих правила. Уопште понављања су приметна у његовим песмама; понегде уочимо да акценатске целине унутар једног стиха понавља, графички их преламајући.

Јасан став о форми, функцији и употреби метра износи Христић у свом тексту „Форма, поезија и емоција“.⁵ Разматрајући однос слободног и веза-

5 Јован Христић, „Форма, поезија и емоција“, *Поезија и кришка поезије*, Матица српска, Нови Сад 1957, стр. 65–97; уз цитате из овога текста стоје бројеви страница.

ног стиха он у овом раду потврђује чињеницу „да је увођење слободног стиха у поезију значило без сумње давање више маха емоцији“ (66), али не пориче ту могућност ни у везаном стиху, наводећи Бодлера за пример. Тиме уједно објашњава погрешно тумачење појма слободан стих који је у нашој поезији схваћен као „изговор за једно 'исповедно певање' и које са поезијом има прилично мало везе“ (67). Том приликом издваја Душана Матића и Миодрага Павловића као оне који су писали слободни стих у правом смислу речи. Враћање појединих млађих песника строгим затвореним формама доживљава као пораз поезије – она није савладала нити изградила културу слободног стиха.

„Функција метра“, истиче Христић, „састојала би се, [...] у томе да нас доведе у такво стање емоционалне тензије у коме ми постајемо способни да примамо одређене доживљајне структуре, односно у коме смо подложни да се и сами структурирамо на један одређен начин“ (78).

Прихватљиво је ово мишљење да су метар и доживљај у спречи и да одређеном облику одговара одређена емоција која се у тој активној структури, схеми, односно моделу, како Христић сагледава метар, и развија и обликује. Упоредо развијање метра и доживљаја, као две структуре, наводи на могућност да песник мисли и осећа у једном одређеном метру. Поистовећивање слободног стиха са ослобађањем емоција „из загушљиве собе пуне строфа, метрова, рима и других опасних ствари које спутавају нешто што исто тако неодређено називамо емоцијом или, још горе, личношћу“ (86),

чињеница је коју Христић не прихвата. Ни у строгим затвореним формама, попут сонета, не осећа спутаност емоције, те у прилог томе даје пример три највећа мајстора сонета – Петрарка, Шекспир и Маларме. Он усваја термин „спонтани ритам“, што потврђује стварање у оквиру сопствених правила, а што је једна од основних карактеристика слободног стиха. Ако је спонтаност и природност секвенци слободног стиха његова предност, неопходно је водити бригу о усмерености емоције и дисциплини израза, сматра Христић. Своје ефекте спонтани ритам постиже допуштањем двосмисленостима да се развију, што само ствара додатне проблеме. Стога је, закључујемо из ових његових речи, далеко теже и захтевније писати слободним стихом него већ одређеним метром.

Питајући се шта је изазвало поновно оживљавање спонтаног ритма у поезији, Христић каже:

„Мислим да би врло близу истини била претпоставка да су се у поезији скоро истовремено догодиле две ствари: да се писање у правилном метру претворило у бројање слогова и ослушкивање рима, да се пред поезију поставило питање савлађивања једног материјала сасвим различитог од, рецимо, александринца или хексаметра. То никако није значило пуштање себи на вољу, већ пре тражење једне веће прецизности у диференцирању не само емоционалних стања, већ и једног односа према животу. [...] Јер између осталих ствари, спонтани ритам значио је за поезију једну дубљу и тешњу везу са животом, и веће учествовање поезије у животу“ (93).

„Тиме што тежи да структуру стиха приближи структури света, спонтани ритам постиже и нашу повишену свесност о томе свету“ (95).

Христићева поетска грађа никако није препуштена себи на вољу; и када су песме пред нама, видимо да се он руководи извесним формалним образцем који се није знатно мењао од почетка његовог поетског стваралаштва. Користи се разноврсним облицима строфе (дистисима, терцетима, катренима најчешће), међу које се понекад уметне стих који добија рефренску функцију. И затворена форма сонета, којом је написана песма „Свеће“, успешно преноси његову мисао и упитаност, с обзиром на то да се свака строфа завршава питањем. Потреба да текст добије изванредан облик очигледна је и у стварању већих целина, које се разлажу на нумерисане одломке и чији су делови међусобно веома повезани: „Једно сентиментално путовање по мојој соби (1–4)“, „Увод у генезу (1–3)“, „Бродски дневник (1–6)“, „Три песме о лету (1–3)“, „Три ратне песме (1–3)“, „Три пјесни љубене (1–3)“. Песме сједињене под истим насловом нису увек исте дужине, неке су астрофичне, неке написане различитим строфама.

Поема-циклус „Mezzogiorno“, састављена од 12 песама различите строфне организације, најочигледнији је пример повезаности и преплитања издвојених целина. Поједини стихови пренети су из једне песме и смисаоно уклопљени у другу песму, а понекад их и више пута уочимо у различитим целинама. Све то доприноси утиску да читамо увек

једну исту песму, само сваки пут боље написану, мисаоно зрелију. Ево неких стихова у наведеним нумерисаним деловима поеме:

Најзад озбиљно лето после лењог пролећа,
(1, 3, 5, 11)

Ружо ранога ветра, бледа ружо светлости,
(5, 7, 11)

О златна страсти сунца која чиниш да
постојим,
(5, 6, 11)

Надовезивање песникових мисли, односно поступак издвајања стиха као инспирације за нову песничку творевину, особеност је Христићевог поимања форме. Али треба имати у виду да се читав његов песнички опус може посматрати као својеврсна целина: повезаност се остварује и унутар делова дужих песама, а и свих поетских текстова. Овај циклус можда јесте средиште, подне његовог укупног стваралаштва; у њему се све претходно сажима, од њега отпочиње нов песнички низ.

Када већ помињемо инспирацију насталу стихом, треба узети у обзир и стихове других песника који се преузимају, или са којима се води дијалог. Колико је у Христићевој поезији изражена цитатност и колико је подтекст наглашен, више пута је истицано. Из аспекта који се овом приликом разматра треба навести поступке парафразирања, алузије, интегрисања стиха неког другог песника, а потом његове интерпретације, навођења мота.

*

С друге стране, при разматрању Христићевог односа према форми, осврћемо се и на есеје о српским песницима, који нам пружају јасна гледишта о појединим стиховним облицима и начину њихове употребе.

Текст о Ивану В. Лалићу⁶ нуди тумачење слободног стиха у нашем песништву уопште и Лалићев допринос могућности стварања таквог стиха у нашем језику. Лако је успоставити корелацију између Христића и Лалића о питању заједничких идеала при распореду вербалне грађе. Својствено је и његовим стиховима приближавање обичном говору, али својом дисциплином и чврстином, организованошћу и прецизношћу тај стих успева да избегне опасност развејавања у прозу. Већина песника то није успела да постигне, па су и покушаји привидне организованости употребом рима више истицали песничку неспретност, сматра Христић. Наводећи стих Растка Петровића и Васка Попе, као две граничне могућности, Лалићев слободни стих као песничку форму види управо између ових двеју граница, док у настојању ослобађања наше версификације од „лажног сјаја и празног звука Дучићевог и Ракићевог дванаестерца“ (541) види Лалићево прихватање везаног стиха и опредељивање за једнаестерац као покушај откривања шта још може да пружи строга форма класичног везаног стиха. Христић сматра да се у непарном броју крије једна од пресудних тајни наше прозодије. Док су за њега стихови са парним бројем слогова представљали одређену опасност што могућег расплињавања

6 Јован Христић, „Иван В. Лалић“, стр. 529–544; уз цитате из овога текста стоје бројеви страница.

стиха, посебно оних вештачки начињених, попут Илићевог хексаметра, што празног реторичког испуњавања броја слогова, стихове од девет и једанаест слогова сматрао је плодним и одговарајућим да пренесу поуке класичних облика те је Лалићева опредељеност за њих потпуно природна.

Овај текст у више наврата преноси Христићево без сумње високо мишљење о Растку Петровићу, представљајући га као највећу песничку личност наше модерне књижевности, као великог прозног писца који је у својим поетским текстовима успео да стих одржи на потребној удаљености од прозе само својим темпераментом и „високом температуром која избија из његових текстова“ (540).

Тај најинтензивнији тренутак у прозном изразу, који спонтано прелази и улива се у поезију, чинећи сложено још сложенијим, Христић проналази и у Матићевом стваралаштву. Намерним синтаксичким померањима Матић је открио могућност чвршће организације стиха. И сам ће прихватити тај вид формалног експеримента постижући и настављајући ту разговорну интонацију. Објављена исте године кад и његова прва песничка књига (*Дневник о Улису*, 1954), *Бајгала* је, по Христићу, једна од најнеобичнијих књига у нашој модерној поезији, зборник текстова и песама. Иако слично конципиране, као јединствена мешавина форми – ове две књиге нису изазвале исте реакције што се поступка нарушавања одређених конвенција тиче.

Да се ослањамо на традицију и следимо израђене облике песништва, већ је наговештено. И данас се осећа потреба да се обнављају постојећи

формални стандарди – било да тиме истичемо немогућност модерне поезије да створи сопствене облике или показујемо да је поезија у тесној вези с оним што је већ написано. У свом есеју о песнику Стерији,⁷ наводећи да је он стварао на тлу класичне књижевне традиције, Христић закључује да је управо он учинио могућим класицизам у нашој поезији. Склоност дискурсивном закључивању, коју представља као једну од особина Стеријине поезије, већ смо истакли и код њега. Када је већ у тој литерарној традицији, прилика је да се стане у одбрану класичне метрике:

„Обично се говори како класичне метричке схеме не одговарају природи нашег језика, и како је стога покушај наших класициста био унапред осуђен на пропаст. То је чињеница која се не може оспорити. Али пре него што сасвим осудимо наш класицизам, било би добро да схватимо његове песничке амбиције. Чини ми се да инсистирање на класичној метрици значи потврђивање достојанства поезије као писане литературе, као што значи и једну преко потребну литерарну дисциплину нашег језика и нашег стиха. Класицизам осамнаестог века поставио је, ако не један одређен стандард нашем стиху, а оно једну његову нужну граничну вредност, или коректив, ако хоћете.“⁸

7 Јован Христић, „Песник Стерија“, у: *Српска књижевност у књижевној критици, Од барока до класицизма*, Нолит, Београд 1973, стр. 563–585.

8 Исто, стр. 567–568.

Осврт на наш јуначки стих доноси есеј о Лази Костићу.⁹ Преводећи Хомера у десетерцу покушао је Лаза да искористи могућност тога стиха као песничког медијума, објашњава Христић. „А то се најбоље да испитати ако се песничка материја једног стиха покуша да улије у други, њој сасвим страни стих“ (50–51).

Јасно се истиче да десетерац нема способности за даљи развитак уколико се користи као песнички медијум, да је то затворен стих, па да су и они који су имали десетерачких преокупација, попут Његоша, Бранка и Лазе, „писали десетерцем као мртвим стихом“ (51).

„Десетерац, како је показао Станислав Винавер, има успон, али има и кобни пад на крају, и готово да нема никаквих могућности да се његова једнозначна мелодијска структура учини сложенијом и савитљивијом. Исто тако, једна песма у десетерцу остаје бескрајно отворена: ако се смисаоно и може заплести и расплести, мелодијски у њој нема ни заплета, ни расплета. Епска поезија, то је поезија без почетка и без краја, бескрајно отворена форма, као што је и историја сама бескрајно отворена форма“ (51).

Свест о стиховном облику, како при сопственом стваралаштву тако и у разумевању и тумачењу поезије других песника, испољена је у великој мери. Тежња да свака емоција и мисао добију своју форму указује на значај обрасца који Христић потврђује

9 Јован Христић, „Скица о Лази Костићу“, у: *Изабрани есеји*, Српски ПЕН центар, Београд 2005, стр. 33–57; уз цитате из овога текста стоје бројеви страница.

и у песмама и у есејима. Неупадљиво мајсторство форме, које Лалић истиче, испољено је, можемо рећи, у Христићевој способности стварања у оквиру сопствених правила.

Sanja Paripović

HRISTIĆ'S ATTITUDE TO FORM

Summary

The paper reviews the formal characteristics of Hristić's poetic discourse. The approach to form in the course of building an individual verse, poem or a larger whole is supplemented with his views of certain verse forms, as expressed in his essays and reviews dealing with Serbian poets (Lalić, Matić, Sterija, Kostić) and poetry. The paper points out Hristić's interpretation of free verse and his adoption of the term "spontaneous rhythm".

IV

Јелена Новаковић

ЈОВАН ХРИСТИЋ И ФРАНЦУСКА ПОЕЗИЈА

Кључне речи: поезија, француска поезија, интертекстуалност, аутореференцијалност.

На стваралаштво Јована Христића може се применити квалификација коју је он употребио говорећи о Душану Матићу: да његови текстови „не теку један за другим“, већ да се, као нека врста палимпсеста, „слажу један преко другог“ и да, „тек гледајући их једног кроз други, у неком дијалогу између њих, у неком ћутању на које наиђемо као што понекад осетимо како нам срце за тренутак застане, да у том размаку између њих осетимо и живи жар живота, и чистоту истине“.¹ У тај дијалог уплићу се и други домаћи, а још више страни песници, попут Матића, Бодлера, Валерија, Сен-Џона Перса, Елиота, Кавафија, али и прозни писци, попут Декарта, Паскала, Камија, Сартра, Маргерите Јурсенар, чије исказе Христић уноси у своје песме и есеје, отворено или прикривено, у облику цитата, епиграфа, алузија, потврђујући њихове речи или полемишући са њима, да би изразио своју сопствену мисао.

Тако се интертекстуалност Христићевих дела оцртава у двострукој равни: у равни његовог сопственог стваралаштва, кроз неку врсту аутореференцијалности, кроз тематско и цитатно преплитање

¹ Јован Христић, *Поезија и филозофија*, Матица српска, Нови Сад 1964, стр. 146.

поетских и есејистичких исказа, а, с друге стране, кроз релације које се успостављају између његових текстова и текстова писаца са којима он, кроз цитате, парафразе или алузије на њихова дела, води дијалог. За правилно разумевање тих релација потребно је наведени исказ прво сместити у његов изворни контекст, а затим у контекст Христићевог стваралаштва, посматраног и у његовом песничком и у његовом есејистичком виду, како би се уочиле промене које је он претрпео кроз то преношење, нова значења која је добио кроз своју актуализацију у новом контексту и оно чиме је он тај контекст обогатио.

Ми ћемо овога пута испитивати Христићев дијалог са француским песницима, чији искази обогаћују његово дело усмеравајући га ка питањима која се тичу човековог постојања „под небом које ћути“² и пред силама фаталности које га притискају и утичу на његов живот, пре свега са Бодлером и Валеријем, али и са Сен-Џоном Персом и Мишоом. Трагање за одговорима на та питања одвија се у дијалектици мировања и кретања, затварања у унутрашњи простор свога духа и отварања ка свету и животу, усамљивања и општења са Другим, дијалектици израженој контрастом себе и морског пространства, што се може сматрати и једном од основних структура Христићевог поетског света.

Тај контраст оцртава се у низу Христићевих песама. У песми „Седео сам док се ноћ скупљала иза окана“, лирски субјект седи сам у унутрашњости

2 Jovan Hristić, *Studije o dramima*, Narodna knjiga, Beograd 1986, стр. 114.

неке просторије док се напољу, „иза окана“, скупља ноћ чија неомеђена тмина наговештава паскаловски бескрај, а с мора се подиже ветар који дува „око сломљених стубова“, рушевина неке античке грађевине и, пошто је усталасао пустињски песак, ишчезава у даљини „као бескрвно светлуцање иза претећег камења“. Тема рушевина, на које упућује слика сломљених стубова, уводи мотив пролазности, указујући на неумитно протичање времена: оно прождире и човека и његове творевине, као неко чудовиште које добија обресе митског Минотура, скривеног иза лавиринтског сплета ходника што су се „гранали, одвајали, стапали и одвајали“. Али, више нема ни бика „да закрвављених ноздрва стоји иза неочекиваног угла“, ни „спасоносног“ Аријадниног конца „који води закључку“ – нестали су стари митови око којих се кристализују могући одговори на егзистенцијална питања, данашњи песник на располагању нема онај систем вредности на које су се ослањали стари песници, како Христић констатује и у есеју „Поезија и филозофија“,³ а књишко искуство, наговештено евокацијом „библиотеке“, која је од малих ногу била његов главни извор сазнања јер је крај ње била постављена његова „колевка“, показује се недовољним, тако да он пред тим питањима остаје сам, „у сопственој паучини“, свестан да му „празне очи“ јутра, које долази „као грч“, неће донети никакав одговор. Лишен некадашњих ослонаца песник се налази у ситуацији Паскаловог човека, кога Христић посматра у контексту својих разматрања Бодлерове поезије, а који, како читамо у 427. фрагменту Паскалових

3 *Поезија и филозофија*, стр. 20.

Мисли, стављеном, у оригиналу, као мото есеја „О неколиким темама ‘Цвећа зла’“, „не зна у који ред да стане“ – он је „очигледно заблудео, и пао са свога правог места, а не може опет да га пронађе“ па то место „с неспокојством и без успеха тражи у непрозирној помрчини“.⁴

У поменутој Христићевој песми паскаловски немир, наговештен сликом ноћи која се скупља „иза окана“, добија бодлеровске конотације уведене стихом „Моја колевка је била крај библиотеке“, указујући уједно, кроз главну фигуру постмодерне књижевности, која ће постати главни предмет књиге Алберта Мангела,⁵ на литерарни аспект песниковог искуства. Тим стихом почиње Бодлерова песма „Глас“, која такође указује на тај аспект јер наредни стих ту библиотеку изједначава са „вавилонском кулом“ у којој се мешају знање и приче, „пепео латински“ и „прах грчки“, и која се појављује као израз тежње да се на једном месту сакупи све знање овога света, наговештавајући Борхесову „Вавилонску библиотеку“, која садржи све могуће књиге, али и Александријску библиотеку, што представља неку врсту Вавилонске куле у времену и исто тако неостварљиву тежњу да се буде „на неки начин у вези са читавим светом“, како каже Дион Хризостом, чије речи Христић ставља као мото својој песми „Александрија“.

Али док ће у Борхесовој причи универзалну библиотеку представљати сам свет у своме постојању,

4 Јован Христић, *Поезија и кришика поезије*, Матица српска, Нови Сад 1957, стр. 31.

5 В. Alberto Mangel, *Biblioteka ноћи*, Геопоетика, Београд 2008, стр. 17.

Бодлер тај свет одбацује, настојећи да непосредне сусрете са њим замени њиховом естетизацијом, што је за њега једини прави начин постојања. У Бодле-ровој песми лирски субјект, који је растом „повећој књизи сличан“, чује два „гласа“: један га позива на уживање у животу и предавање свим његовим радостима, а други, „сличан пучинским ветровима“, „на далек пут у снима, / Ван граница могућег, кроз поднебља незнана“. „Уклети“ песник следи овај други глас, бира немир и трагање за новим „у дну непознатог“, због чега ће своју судбину носити као „рану на души, злу, крваву“, „своју видовитост испаштајући страшно“. Та два гласа одговарају оним двама „тајним нагонима“ о којима говори Паскал у 139. фрагменту својих *Мисли*, а од којих један потиче од осећања наше „постојане беде“, и наводи нас да тражимо „разоноду и запосленост изван себе“, а други је „траг величине наше првобитне природе“ и указује „да је срећа само у мировању, а не у метежу“.⁶ У Бодлеру Христић види наследника Паскала, а паскаловску мисао о „разоноди“ наговештава, индиректно, у песми „Уморан од дуге зиме“, у којој се путовање појављује као покушај да се лакше поднесе свест о пролазности људског живота („Када се вратим са путовања, нећу приметити / Да их нема, као што нећу приметити ни / Да једног дела мог живота више нема“), а сасвим директно у песми „Једно сентиментално путовање по мојој соби“, чији је мото реченица из 139. Паскаловог фрагмента, наведена у оригиналу: „Открио

6 Blez Paskal, *Misli*, prevod Jelisaveta i Miodrag Ibrovac, Kultura, Beograd 1965, стр. 70.

сам како сва људска несрећа потиче од тога што људи не знају да седе на миру, у једној соби.“⁷

Када Паскал указује да све човекове несреће потичу од тога што не може мирно да седи у својој соби, он хоће да каже да човек покушава да одагна свест о својој егзистенцијалној слабости, која је узрок његовог немира, помоћу разних спољашњих активности, које назива „разнодама“, уместо да остане далеко од метежа спољашњег света и усмери своје мисли ка Богу. Ту егзистенцијалну слабост он везује за идеју о паду: човек осећа своју „беду“ јер је сачувао сећање на величину своје првобитне природе, којој може да га врати само вера у Бога. Идеја о паду наслућује се и у Бодлеровој поезији, у којој се паскаловски несклад између онога што човек јесте и онога што жели да буде претвара у супротност између сплина и идеала. Али Бодлеров избор је супротан Паскаловом: желећи Бога, он бира Сатану, указујући, како читамо у првој песми *Цвећа зла* – у којој се песник обраћа читаоцу да би га увео у драму подељеног бића – да „конце који нас крећу Ђаво спушта и диже“⁸ и да пороци представљају општу одлику свих људи. Реч је о два сасвим различита писца, од којих је један прожет јансенистичком мишљу, чији је циљ био да невернику покаже сву човекову „беду“ како би он схватио да је вера у Бога једино право решење егзистенцијалних проблема,

7 Ове Паскалове речи, вероватно у сопственом преводу, Христић наводи и у једном од својих текстова о Душану Матићу (в. *Поезија и филозофија*, стр. 121).

8 Преводе Бодлерових стихова наводимо према следећем издању: Šarl Bodler, *Sabrana dela. Cveće zla*, priredio Radivoje Konstantinović, Narodna knjiga, Beograd 1979.

а други је, како је уочио Сартр, себе покушавао да дефинише на негативан начин, као „уклетог“ песника, да би избегао сваки позитиван напор на путу свога самоодређења. Пореди их, Христић, међутим, наглашава оно што им је заједничко, а то је „иста фанатична мржња према телесном“ и према животу уопште: „Обојица су, и Паскал и Бодлер, били аскете и мрзиоци, велики мрзиоци свега живота и сваке манифестације живота.“⁹

У оба случаја реч је о одбијању света, које изражава, на свој начин, и *Путовање по мојој соби* (*Voyage autour de ma chambre*, 1795) мање познатог француског писца с краја 18. и почетка 19. века, Гзавијеа де Местра (1763–1852),¹⁰ у коме се приповеда о доживљајима једног младог официра примораног да остане у својој соби током 42 дана, и тиме пародира путописни жанр, супротстављајући моди авантуристичких приповести потпуну непомичност, која главном јунаку омогућава да се препусти сањарењима. Ова књига надахнула је Јована Христића да напише не само песму „Једно сентиментално путовање по мојој соби“, него и есеј који он представља као „забелешке“ уз ту књигу,¹¹ а на њу ће се позвати и Алберто Мангел да би своју књигу *Библиотека ноћу* представио као неку врсту собног путовања.¹²

9 *Поезија и кријтика поезије*, стр. 41.

10 Мање познатог брата француског филозофа Жозефа де Местра.

11 Јован Христић, „Забелешке уз књигу 'Путовања по мојој соби' Ксавије де Местра“, *Књижевне новине*, 2. 9. 1954, стр. 2.

12 *Biblioteka ноћи*, стр. 17.

Де Местрово собно путовање, које се одвија унутрашњим просторима сопственог ја, кроз предавање безграничном свету маште, најављује романтизам који, према Новалисовој констатацији да „тајанствени пут води ка унутрашњости“, у први план ставља субјективност, а затим и симболизам што, у свом екстремном виду, ту субјективност апсолутизује, доводећи до крајњих консеквенци тежњу ка затварању у унутрашње просторе духа, и у коме та субјективност, како каже Рене Жирар, „обилази свет својим расејаним погледом“ не откривајући у њему „ништа што би било тако драгоцено као она сама“, дакле претпостављајући себе свету и окрећући се од њега,¹³ како указује Христић у есеју о Ивану В. Лалићу, и од највећег дела модерне поезије, која представља „испаривање материје у смисао и симбол“.¹⁴ Песник одбацује несавршену стварност у име једне друге, савршене стварности која је плод активности његовог духа; егзистенцијални проблеми решавају се на нивоу чисте естетике, а као једина вредност појављује се песнички чин у коме се „препушта иницијатива речима“.¹⁵ Предмет песме постаје реч одвојена од онога што представља, како указује и Валери у песми „Питија“: свештеница делфијског бога као врховни дар добија „Свети ЈЕЗИК, Понос Људи, /

13 René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset & Fasquelle, Paris 1961, стр. 42.

14 Јован Христић, *Изабрани есеји*, Српски ПЕН центар, Београд 2005, стр. 110.

15 Stéphane Mallarmé, “Crise de vers”, *Poésies. Anecdotes ou Poèmes. Pages diverses*, Librairie Générale Française, Paris 1977, стр. 204–205.

Говор спремни, надахнути“.¹⁶ Крајњи исход тога подухвата је давање апсолутне предности језику и стилу над грађом, чији би производ била Флоберова ненаписана књига „ни о чему“, али и Кеноове *Стилске вежбе* за чије је српско издање, у преводу Данила Киша, Христић написао предговор, сматрајући да је то дело „бриљантна књига“,¹⁷ „најлитерарнија књига“ коју је икада прочитао, „велика и мајсторска егзибиција чистих моћи литературе“,¹⁸ али и посматрајући је са одстојања ствараоца коме такав књижевни поступак није близак.

Одбацивање стварности не укида њено објективно постојање, како Христић констатује у „забелешкама“ поводом Де Местрове књиге, напомињући да су унутрашња путовања између зидова једне собе „најдивнији“ облик заборављања јер омогућавају да се обилазе светови а да се при том увек остане „у истој соби, иза затворених врата усамљености“, али и да у тој „игри у двоје“ између маште и стварности, стварност „увек има одлучујућу улогу“ јер „ма каква да је, самоћа није никада потпуна“, пошто би у супротном „свет ствари морао да престане да постоји“. Седење у „соби“ и предавање својим мислима, које Паскаловог човека може да доведе до вере у Бога, а симболисту до нарцисоидног уживања у сопственом ја, код Христића се појављује као још један израз немоћи да се учествује у животу, и доводи до поразног закључка: „У ова четири зида / Не

16 Пол Валери, *Између јуџира и ѿалме*, избор и превод Коља Мићевић, Култура, Београд 1969, стр. 66.

17 Рејмон Кено, *Стилске вежбе*, Нолит, Београд 1964, стр. 127.

18 *Истио*, стр. 128.

добија се ништа, већ празне шаке остају“ („Поново посећена Итака“). А управо то нам наговештава песма „Једно сентиментално путовање по мојој соби“, у којој, на крају лета које се завршило „пљуском кише“, песник своди и колективне и своје индивидуалне рачуне утврђујући да нам није „било дато да завршимо своја путовања“, да смо остали „заборавивши снагу почетка, са узалудном радошћу краја“, односно да смо одбацили традицију, а да је он сам остао везан за уски простор собе, свестан да неће знати за „очи будућег јутра“, да, као и јунаци Чеховљевих драма, неће никуда отићи и да, у својој изолованости и одбијању везе са Другим, никада неће спознати „прави“ живот: „Јер, изодвајан, ја никада нећу моћи / Да сачекам прво светло прераног дана / Које ће са треском разбити ове прозоре“. Песма се завршава свешћу о немоћи изолованог субјекта да свој живот промени без комуникације са другим људима.

Симболистичком одбацивању реалности, које се појављује и као одбацивање референцијалности, чији би крајњи исход била Малармеова „Књига-Апсолут“ у којој би било „речено све што има да се каже“,¹⁹ Христић супротставља Мишоово претварање поезије у „апсолутну Исповест“,²⁰ односно надреалистичко враћање уметности животу од кога ју је симболизам био удаљио. Насупрот малармеовској естетичкој утопији, Мишо пледира за поезију коју пишу „сви“, а коју је најавио још Лотреамон, да би се, затим, та најавна претворила у опште место

19 Христићев предговор за књигу: Анри Мишо, *Моји њосеги*, Нолит, Београд 1976, стр. 8.

20 Исто, стр. 9.

надреалистичких исказа. „Свако може да напише *Моје њосеге*“, наводи Христић Мишоове речи.²¹ Мишоова поезија је пројекција његовог унутрашњег живота, у који нас он „уводи као у мрачну собу“,²² а на то указује и наслов његове књиге сабраних текстова *Унутрашњи ѡпростор* (*Espace du dedans*, 1944). Ту није у питању спокојна и заштитничка унутрашњост која пружа уточиште од опасности из спољашњег света, него једна застрашујућа унутрашњост настањена „чудовиштима“ и испуњена „безданима“, надреалистичким пројекцијама забрањених жеља чије ослобађање за Мишоа не води ка срећи кроз остварену целовитост бића, у коју су веровали надреалисти, него још више продубљује његово очајање јер, како даље констатује Христић указујући на један аспект слободе који надреалисти у свом ослободитељском жару нису узели у обзир, „све оно што налазимо у нашој дубокој унутрашњости није потиснуто тамо зато што му није допуштено да се испољи“ него зато што његово испољавање „не доноси ни олакшања, ни озарења“.²³

И зато, за Христића, „литература није у првом реду средство откривања тајни, већ стварања улога, па чак и од самог себе“.²⁴ Психоаналитичка перспектива, коју, свако на свој начин, усвајају и надреалисти и Анри Мишо, уступа место егзистенцијалној, за коју се опредељује Христић. Песма „Познај самог себе“, чији је наслов девиза исписана у Де-

21 Исто, стр. 11.

22 Исто, стр. 9.

23 Исто.

24 Исто.

лфијском пророчишту, може се посматрати и као дискретна полемика са Мишоом, са којим се Христић годинама дружио превodeћи његове песме. Та девиза, како нам указује лирски субјект, не значи да ми, као људи новог времена које је прихватило тековине Фројдове психоанализе, треба да откривамо оно што постоји у дубинама нашег несвесног, „чудовишта која кријемо у себи“, него да „морамо знати / Где нам је место“, да треба да одредимо свој положај у свету, који се испољава кроз различите ситуације, како показује и циклус на крају збирке *Песме 1952–1956*, коме је Христић дао наслов „Ситуације“, а који одговара његовој тези да свака добра песма приказује „једну ситуацију, или један однос“, а да „сваки однос и свака ситуација садрже у себи једну драму“,²⁵ што већ уводи сартровски контекст.

Жељи за мировањем у затвореном простору собе, које значи удаљавање од егзистенције и повлачење у сигурност властитог унутрашњег простора, односно бекство од живота, које представљају и Бодлерови „вештачки рајеви“, немогућност да се живот прихвати са свим његовим несавршеностима и контингентностима, као што показује и песма „Euthimia“ у којој се лирски субјект ћутањем „искупљује“ седећи у својој „пећини“ лишеној неба, немоћан да изађе напоље и приморан да остане „у затвореној соби своје туђе свести“, дакле жељи за мировањем супротставља се жеља за кретањем изражена темом путовања, која у Христићевим пе-

²⁵ *Десет̄ њесама – десет̄ раз̄говора*, приредили и разговор водили Слободан Зубановић и Михајло Пантић, Матица српска, Нови Сад 1992, стр. 118.

смама често добија облик потенцијалне пловидбе и везује се за тему мора. У песми „По цео дан седим у библиотеци“, лирски субјект призива море из „давних снова“, али стварност односи превагу над сновима: он је свестан да „нема више обећања“, да „ствари почињу да измичу“ и да остаје сам, да сањаним морем никада није и никада неће бродити, да му је море „такође измакло, као и живот што се измакао“ и да преостају само књиге и научници „забринути за судбину човечанства“. Теоријским разматрањима научника који се, седећи у библиотеци, баве судбином човечанства, супротставља се непосредан живот који је лирском субјекту измакао.

Потреба за активношћу и „пловидбом“, која је за Паскала тражење „разоноде“ а за Бодлера вид борбе против „сплина“, дакле, у оба случаја, узалудни покушај потискивања свести о својој егзистенцијалној слабости, код Христића означава потребу за прихватањем живота у свој његовој ефемерности и несавршености, за учешћем у животу, које, сваки на свој начин, Паскал и Бодлер одбацују, а које песнички субјект у Христићевим песмама, често узалуд, прижељкује, ипак остајући углавном, да употребимо израз Пјера Ревердија, „сањар међу зидовима“. Са тога становишта, соба је уједно и тамница, односно пројекција саме човекове судбине и његове немоћи да ту судбину промени, а изолованост добија обележје нужности, како показује и песма „Увод у генезу“, која се, међутим, завршава рађањем извесног поверења у живот: „слеп, глув, у зимском сну“, „затворен у своје ја као у тамници“, „као црв у месу што остаје затворен“, дакле

изоливан у односу на другог и на спољашњи свет, песник у почетку тоне у мртвило непокретности, препуштен „тихом“ трајању које „као спори црв нагриза [његово] стабло“ и, „као стара рана“, која упућује на „рану“ летаргије што у легенди о Гралу призива суђеног витеза обновитеља, али и паскаловску и бодлеровеку „рану“ изазвану човековим падом, „исцрпљује“ његову „крв“.

Немоћан да то стање оконча, да се рукама ухвати „за решетке тога сна“, он ипак осећа да се у њему рађа извесна нада да „Нећемо увек настањивати тај исти жути предео“ и да „Ту исту реку још једном гледаћемо / Страх наш у жељу кад буде претворен“. Први стих, који се, у нешто измењеном облику, појављује и на крају песме, као претпоследњи стих, уводи двоструку интертекстуалну игру која упућује у исто време на антику и на француску поезију. Он је део стиха из поеме Сен-Џона Перса *Анабаза* (1924): „Nous n'habiterons pas toujours ces terres jaunes, notre délice...“, који се налази на почетку VII дела поменуте поеме, а у коме овај француски песник, пошто је приказао долазак освајача на одредиште где је саградио град, указује на његову жељу за новим освајањима и истраживањима и на његову одлуку да се поново отисне у авантуру. Али Христић не наводи последњи део његовог стиха, „notre délice“ („нашу насладу“), дајући својим медитацијама нешто суморније обележје. *Анабаза*, чији је наслов преузет од Ксенофонта, код кога означава поход грчких војника са западне обале Мале Азије до Месопотамије и њихов мукотрпни и опасни повратак до Црног мора, код Сен-Џона Перса се појављује као „песма о усамљености у делању“, како

указује сам аутор, а њен наслов означава двоструки поход у коме се спољашња пустоловина изједначава с унутрашњом, а кретање, које се одвија пустим каменитим пределима, постаје пројекција самог креативног чина. Тај креативни чин за овог песника нема у себи „ничег питијског“ и никако се не своди на чисту естетизацију искуства, тако да његова поема изражава, како запажа Ален Боске, мање освајачки поход а више „жељу за освајањем“, „жељу за врхунском пустоловином, неизбежан, али непрекидно одлагани одлазак“.²⁶

У Христићевој песми одлазак води с ону страну реке, коју евокација стиха из Дантеовог *Пакла* изједначава с реком смрти, а најављује га ветар који се подиже и који буди из учмалости: „Ветар се диже, треба покушати да се живи“. Тај ветар, усмерен ка другој обали, која је у исто време и обала смрти и обала новог живота, метафора је људског елана, коме је Сен-Џон Перс, у његовом индивидуалном и његовом колективном виду, посветио своју поему *Ветрови* (1946). Али, док је поетска мисао Сен-Џона Перса непрекидно кретање које се одвија без застоја, Христићева се одвија у дијалектици мировања и кретања, а тренутак спознаје долази после извесног заустављања у времену и појављује се као покретање из летње и подневне обамрлости, што је много ближе Полу Валерију него Сен-Џону Персу. Поменути стих дословни је превод стиха „Le vent se lève, il faut tenter de vivre“ из Валеријеве песме „Гробље крај мора“.²⁷

26 Alain Bosquet, *Saint-John Perse*, Seghers, 1961, стр. 37.

27 Откривајући изворе прикривених цитата у овој песми, Христић не помиње овај стих.

„Гробље крај мора“ је дуга филозофска и лирска медитација у којој се између песника и елементарна из природе успостављају сагласја и одзиви. Пред непомичношћу мора које се, у подне, под јарким медитеранским сунцем, појављује као пројекција вечности ништавила и надовезује на гробље, што указује на трајну непомичност у смрти, песник, утонуо у непомичност контемплације која треба да га доведе до мисли у чистом стању, има утисак да и сам подлеже тој општој обамрлости у којој се једино кретање своди на активност његове свести: она постоји у времену и одвлачи га вечном миру угодног ништавила, али се у њему нагло буди животни елан који симболише ветар: „Le vent se lève... Il faut tenter de vivre! – L’air immense ouvre et referme mon livre, / La vague en poudre ose jaillir des rocs! Envolez-vous, pages tout éblouies / Rompez, vagues! rompez d’eaux réjouis / Ce toit tranquille ou picoraient des focs“.²⁸ Попут мора које се узбуркава ударајући својим пенушавим таласима о обалу, песник поново почиње да осећа жељу за животом, која га ослобађа паралишуће обамрлости и, затварајући његову књигу, симбол писане речи у којој се окамењује чиста мисао, подстиче га на кретање, делање, стварање, живљење, у духу Пиндарових речи из *Пиџијских III*, које су мото ове песме: „Не

28 У преводу Ивана В. Лалића, којим ћемо се и даље користити у навођењу стихова из ове песме: „Ветар!... Покушај, треба да се живи! / Дах голем књигу листа ми, оживи, / Прах вала шибла пену и светлуца! / Узнесите се, странице светлосне! / Ломите таласи, о воде радосне, / Тај мирни кров где флок до флока кљуца! – Иван В. Лалић, *Антологија новије француске лирике од Бодлера до наших дана*, Просвета, Београд 1966, стр. 162.

жуди, о душо моја, за животом вечним, већ исцрпи поље могућнога.“

Ова Валеријева песма несумњиво је фасцинирала Христића, а неки њени стихови за њега су добили готово опсесивно обележје. Песма „Истина геометрије“ започиње алузијама на два античка мислиоца који „мислили су о истом“, Архимеда, „затворен[ог] у својој лопти“, односно у својим математичким истраживањима, и Зенона, „златног краљ[а] лета“, и то лета „пресеченог копљем“, односно његовим софизмима који доводе до негације покрета. Ова два мислиоца што су, према легенди, скончала на обали мора, као жртве насилничке руке, отелотворују драму интелектуалца распетог између мишљења и живљења, али кадрог да се снагом своје мисли, која се, према Декартовој формули, изједначава са самим постојањем, бори против неумитне смрти: „...ја ходам, видим, чујем, мислим. Мислим. Значи живим“, закључује Зенон пре него што ће га са литице бацити у море, како читамо у Христићевом тексту „Зенонова смрт“.²⁹ Ту међутим није реч о апстрактном умовању и чисто рационалном закључивању, него о једном целивитом доживљају у коме се спајају чулно и духовно, и у коме Зенон, гледајући море, „које се појављивало иза ивице шуме као једини траг нужности у огромној хрпи случајности из које је покушавао да се пробије“, осећа да „први пут живи филозофију“.³⁰

У поменутој песми море је дочарано Валеријевим стихом „La mer, la mer, toujours recommencée!“

29 Јован Христић, „Зенонова смрт“, *Лейпцигска Матице српске*, Нови Сад 1958, књ. 389, св. 19, стр. 31.

30 Исто, стр. 33.

(„Море, море, увек започето“³¹), који Христић наводи допуњавајући га и донекле модификујући његово првобитно значење: „Море, море, увек започето снова“. Повезано са „сунчаним“ системом срца и летом „пресеченим“ копљем, море је ухваћено „у равни између сунца и сунца“, између космичког и људског сунца, што указује да је оно у исто време и спољашње и унутрашње, елемент из природе и надреалистички „вал снова“, „море у себи, море око себе, заувек“, како каже Анри Мишо у песми „Море“,³² попут оне пучине коју „у себи носимо“, а коју и Сен-Џон Перс, у *Мореказима*, изједначава са људским срцем.³³ Али док Мишоово море представља надреалистичке поноре несвесног, настањене чудовиштима, море у поезији Пола Валерија, а још више Сен-Џона Перса, слика је животног елана који односи превагу над пасивном контемплацијом.

У Христићевој поезији, неизмерност мора, које се простире „докле се поглед губи“, наговештава нешто од паскаловског осећања бескраја и у човеку и око њега, бесконачну и неухватљиву разноликост света који није ни декартовски јасан ни хегеловски уређен, него представља хаотични и често

31 У преводу Коље Мићевића, овај стих гласи: „Море, море, увек испонова“. Реч „испонова“ употребљава и Христић на крају песме под матићевским насловом „Непрекидна свежина света“, пледирајући за једну „мудрост“ која „долази као дисање и коју сваки дан / Рађа испонова, као непрекидну свежину света“.

32 Анри Мишо, *Моји њоседи*, приредио и превео Јован Христић, Нолит, Београд 1976, стр. 161.

33 Сен-Џон Перс, *Морекази*, превео Борислав Радовић, Прo-света, Београд 1966, стр. 145.

неразумљиви скуп хетерогених елемената, али и човекова унутрашња пространа и неизмерност његових „снова“, како Христић констатује и у једном од текстова о Душану Матићу, у коме понавља, у нешто модификованом виду, поменути стих из „Истине Геометрије“, делимичан цитат Валеријевог стиха. Паскаловој визији човекове „беде“, али и Камијевој филозофији, у којој види израз очајања пред чињеницом да се мора живети и без Декарта и без Хегела, у једном несталном и неразумљивом свету, без ослоња у било каквом систему вредности, он супротставља Матићево надреалистичко отварање ка бесконачности света у коме се крију безбројни и несагледиви „амбиси“, али и бескрајне могућности за пројекцију и остварење жељеног: „Ништа, међутим, није јасно, зато што нам свака јасност тек открива и једну нову јасност и једну нову тмину. Краја нема, бескрај нам се отвара, или руга, како би рекао Матић, на свакој тачци до које смо дошли. Постоји само једна гранична вредност, али и гранична вредност шта је друго него отворени бескрај? Море, увек започето снова, недоглед, ‘сјај до сјаја, сјај у сјају’, али и ‘амбис до амбиса, амбис у амбису’...“³⁴

Да бисмо се спасли неизвесности, није довољан, како нам се указује у песми под платоновским насловом „О идејама“, ни рационалан поглед картезијанске свести, ни пророчка видовитост, ни паскаловска вера у Бога, него је потребна једна нова, аналошка визија која обухвата свет у тоталитету унутрашњег и спољашњег, рационалног и ирационалног, наговештена директним обраћањем Зено-

34 *Poezija i filozofija*, стр. 111.

ну: „Не-свирепи Зеноне, јер ти си знао да све то / Лежи далеко ван нас, да све, најзад, мора / Почети тачком у нама, и вратити се, нама“. Ово обраћање Зенону појављује се као варијација на стих из „Гробља крај мора“: „Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élé!“ („Зеноне! Зеноне! свирепи Зеноне Елејски“), после кога Валери узвикује: „M'as-tu percé de cette flèche ailée / Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!/Le son m'enfante et la flèche me tue!“,³⁵ алудирајући на Зенонове софизме у којима стрела не би доспела до циља, а Ахил не би сустигао корњачу. Зенону, који негира кретање, а тиме и живот, неосновано делећи време на безвременске тренутке, уместо да га посматра у континуираном току, Валери, у наредној строфи, упућује двоструко „не“: „Non, non!... Debout! Dans l'ère successive / Brisez, mon corps, cette forme pensive!“,³⁶ одбацујући парадоксе чисте мисли у корист живота у људском времену што се појављује као низање пролазних тренутака.

Поигравајући се речима, а тиме и значењем Валеријевог исказа, и спајајући „не“ са придевом „свиреп“, Христић му даје позитивне конотације: „не“ постаје једно имплицитно „да“, упућено аналошкој мисли предсократоваца чији је један од представника Зенон, а који су били „у дослуху са стварима, што ће рећи са материјом“, док су за човека новог доба ствари „готово неповратно из-

35 „Крилата стрела зар пробила ме је, / Што дрхти, лети, ипак неплетна! / Звук роди ме, а уби мене стрела“.

36 „Не, не!... На ноге! Ка следећој мени! / Размрскај, тело, облик замишљени“ – *Анџолоџија новије француске лирике од Бодлера до наших дана*, стр. 162.

губљене под наслагама речи“,³⁷ како Христић износи у есеју „Непролазна чар предсократоваца“, још једном се позивајући на поменути Валеријев стих: „’Зеноне, свирепи Зеноне!’ узвикује у својој песми Валери, и има право. Млад, висок, снажан, наочит Парменидов ’миљеник’, Зенон ужива да разори оно што нам се чини очигледно и неразориво, да блиставом вештином у баратању појмовима покаже како стрела не лети и како Ахил не може да стигне корњачу.“³⁸ У контексту Христићевих исказа Зенонова негација кретања појављује се пре свега као „жонглирање речима“ кроз које се стварност указује другачијом у односу на њену уобичајену представу, и упућује на надреалистичке вербалне игре које представљају поигравање уобичајеним значењем речи и прихваћеним поретком ствари. Зеноново „жонглирање речима“, као и Малармеове симболистичке „танане аналогije“, постаје „оно што се збива“³⁹ и добија егзистенцијално значење, наговештавајући матићевско ослобађање од „дуалистичких полуга“ које, како Христић запажа у есеју о Матићу, пред паскаловским ћутањем неба, пружа могућност отварања ка свету и „изналажења све нових тачака посматрања са којих ће нам се тек свет показати у свој својој потпуности“.⁴⁰ Али док надреалисту Матића то отварање води ка „бескрају ноћи“, за Христића, као и за Валерија, тре-

37 Јован Христић, *Есеји*, Матица српска, Нови Сад 1994, стр. 203.

38 *Истио*, стр. 205.

39 Јован Христић, *Тераса на два мора*, „Филип Вишњић“, Београд 2002, стр. 122.

40 *Поезија и филозофија*, стр. 121–122.

нутак када сан постаје сазнање представља Подне. „Quand sur l'abîme un soleil se repose“, „Le Temps scintille et le Songe est savoir“,⁴¹ како кажу стихови из „Гробља крај мора“, на које Христић упућује у тексту „Тераса на два мора“.⁴²

Спознаја целовитости укључује и сасвим обичне животне ствари, као што показују „Три пјесни љубене“ где се писаном тексту као покушају да се доживљени тренуци, „додири“, „пољупци“, „шапу-тања“, сачувају од разорног дејства времена, покушају који је осуђен на неуспех јер „речи не чувају ништа, и односе све / Као и ветар који је ушао кроз прозор“, супротстављају сасвим обичне, ефемерне појаве („капи кише на тек озеленелом лишћу“, „пена на таласима што долазе са пучине“, „кожа суха од ветра у гранама борова“, „додир груди на камену топлом од подневног сунца“, „усне слане од мора смиреног у предвечерје“), чије само постојање представља нешто што снажи човекову душу и што је довољно „за читав један живот“. Непосредна чулна спознаја односи превагу над апстрактним умовањима, као што показује и песма „Живот начињен од ситница“, у којој се „ученим књигама“ што покушавају да дају одговор на егзистенцијална питања („где смо, шта смо и куда идемо?“), али чије реченице у једном тренутку почињу да „тону у заборав“, а „велике речи претворе се у шум празних махуна на подневном ветру“, супротставља „укус неког пољупца на уснама“, „зуј пчела у давним вр-

41 „Кад одмор сунца над понором сине“, „Време светлуца, а Сан јесте знати“ – *Анџологија новије француске лирике од Бодлера до наших дана*, стр. 158.

42 *Тераса на два мора*, стр. 122.

товима“, „густи мириси на непроходним острвима“, „шум ветра у једрима са којима ко зна када смо пловили“, пролазне манифестације пролазног постојања, које, у тренутку када се човеку обзнане, добијају значај саме по себи јер указују на праву природу егзистенције. Реч је о поверењу у чулни доживљај, које Христић налази у поезији Ивана В. Лалића, а „које се не завршава парнасовским естетизмом и прециозношћу, већ срећним тренутком у којем се опажајна лепота и пуноћа света прожимају интелектуалним значењем, и воде у сазнање“.⁴³

Ту пуноћу живота Христић, као што је већ у више наврата указано, налази на обалама Средоземног мора, где нам све „изгледа сведено на елементарне облике и исто тако елементарне силе што су те облике створиле“ и чија је пучина готово „савршена слика бескраја у који се наша мисао слободно отискује“ јер, за разлику од Атлантика или Пацифика, који нас „притискају својим безмерјем“, на Средоземљу „нема ничег што би у нама изазвало дрхтај страве пред пространствима и силама које нас толико надмашују својим ширинама и моћима да гуше сваки покушај да их једним узлетом и залетом мисли обухватимо“.⁴⁴ Христић се сврстава међу писце и мислиоце који су неговали изванредан „медитерански“ стил, прожет грчком мишљу и хеленизмом, оно што ће Ками у *Побуњеном човеку* ниचेовски назвати „la pensée du midi“, а што он сам налази код предсократоваца, којима се придружују и Валери, Жан Греније, Ками и Иван В. Лалић. Пе-

43 *Изабрани есеји*, стр. 111.

44 *Есеји*, стр. 201–202.

сма „Гробље крај мора“ инспирисана је сећањем на једно стварно гробље у Валеријевом родном месту Сету, на брегу изнад мора, у чијем се подножју налазила његова родна кућа; у њој је овај песник хтео да обједини „најједноставније и најпостојаније теме свог афективног и интелектуалног живота, онако како су се оне наметнуле његовој младости и повезивале са морем и светлошћу извесног места на обали Средоземља“. Средоземљу је Валери посветио и свој текст „Медитеранска надахнућа“ (1934).⁴⁵ На тај текст позива се и Христић, прво у есеју „Непролазна чар предсократоваца“ (1983), а затим и у есеју „Иван В. Лалић“ (1996), наводећи из њега дужи одломак у коме се настанак филозофске мисли везује за море као слику самог људског духа у ономе што у њему представља „јасност, дубину, пространост, меру“, напомињући да је Медитеран повод „да се обнове пуноћа и богатство чулног доживљаја, несталог у маглама метафизике и апстракције“, да је он не само поднебље „лепоте и чулности“, него и „поднебље у којем имамо највише прилике да обновимо везу са конкретним, са материјом којој у модерном песништву – и у модерном начину мишљења уопште – прети опасност да изветри у симбол и апстракцију“.⁴⁶ На Валеријева „Медитеранска надахнућа“ у Христићевим се размишљањима надовезује Камијево *Лето*, које га је, уз Матићеву *Анину балску хаљину*, подстакло

45 Тај текст ће касније ући у састав његове књиге *Variété III* (1936). Текст под истим насловом објавио је 1941. и француски филозоф Жан Греније, на кога се Христић позива у својој полемици са егзистенцијалистичким антропоцентризмом.

46 *Изабрани есеји*, стр. 111.

да напише „Анатомију есеја“ и у коме врхунац достиже „одушевљење“ Средоземљем, изражено кроз три основне теме – и иначе главни предмет његовог интересовања – а то су пуноћа живота, мисао везана за реално и чулно и поистовећење етичког и естетичког.⁴⁷

У доживљају пуноће света, који подстиче мисао одагнавајући паскаловски страх од бескраја, у тренутном блеску измирују се тело и дух, чији расцеп представља један од главних извора егзистенцијалних тегоба, а сазнање до кога човек долази превазилази декартовско умовање у коме се постојање изједначава са мишљу и поистовећује са самим животом. „Не *cogito, ergo sum*, већ једна битнија потврда / Додиром песка на кожи оклопљеној сухим ветром поднева. / Изван сваке мисли, то постојање које таласи огољују, / Као костур камена који прети својим ранама“, читамо у песми „Mezzogiorno“, која се појављује као један од најуспелијих производа Христићевих „медитеранских надахнућа“. Реч је о једној „мудрости“ која „долази као дисање и коју сваки дан / Рађа испонова, као непрекидну свежину света“, како указује песма под матићевским насловом „Непрекидна свежина света“, кроз циклично кретање и непрекидно обнављање животног елана, као оно Валеријево „море, море, увек започето“, што непрекидно запљускује Христићев поетски свет. Тај тренутак целовите, интелектуалне и чулне спознаје, у коме се поистовећују егзистенција и есенција, и сам Христић доживео је у атмосфери Средоземља, када му се „једног Поднева, на 'тера-

47 Поезија и кристичка поезије, стр. 103–105.

си на два мора’“, учинило да је схватио Валеријеву песму „Гробље крај мора“: у тренутку када између њега и те песме „није било ничега и никога“, сунце је „осветлило“ њене „најзамршеније лавирните“, „сложило је у једну целину, у једну причу, и све је постало разумљиво и јасно“. ⁴⁸

Из свега што је напред речено може се закључити да се, кроз дијалог који Христић успоставља са француским песницима и који се одвија у корелацији са античком мишљу, оцртава његов сопствени метафизички немир што произлази из супротности између жељеног и оствареног, између мишљења и делања, и његова сопствена поетска мисао која се одвија у дијалектици мировања и кретања и која Бодлеровој мржњи према животу, повезаној са паскаловским страхом пред неизмерношћу васионе, и симболистичким удаљавањем од конкретног света, израженим чувеном Малармеовом фразом: „Свет је створен да би се завршио једном лепом књигом“, супротставља окретање животу изражено у Валеријевој песми „Гробље крај мора“ и сажето у реченици: „Не може се зауставити живот да би се написала једна књига.“ ⁴⁹ Одбацујући књижевност схваћену као чиста естетизација искуства, Христић пледира за књижевност која почива на прихватању света у његовој материјалности и његовој конкретности, и која је матићевски „ужљебљена у живот, у свакидашњицу“. ⁵⁰

48 *Тераса на два мора*, стр. 122.

49 *Поезија и филозофија*, стр. 152.

50 *Истио*, стр. 153.

Jelena Novaković

JOVAN HRISTIĆ ET LA POÉSIE FRANÇAISE

Résumé

Ce travail examine les aspects intertextuels de la création poétique de l'écrivain serbe Jovan Hristić, qui se réfère, dans ses poèmes et ses essais, à une suite de poètes français, tels que Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Saint-John Perse, Henri Michaud. Par l'intermédiaire de ces références, explicites ou implicites, s'établit un dialogue qui se déroule en corrélation avec la pensée antique et à travers lequel s'exprime sa propre vision du monde et sa propre poétique.

Персида Лазаревић Ди Ђакомо
САВОНАРОЛА,
ХРИСТИЋЕВА ПОЕТСКА ЕНКЛАВА

Кључне речи: Савонарола и његови пријатељи, Ђироламо Савонарола, поетска интертектовност.

Јован Христић каже да би задатак критике био „[...] да изнађе шта је један песник давао своме времену, како је проширивао искуства свога времена, и зашто је баш то давао, као и оно чиме он проширује искуства нашег времена, и зашто ми мислимо да оно што од једног песника узимамо проширује и наша искуства“.¹ А задатак би истраживача био, стога, да размотри разне аспекте дела једног истовремено песника, писца и драматурга – какав је био Јован Христић – да би се открило, дакле, колико је од његове поетике присутно и у другим његовим делима, односно колико та његова друга дела сакривају и садрже у себи неке од аспеката његове поетике/поезије.

У том смеру бисмо овим радом размотрили Христићеву драму *Савонарола и његови пријатељи*. Теза коју постављамо састоји се од тога да ова Христићева драма може бити разматрана са становишта поетике која карактерише дело Јована Христића, с обзиром да на неколико разина одговара теоријским становиштима поезије, те садржи у себи

¹ Ј. Христић, *Поезија и критика поезије*, Матица српска, Нови Сад 1957, стр. 18.

формалне и поетске одлике Христићева опуса. Јер, како тврди Драган Хамовић: „[...] Јован Христић заступа један, у основи интегралистички приступ књижевности, при којем се разлози и оствареност свакога од историјских облика књижевног изражавања стичу и проверавају у истом простору, у егзистенцији.“²

Христић је објавио своју драму *Савонарола и његови пријатељи* два пута исте, 1965. године: драма је изашла у Загребу, у издању Загребачког драмског казалишта (даље: ЗГ), и у Новом Саду, у издању Стеријиног позорја (Библиотека Стеријиног позорја 6–7, – даље: НС).³ Ова два издања међу собом међутим нису идентична, садрже одређене измене, неки пут чак веома значајне за Христићеву поетику: на извесним местима изостављени су читави делови текста, или су пак измењени у толикој мери да утичу на надсегментални ток фразе, па ће стога оба издања бити узета у обзир приликом одређивања поетских фрагмената. Постоји и треће издање, из 1970. године,⁴ које такође доноси неколике измене, али у односу на новосадско издање из 1965. Тематски се, међутим, сва три издања подударају, и оба третирају исти догађај: последње дане

2 Д. Хамовић, *Лето и цивици*. Поезија и поетика Јована Христића, Завод за уџбенике, Београд 2008, стр. 27.

3 Ова је представа била изведена у Београду, у Југословенском драмском позоришту, 20. јануара 1965. године (режија: Мирослав Беловић), и у Загребу, те исте године, 27. фебруара, у Загребачком драмском казалишту (режија: Георгиј Паро).

4 У: Ј. Христић, *Четири айокрифа* (драме), Матица српска, Нови Сад 1970, стр. 115–188. Захваљујемо се Марти Фрајнд која нам је указала на варијанте присутне у овом издању.

италијанског проповедника Ђиролама Савонароле, време догађања је пролеће 1498. године, тачније први део од 18. марта до 7. априла, а други део 8. и 9. априла. Место догађања је Фиренца.

У Фиренцу Лоренца Медичија је Ђироламо Савонарола дошао по позиву Пика дела Мирандоле. Поставши приор самостана Сан Марко, Савонарола је постигао, од папе Александра VI, да се тај самостан одвоји од домениканске конгрегације Ломбардије, и ту је, са све већим ентузијазмом, наставио своје проповеди против корумпираних обичаја, оријентишући Фирентинце према строгом начину живота. У том свом проповедању строгог начина живота и суздржавања, Савонарола се сукобио са папом Александром VI,⁵ коме је замерао изопаченост понашања, па је стога Савонароли прво било забрањено да проповеда (8. 9. 1495), а с обзиром да то није послушао, био је екскомунициран (13. 5. 1497). Пошто се није био подвргао проби ватре, коју је у његово име прихватио његов следбеник, фра Доменико Буонвичини, народ је априла 1498. напао самостан, Савонарола је био ухваћен, мучен, подвргнут трима процесима, и на крају оптужен за јерес, те спаљен на крсту на главном тргу Фиренце, Пјаца дела Сињорија, 23. маја 1498.

Кад је реч о поетици у вези са Христићевом драмом *Савонарола и његови пријатељи*, на први поглед би се могло рећи да ова драма има мало или скоро никакве везе са Христићевом поезијом.

5 G. A. Scaltriti O. P., *L'ultimo Savonarola. Esame giuridico-teologico del carteggio (brevi e lettere) intercorsi tra Papa Alessandro VI e il Frate Girolamo Savonarola*, Edizioni Paoline, Torino 1976.

Тачно је да спољну манифестацију сегментације у стиховима дискурса представља управо графички облик, како тврди Лотман, и да сваки стих, баш зато што представља једну ритмичку јединицу, има своју унутрашњу меру. Лотман сматра да управо та графичка композиција даје најнепосреднији знак да је у тексту реч о поезији. Али обичан, графички критеријум, иако је наравно важан, није ипак довољан да оквалификује природу стиха и поетичност једне фразе. Како каже П. Клодел: „Стих је једна линија која се зауставља не зато што је дошла до једне материјалне границе или што недостаје простора, већ зато што је њена унутрашња мера испуњена и њено је својство потрошено.“⁶ Стога формална анализа „препознавања“ односно декодификације Христићевог драматуршког текста у смислу увиђања и изналажења поетичког и оног „поетског ефекта“ у тексту, како каже сам Христић,⁷ захтева конфликтно али неизбежно⁸ анализу структура (дакле формалну анализу), али истовремено и анализу функција тог (поетског) текста.

Треба овом приликом навести оно што Јован Христић мисли о односу поезије и позоришта Јована Стерије Поповића:

6 Нав. у: Н. Meschonnic, *Lo spazio poetico*, у: *La metrica*, a cura di R. Cremante e M. Pazzaglia, il Mulino, Bologna 1972, стр. 213: “Il verso è una linea che si ferma, non perché sia arrivata a una frontiera materiale e perché le manchi lo spazio, ma perché la sua cifra interna è compiuta e la sua virtù è consumata.”

7 Ј. Христић, *Поезија и кријшника поезије*, стр. 78–79.

8 В.: С. Ossola, *Testo poetico e storia letteraria*, у: AA. VV., *Didattica dell'italiano*, a cura di M. Ricciardi, Stampatori, Torino 1976.

„Једно књижевно дело не дели се само у себи лако и неопозиво као што би историчари и критичари волели да то буде, а Стеријина поезија, чини ми се, обавезује нас да на далеко сложенији и обухватнији начин говоримо о његовом позоришту. Међутим, током времена створила се једна махом вештачка подела, којом је Стеријина поезија била одвојена од његовог театра, а његов театар од његове поезије, иако та поезија може много шта да нам каже о његовом театру.“⁹

У овом истом смислу бисмо говорили о поетичности Христићеве драме. По нашем мишљењу, Христићева драма о Савонароли садржи у себи многе од елемената које се надовезују на Христићеву поезију, а донекле и разјашњавају извесне прелазе, као што та иста Христићева поезија објашњава поетичку фрагментарност и семантички конотативне секвенце драме о којој је реч. Јер, како каже сам Христић: „[...] не постоји никакав критеријум који би извесну врсту текстова а priori и заувек искључио из области поезије“.¹⁰

А стварање смисла поетичности Христићеве драме о Савонароли неизбежно је повезано с одређеним изражајним критеријумима које комбинује у свом дискурсу, те са интертекстуалним чињеницама: теме, речи, слике, ритмичка решења итд. која се појављују у овој драми могуће је наћи и у многим Христићевим песмама (па говоримо о унутрашњој интертекстуалности), као што и у овој драми

9 Ј. Христић, *Поезија и филозофија*, Матица српска, Нови Сад 1964, стр. 34.

10 *Исто*, стр. 11.

можемо наћи поетске елементе других аутора (и ту је реч, наравно, о спољној интертекстуалности). Ти интертекстуални односи су највидљивија манифестација поетичности Христићеве драме,¹¹ која своје комуникативне могућности остварује унутар система. Овај Христићев систем је једно сложено поље тензије између конзервативних тенденција и иноваторских, између прекида, прелома, имитација и реформи. Поетичка стилистичка индивидуалност Јована Христића у овој драми се остварује кроз процес транскодификације и трансформације у односу на моделе. Христићева драма о којој је реч не представља затворен систем, као ни сам себи довољан, већ, баш напротив, такав систем рађа се и непрекидно обнавља путем манипулације језика и поетичких елемената. За ову бисмо Христићеву драму рекли исто оно што Александар Јовановић тврди за Христићеву поезију: „[...] Христићева поезија се богатила алузијама, реминисценцијама, цитатима и псеудоцитатима, полемисала са песмама и песницима, разабирала знакове који су до нас допирали из претходних времена.“¹²

11 Уп.: Д. Хамовић, *Лето и цивици*. Поезија и поетика Јована Христића, стр. 32–33: „Када пролазимо кроз лирске текстове Јована Христића [...], уочавамо оне најмаркантније интертекстуалне релације, алузије и реминисценције, а богата књижевна и филозофска култура напросто је сталан, макар и сасвим дифузан подтекст његових песама, подтекст са којим се унапред рачуна, на шта отвореније упућује есејистичка страна Христићевог рада.“

12 А. Јовановић, „Достојанство пораза“, у: *Поезија Јована Христића*, зборник радова, ур. С. Гордић, И. Негришорац, Матица српска, Нови Сад 1997, стр. 44.

У вези са оваквим приступом Христићевој драми могуће је поводом *Савонароле и његових пријатеља* говорити о поетској енклави, тачније о трострукој поетској енклави, у смислу у коме се енклава подразумева у лингвистици, тј. као „острво“ унутар већег, ширег система, па ће бити говора, у суштини, о три разине поетске енклаве унутар Христићеве драме о фирентинском проповеднику.

Прва би се разина односила на то колико је Христић песник у својој драми. То је могуће приметити већ у уводној дидаскалији првог чина драме, и увидети колико Христић не може да се одупре свом поетском бићу: за њега је поезија „есенцијална као дисање“¹³: *Neodredljiv čas jednog proletnjeg dana. Ni sasvim jutro, ni sasvim podne. Kada bi se malo bolje oslušnulo, čule bi se ptice* (НС, стр. 7). Уколико бисмо графички представили ову Христићеву дидаскалију, њена би поетичност дошла још више до изражаја:

Неодредљив час једног пролетњег дана.
Ни сасвим јутро, ни сасвим подне.
Када би се мало боље ослушнуло,
чуле би се птице.

И за ове, као и за остале Христићеве стихове, може се рећи да им је песнички израз „класицистички миран, непретенциозан, једноставан“,¹⁴ али та једноставност стихова „не смањује њихову дубину“. Има у овим поетским редовима меланхолије,

13 Ј. Христић, *Поезија и кристичка поезије*, стр. 10.

14 Љ. Симовић, „Међу боговима и варварима“, у: *Поезија Јована Христића*, стр. 12.

примећује се тај тон „у исти мах мисаон и жален“, који „опредељује целокупну поезију Јована Христића“.¹⁵

Претходи овим речима реченица која у себи не садржи елементе поетског: *Unutrašnje dvorište samostana Svetog Marka u Firenci*, а потом следи реченица која је такође лишена поетичности, односно надсегменталних елемената који карактеризују поезију: *Ulaze Glasnik i Dželat, vodeći Domenika, redovnika dominikanskog reda*. Занимљиво је да у загребачком издању стоји само следеће: *Unutarnje dvorište manastira svetog Marka u Firenci. Ulaze Glasnik i Dželat, vodeći Domenika, kaluđera dominikanskog reda* (ЗГ, стр. 9). Ово је тек један пример, али детаљнија анализа и поређење открили би бројне ситуације овог типа.

Занимљиво је да у одређеним, дефинитивно поетским фрагментима Христић исказује гномичку поезију, да буди неку врсту моралног осећања код читаоца. Тако у Првој слици Изота говори: „Sada se treba vratiti kući. Prozori su otvoreni, vetar prolazi kroz sobe. Ako neko bude zakucuo na moja vrata večeras, ko će mi dati snage da ih ne otvorim? Čovek ostavi svoj život kao što se baca prljavo rublje, a onda odjednom otkrije da je nag, da mu je zima...“ (НС, стр. 14).

Овакво гномичко поетовање присутно је и у следећем фрагменту: „Napolju je sunce i otvoreno nebo. Bez istine, doduše, ali istina je mračnija od smrti“ (НС, стр. 16).

15 М. Пантић, „Дневник једног путовања“, у: *Поезија Јована Христића*, стр. 25.

Каже Христић да „песник мисли и осећа у једном одређеном метру“, и он, Христић, не може да се одупре свом песничком бићу па је у овој драми скоро свим ликовима дато да поетизују свој говор. Тако Савонаролин пријатељ Доменико каже: „Као да плывамо по неком огромном мору без дна и без обала. Тако се осећа човек када лови рибу ноћу: негде између неба и земље, а на све стране је мрак“ (НС, стр. 17). Ако бисмо и ове редове пребацили у графички облик песме, добили бисмо, на пример, следеће стихове:

Као да плывамо по неком огромном мору
без дна и без обала.

Тако се осећа човек кад лови рибу ноћу:
негде између неба и земље,
а на све стране је мрак.

Овде је присутно то неодређено *ми*, то Христићево „неко *ми* чија природа и садржај нису подробније описани“,¹⁶ а које карактерише ову поетичну прозу.

Говор Губавца, на пример, чини праву малу поетичку целину, сасвим одвојиву од контекста: „Vidim vatru i glave kako se lelujaju iznad plamena. Vetar prolazi kroz njihova usta, uši i nozdrve. Slušaj. Čuješ li kako se smeju na vetru, lepo odsečene glave sa finom, glatkom kožom na licu? Čuješ li? [...] I tvoja je tamo, ne brini. Vidim je. Vidim je kako se ljulja na vetru i kako se smeje. [...] Vidim! I tvoja“ (НС, стр. 30–31). У поетско-графичкој адаптацији добили би се, евентуално, следећи стихови:

16 Р. Микић, „Општа места, жагор и немилост“, у: *Поезија Јована Христића*, стр. 26.

Видим ватру и главе како се лелујају изнад
пламена.

Ветар пролази кроз њихова уста,
уши и ноздрве.

Слушај.

Чујеш ли како се смеју на ветру,
лепо одсечене главе са фином,
глатком кожом на лицу?

Чујеш ли?

[...]

И твоја је тамо,
не брини.

Видим је.

Видим је како се љуља на ветру и како се
смеје.

[...]

Видим!

И твоја.

Овако састављен, говор Губавца сасвим одговара ономе што Христић тврди, тј. да песник „чињенице претвара у семантичке целине, стављајући их у контекст који је далеко шири од њиховог природног и каузално релевантног контекста“.¹⁷

Слично и на самом крају драме постоји читава једна поетска секвенца, коју изговара Малатеста, и коју је могуће замислити у стиховном облику:

„Sada prelaze preko trga. Prvi jutarnji vetar diže prašinu oko njegovih nogu. On ide među njima, pod zracima sunca koje se rađa, kao stud odjednom šiknuo u nebo. Pogledajte svetlost jutra kako mu treperi u kosi. On ide kao plamen, kao istina koju više niko ne može da porekne, i koja čisti sve. Čujete li ga? Njegov

¹⁷ Ј. Христић, *Поезија и филозофија*, стр. 15.

glas tutnji kao grom, a njegove reči sevaju kao munje. On je plamen, koji ide pred nama kao svetlost istine“ (НС, стр. 65).

Посебну интонацију и другачију ритмику имају фрагменти које изговара сам Савонарола. Ти фрагменти повезују, на извештан начин, ову већ наведену разину поетске енклаве, која Христића дефинише као песника у драми, и следећу, која се односи на присуство поезије Ђиролама Савонароле у драми *Савонарола и његови пријатељи*. Каже Савонарола: „Хоћу да легнем и заспим, паднем у неки тамни сан без снова. Господе, па ја не могу више. Зар не можеш ни да ме уништиш до краја, кад си већ почео?“ (НС, стр. 56).

Овим се отвара могућност разматрања друге разине поетске енклаве у Христићевој драми, а реч је о томе да се види колико је присутна Савонаролина поезија у овом делу. Не ради се само о интертекстуалним опсервацијама, већ о томе да се уочи управо „утапање“ Савонаролине поезије у Христићеву драму.

Да би у неким приликама избегао превише строго дејство својих проповеди, Савонарола је себи налагао да излаже *cum affectu*, а да би показао своју љубав и привукао вернике, неретко се служио храбрим и истовремено поетским речима. Фра Ђироламо је формирао своје проповеди изразима који су били грађени не само по законима реторике, већ и излагањима поетског карактера, која су слушаоце водила ка томе да прихвате еванђеоску поруку кроз поетски силогизам, који стреми ка адхезији путем *adlicentie*, која је типична за „лепо“, као што је фра

Ђироламо и подучавао у свом спису *Apologeticus de ratione poeticae artis* (1491–92).¹⁸ Савонарола је себе испољио у својим младалачким саставима, које је написао кад се још није изјаснио за ред Св. Доменика, тј. у песмама *De ruina mundi* (1472) и *De ruina ecclesiae* (1475), у којима се у лирском облику појављују размишљања једног хришћанина о пропасти света у коме је живео, и о пропасти цркве, *Mater Ecclesia*, коју је волео скоро љубоморном ревношћу. У Савонароли је присутна поетско-аскетско-мистична душа – а то је у ствари *forma personae* Ђиролама Савонароле – која се од „младалачке поезије“ простире на апостолат фратра Проповедника, али тада ретко у ритму.

На крају своје драме Христић је придодао препев, који је начинио Божидар Виолић, Савонаролине песме „*De ruina mundi*“, али само три строфе, и то не комплетне већ само фрагментарно. У изворнику ова песма садржи седам строфа, од којих је шест од по једанаест стихова, а седма строфа има пет стихова. Христић је пренео стихове 6–10 прве строфе, и 1–4 треће (који тако формирају другу строфу), и стихове 5–9 поново треће строфе, а који овде формирају такође трећу строфу. Христић је сасвим добро познавао живот и дело Ђиролама Савонароле, што је очигледно и из напомене у којој каже да је највећи део материјала за своју драму узео из обимне студије Пасквала Виларија, *La storia di Girolamo Savonarola* (II, Фиренца, 1859–1861), па истиче: „*Od naročitog je interesa drugi*

18 E. Marino, *Sul trattato "Apologeticus de ratione poeticae artis" di fra G. Savonarola*, у: "Memorie Domenicane", N. S., 1998, стр. 181 и даље.

tom ove studije, u kome se nalazi i sasvim pouzdan izbor Savonarolinih tekstova, među kojima pažnju svakako da privlače – po nekima apokrifni – zapisnici sa njegovih saslušanja: neke rečenice iz tih zapisnika govori Savonarola u poslednjoj slici drame“ (НС, стр. 67).

И заиста, види се да у самој драми, на три, односно четири места Христић помиње како Савонарола *іева* следеће стихове: „Anima bella, che le membra sante...“ (НС, стр. 60, 61). Христић уклапа готов стих Савонаролин, одабира га као мото, и то је један од видова цитатности које се код Христића јављају.¹⁹ Христић не бира овај стих случајно, већ зна да је уз поетску експресију Савонарола сједињавао поштовање према музици и певању, који су обично пратили службу са хорским певањем. Реч је о свесној „игри цитатима“ коју је, како каже Драган Хамовић, „[...] Христић и надаље практиковао, и коју је објашњавао као легитимни поступак поезије одвајкада – једино што је тај поступак 'освешћен' и широко активирао у песничком модернитету.“²⁰ Фра Ђироламо је песму осећао као продубљивање контемплације спаса и као радост, тј. *gaudio*. Савонаролини стихови које Христић наводи узети су из песме „Ad divam Katarinam Bononiensem“,²¹ и

19 В. М. Пантић, „Дневник једног путовања“, стр. 22–23.

20 Д. Хамовић, *Лето и цитати*. Поезија и поетика Јована Христића, стр. 45.

21 Прва строфа песме, у којој се и појављује наведени стих, гласи: „Anima bella, che le membra sante, / Salendo al ciel, abbandonasti in terra, / Per far fede fra noi dell'altra vita; / Or ch'è fornita pur la lunga guerra, / Ove giammai non fusti isbigottita, / Né mai voltasti al Sposo tuo le piante, / Sei gita a lui davante /

вероватно је ова недовршена песма посвећена, односно написана у част Св. Катарине из Болоње, које је основала манастир насловљен *Corpus Domini*.²² Мотив душе, који се појављује у Савонаролиним стиховима које Христић наводи, појављује се и у другим деловима које изговара Савонарола, али у прози („Hteo sam da govorim sa svojom dušom, i da se pitam šta sam ja. Ali ona je ćutala. Uostalom, ko zna šta je to što čovek ima ovde, i što zove svojom dušom? Imaš li ti dušu?“ – НС, стр. 33). Са мотивом душе повезан је у поезији Савонароле и мотив кише, који се појављује пре свега у песми „De consolatione crucifixi“.²³

Трећа разина поетске енклаве у Христићевој драми *Савонарола и његови пријатељи* односи се на тематику која је присутна у Христићевој поезији, тј. која је заједничка његовим стиховима и драми. Каже Христић говорећи о Стерији: „[...] оно што је Стерија написао стихом чини ми се да баца

Col cor pudico e con la mente pura, / Per trionfar della tua gran vittoria, / In sempiterna gloria, / Fuor di quest'aspra e cieca vita dura, / Là dove ormai con Cristo sei sicura” – *Poesie di fra Girolamo Savonarola*. Tratte dall'autografo, Presso Antonio Cecchi, Firenze 1862, стр. 57.

22 Caterina de' Vigri, рођена у Болоњи (умрла 1463). Била је клариса у Ферари а потом у Болоњи. Њене је посмртне остатке посетио Савонарола, и видно узбуђен посветио јој песму „Canzona ad divam Katarinam Bononiensem“ (за коју се сматра да је састављена у време другог Савонаролиног боравка у Болоњи, тј. од 1487).

23 “Quando el suave mio fido conforto / Per la pietà de la mia stanca vita [...] // Degni non son de la suave pioggia, / Chi di là stila dove amor s'alloggia. [...] // Alma, che fai? Or questa or quella corda [...].”

једну одређену светлост на оно што је написао за позориште”.²⁴ Исто ово може се рећи и за самог Христића, јер многе од тема које се појављују у његовој поезији присутне су и у овој драми: ради се о скоро опсесивним темама које мигрирају кроз разне жанровске облике унутар Христићевог опуса.²⁵ Иван Негришорац сматра да, кад се осмотри целина Христићевог опуса, могла би да се утврде четири изразита модела поетског искуства:²⁶ један се односи на модел апстрактне егзистенције, и ту је наративна проза, као у *Дневнику о Улису*, обогаћена поетским секвенцама и песмама у слободном стиху; други је митографски поетички модел; трећи би се могао назвати, како предлаже Негришорац, библиофилским поетичким моделом, а четврти је повратак на егзистенцијалну датост и свакодневицу.

Кад је реч о овој драми, могуће је уочити неке елементе Христићевог поетског модела апстрактне егзистенције, као у деловима у којима се тражи истина, у којима на површину извиру егзистенцијалне сумње, и у којима протагонисти драме у нади изједначавају Савонаролу са истином: „Ја верујем у тебе, верујем да си ти истина, верујем у све што хоћеš“ (НС, стр. 51); они истовремено сумњају

24 Ј. Христић, *Поезија и филозофија*, стр. 35.

25 Уп.: Д. Хамовић, *Лето и цивишии. Поезија и поетика Јована Христића*, стр. 47: „[...] сусрећемо [се] са кругом опсесивних садржаја што се преносе, из песме у песму, из збирке у збирку, из песама у есејистичку прозу, као и у кључна места Христићевих есеја о другим писцима, па и у текстовима о драми или трагедији“.

26 И. Негришорац, „Ерудитна прозачност Јована Христића: Модели поетског искуства“.

у ту истину, или сматрају да је она празна: „unutra je prazno kao u našim dušama! On kleči na podu, ali i on je samo jedna velika praznina. [...] slušajte tu našu istinu! [...] Slušajte je kako je prazna, slušajte!“ (Исио). Ово о истини код Христића је одјек који је присутан код Савонароле, који се дивио Светом Томи Аквинском те је пристао уз доменикански ред чији су мото изрази: *Veritas*, тј. хришћанска истина, и *Contemplata aliis tradere*, тј. труд да се проучава хришћанска истина да би се после пренела онима који су удаљени од ње. А каже Христић: „Реч која саопштава велике истине мора увек да буде речена једноставно, што је могуће ближе обичном говору.“²⁷ Христићеве јунаци изражавају „неке нужне односе наше егзистенције“.

Тема међутим, која је једна од доминантних у Христићевим песмама, и која чини засебан корпус, а која овде формира такође засебан одељак, тј. припада том корпусу, јесте она која се односи на књиге, библиотеке и начитаност. Каже Негришорац да је Јован Христић „један од најмаркантнијих песника опсесивно упућених на писменост, културу и читалачко искуство“,²⁸ и наводи пример из песме „Седео је сам, док се ноћ скупљала иза окана“, у којој песник каже: „Моја колевка је била крај библиотеке“. И истиче Негришорац да се феномен читања у Христићевој поезији појављује на различите начине: као наративни и рефлексивни дискурс, затим да он тематизује сам читалачки акт,

27 Ј. Христић, *Поезија и кришћика поезије*, стр. 96.

28 И. Негришорац, „Ерудитна прозачност Јована Христића: Модели поетског искуства“, стр. 71.

који је везан за библиотеку, па, како истиче Негришорац, „Јован Христић, будући истински ерудита, има неколико оваквих, библиотечких песама.“²⁹ Стога, у вези са тим Христићевим поетским корпусом, Иван Негришорац објашњава:

„Библиофилска страст је од самих почетака, од прве збирке *Дневник о Улису*, укључена у поезију Јована Христића. Отуда је интертекстовност постала кључни песников поступак, начин поетског мишљења, непосредна инспирација и свеприсутна грађа за лирско-рефлексивну осећајност. Библиофилски модел поетског искуства се у виду смисаоног учинка читалачког акта јасно конституише у *Александријским њесмама*, док се у огољеном виду библиотечког амбијента изразито издваја у збирци *Старе и нове њесме* (1988). Живот са књигом представљен је, тако, у широкој лепези могућности. [...]. Књиге и читање у Христићевој поезији представљају релативно засебан тематско-мотивски сегмент, који, помало обележен сенком Хорхеа Луиса Борхеса и метафориком Вавилонске библиотеке, досеже до меланхоличних сазнања о томе да је све већ речено и да су књиге већ одавно забележиле суште истине овога света.“³⁰

Тако се и у овој драми појављује унутрашње интертекстуално тематизовање књиге, читања, на учника, библиотека и интелектуалаца. Читав један одељак у дијалогу развија једну од главних тема Христићеве поетике:

29 *Истио*, стр. 73.

30 *Истио*, стр. 75.

ALBERTI: [...] Čeka se samo Savonarolina reč. Ne gledajte me tako, Malatesta. Ja sam ostavio svoje prevode grčkih filozofa, vi svoje rasprave o Zenonovim paradoksima, i došli smo ovamo da bismo našli nešto čvršće od pitanja koja većito ostaju bez odgovora. [...]

MALATESTA: [...] Pitam se šta ste vi tražili u ovom samostanu, Alberti.

ALBERTI: Što i vi, istinu! Počinje poleće. Vi ne volite proleće, Malatesta? Ne volite sunce, kiše koje se spuštaju kao bujice i okrepljuju bolje od blagoslova? Da nisam u ovoj mantiji, šetao bih obalom reke i razmišljao. Čovek je uvek mudriji pored vode. Bili smo nekakvi humanisti, Malatesta, šta smo sada?

MALATESTA: Trebalo je da ostanete humanista, Alberti. Prevodilac manjih spisa velikih filozofa.

ALBERTI: Ne morate mi se podsmevati. Ako ste jednom uspeali da rešite Zenonove paradokse, da otkrijete zašto strela ne leti i zašto brzonogi Ahil ne može da stigne sporu kornjaču, još ne znači kako ste pokupili svu mudrost sveta. Uzgred budi rečeno, šta ste uradili sa tim svojim spisom?

MALATESTA: Spalio ga, kao i sve ostale.

ALBERTI: Na ovoj velikoj lomači koju je Savonarola zapalio i na koju su humanisti bacali svoje bezbožne knjige, slikari svoje bogohulne slike, a kurve svoju lažnu plavu kosu? Imao sam bolje mišljenje o vama, Malatesta.

MALATESTA: Ljudi imaju i svoje lomače, Alberti. A vi ste svoje prevode ostavili nekome? [...]

ALBERTI: Oni su u jednom dobro zatvorenom

sanduku koji će biti otvoren posle moje smrti. Čovek nikada ne zna šta će sve biti potrebno onima koji dolaze posle njega. (НС, стр. 11–12)

Као и у песмама „У великој библиотеци“ и „По цео дан седим у библиотеци“, и овде се читање и однос са књигама и према књигама указује, барем донекле, као „нека врста бекства од живота у свим његовим видовима“, ³¹ па Малатеста и Алберти настављају потом свој дијалог у истом тону, оном који карактерише новије Христићеве песме, које садрже „наглашен ироничан однос према људима превасходно окренутим књигама, библиотеци, гомили знања“: ³²

MALATESTA: Šta mi nudi taj vaš razum, Alberti? Nekoliko silogizama. Ko je još silogizmima uspeo da pomeri svet. Potrebna je jedna čvrsta tačka da bi se on pomerio.

[...]

MALATESTA: Zbogom, Alberti. Nadam se da vaše prevode koje ste ostavili potomstvu crvi još nisu pojeli. Naći ćete ih sveže i netaknute: doterajte ih malo, i objavite. Steći ćete malo slave, i moći ćete da ubedite sebe kako verujete u ono što radite.

ALBERTI: [...] Ali upamtite ovo što će vam reći običan prevodilac manjih spisa velikih filozofa. Čvrstim tačkama je potrebno najviše oslonca. [...]

31 Р. Микић, „Општа места, жагор и немилост“, стр. 39.

32 А. Јовановић, „Достојанство пораза“, стр. 47.

Малатеста је, како каже Христић, „књишки човек“ и истиче да „lako је podsmevati se intelektualcima, daleko је теже videti kada су они u pravu“ (НС, стр. 21).

Христићева драма повезује душу и књиге, тј. душу и рукопис, Савонаролин, *Compendium revelationum*; Христићеве ликови, суочени са негативним егзистенцијалама, са изолованомшћу, са страхом и самоћом,³³ на неизвесношћу, са неким безнадежним или очајничким „трагањем за животним смислом“,³⁴ уз стално присутну контрастну тему смрти и сасвим одређену слутњу, дакле са неким од тема које су присутне и у Христићевом *Дневнику о Улису*, управо суочени са свим тим, нападају рукопис, „чије рећи не разумемо“ (НС, стр. 52), како кажу, да би, на крају, тај исти рукопис поцепали.

Но, осећања скепсе и беса, који прате однос према књигама што, како се чини, могу деловати беспомоћно баш онда кад је помоћ потребна, дакле кад се тражи одлучујуће решење, и која су присутна у наведеним песмама, „У великој библиотеци“ и „По цео дан седим у библиотеци“, присутна су и у драми *Савонарола и његови пријатељи*. И није могуће не приметити да постоји веома доследна транспозиција и кореспонденција између Хрис-

33 Савонарола је живео у самоћи и ретко је комуницирао са другима: „la sua consuetudine di conversare con altri era rara et sempre a se medesimo usava et era solitario“, нав. у: F. Cordero, *Savonarola: voce calamitosa 1452–1494*, Editori Laterza, Roma–Bari 1986, стр. 14.

34 Л. Којен, „Позно песништво Јована Христића“, у: Ј. Христић, *У шавни час*, прир. Л. Којен, Чигоја штампа, Београд 2003, стр. 60–61.

тићевих песама које се односе на ту скепсу према (књизи и) научницима, и поетских секвенци у драми о којој је реч. Изричит пример тог односа је песма „Давно заборављене књиге“, која гласи:

Давно заборављене књиге што ћутите на
полицама библиотека
Прекривене прашином. Давно заборављене
књиге
Од којих више нико не тражи ни подстрека,
ни савета.

Давно заборављене књиге што чекају неког ко
ће их отворити
И пронаћи у њима неку истину, трајнију
можда
Од жагора који нас заглушује са свежијих
страница.³⁵

Ова се песма у драми развија и излаже у речима Малатесте, који се скептично и саркастично обраћа Савонароли, и који не може да сакрије оно исто што карактерише Христићеве песме, дакле његову ученост, јер је „реч о песнику који не скрива своју ерудицију, о песнику који ерудицију претвара у извор грађе за обликовање песама“.³⁶ Како, поводом других Христићевих стихова, тврди Драган Хамовић: „Очита је, показују ови примери, тематска кореспонденција између песничких и непесничких (мада поетичних) Христићевих текстова, односно,

35 J. Hristić, *Sabrane pesme*, Rad, Beograd 2002, стр. 67.

36 Р. Микић, „Општа места, жагор и немилост“, стр. 27.

тесна корелација интелектуалних и емотивних садржаја који иницирају и творе песму“.³⁷

„Čovek pobegne od knjiga, a onda dočeka da ga ubiju u samostanskoj biblioteci. (*Prilazi knjigama.*) Evo. Pokrijte se bar ovom prašinom, samo nemojte da se vučete okolo tako goli. Ličite mi na puža. Hoćete li Homera? Njegov heksametar je dostojanstven, i stvara utisak veličine. Nažalost, njegovi junaci imaju široka pleća i jake ruke, a vi samo providnu kožu, kako reče jedna kurva. Na, uzmite (*Baca knjigu.*) Možda biste voleli Pindara Arhiloha? Teokrita? Katula? Propercija? Tibula? Virgilija? Lukrecija? Ovida? Sapfo? Jedna pesnikinja sasvim bi lepo povećala krug slušalaca vaše poslednje propovedi. (*Baca knjige.*) Hoćete li Tukidida, kod koga istorija ima dostojanstvo i veličinu tragedije? Koješta, istorija je malo golog mršavog mesa koje više nema snage ni da puzi po zemlji“ (HC, стр. 57).

Али Христић зна добро да изнад историје стоји поезија: „Поезија је истинитија од историје зато што она, у својим најчистијим тренуцима, представља свест о том судбинском контексту наших моћи и немоћи: свест о ономе чему не можемо да умакнемо.“³⁸ И Савонарола ће у драми, изнад тога што је историјска личност, и проповедник, представљати писца и песника, онога који константно пева „Anima bella che le membra sante...“, онога који за себе тврди да је лаж, а од кога други захте-

37 Д. Хамовић, *Лето и цитати*. Поезија и поезика Јована Христића, стр. 49.

38 Ј. Христић, *Поезија и филозофија*, стр. 16–17.

вају истину. *Litterae, humanae litterare*: Савонарола признаје да је лагао, он који лагао није, само да би могао мирно да спава на „чистој белој постели“, и да би могао неометано да пева „Anima bella che le membra sante...“ Велика класична традиција коју Христић гаји односи се на узвишену идеју о уметности, јер у последњој соби живота Христићевог јунака присутне су књиге и хартије. Као у песми „У тавни час“, и овде се затварају врата (Савонаролине) собе, јер он зна да „*ce roçeti da se dogada samo ono çega se najviše plašio*“.

Уосталом, није баш случајан избор Савонароле, или, како би Христић рекао: „Зашто баш то, а не нешто друго?“³⁹ Савонарола је аутор првог трактата у 15. веку о поетској уметности, *Apologeticus de ratione poeticae*. Савонарола се формирао у оквиру Аристотелове филозофије, а кад је дошао у Фиренцу, нашао се окружен неоплатонистима; с обзиром да је био оријентисан ка мистицизму, приспео је у друштво Марсилија Фичина. Фичинију је међутим сметао Савонаролин мистицизам, и он је против проповедника написао *Apologia contro il Savonarola* (1498), а Савонарола ће потом оштро критиковати Фичинијеву мисао. У ствари, око Савонароле се поставља један кључни однос, однос хуманиста и теолога, и однос хуманизма и религије. Контрoверзна фигура Савонароле ипак може да се односи на једну стабилну и кључну тачку: Савонарола је свакако био изузетна политичка личност, али оно што одређује целу његову делатност јесте религиозан терен, та *renovatio ecclesiae*, и то је његова архимедо-

39 А. Јовановић, „Достојанство пораза“, стр. 45.

ва тачка, јер свестан је да је обнављање цркве потребно *hic et immediate*, значи спознаје да то не треба лоцирати негде у времену, већ је нужно делати одмах. Каже Христић у песми „У великој библиотеци“ да „У великој библиотеци научници седе и читају књиге.“ И да „Треба нешто радити“, а у песми „По цео дан седим у библиотеци“ додаје да „Научници забринуте за судбину човечанства / Тихо дремају над својим књигама“. Савонарола, кога занимају Фиренца, Италија, и Црква, управо примењује у пракси оно што проповеда, живи и верује у то, и дела за то, те плаћа животом своје дело.

Напокон требало би рећи још коју реч о комуникативности поетског, тј. поетичног текста. У тој комуникативности, коју претпоставља поетски или поетични текст, који се дакле увек обраћа некоме, претпоставља некога, идеја о поетском/поетичном тексту, који овом приликом представља драма *Савонарола и његови пријатељи*, јесте идеја о тексту као моделу или систему укрштених и међу собом корелативних структура (на разним нивоима: фонијском, прозодијском, ритмичком, лексичком, синтаксичком, итд.), тако да би једно чисто лингвистичко читање представљало искључиво унутрашње читање, па стога увек парцијално јер не би ухватило комплетну и дубоку димензију поетског хиперзнака: та димензија, поетична, неизбежно је интратекстуална-екстратекстуална-интертекстуална, и напокон транслингвистичка у мери у којој текст о коме је реч урања у одређене културне кодове, а чија се пуноћа, целовитост, комплетност остварују кроз међусобно деловање жанрова као књижевних

институција. Поетични и поетички фрагменти у Христићевој драми *Савонарола и његови пријатељи* диверсификовани су од осталих прозних делова, на неки начин „де-формисани“ у односу на позадину, и као такви не могу а да не изађу у први план са свим својим прозодијским и надсегменталним карактеристикама, које тако формирају мултипланарни поетски дискурс.

Интертекстуалност претпоставља дијалог, а ова Христићева драма у дијалогу је са читавим Христићевим поетским корпусом, али се истовремено приклања и спољној цитатности, и то пре свега главног јунака чије име драма и носи. Ова се Христићева драма уклапа у поетичност у оној мери у којој развија неке од тема присутне у Христићевој поезији, и у мери у којој међусобно дела са њима.

Persida Lazarević Di Giacomo

SAVONAROLA, ENCLAVE
POETICA DI JOVAN HRISTIĆ

Riassunto

Nel presente lavoro viene analizzato il dramma di Jovan Hristić, *Savonarola i njegovi prijatelji* (Savonarola e i suoi amici) del 1965, nell'ottica della poetica di Hristić. Si tratta di un'enclave poetica su tre livelli: il primo livello si riferisce alla presenza di Hristić poeta in questo dramma. Nel secondo livello invece si analizza la ricorrenza della poesia del fra Girolamo Savonarola nel dramma di Hristić. Il terzo livello si riferisce alla tematica presente sia nel dramma che nell'opera poetica di Hristić, e cioè ai temi costanti e comuni che egli tratta e che migrano da un genere all'altro. Il dramma di Hristić si inquadra nella sua poetica sia in quanto vi ritroviamo alcuni dei temi presenti nella sua poesia, sia perché riesce a dialogare con essi.

Марша Фрајнд
ЕНГЛЕСКИ ПРЕВОДИ ПОЕЗИЈЕ
ЈОВАНА ХРИСТИЋА

Кључне речи: поезија, превођење, српска поезија друге половине 20. века.

Прва помисао која се јавља када се спомену речи „Јован Христић“ и „превођење“ јесте сећање на многобројне преводе из енглеске и француске књижевности (поезија Т. С. Елиота, Дилена Томаса, Анрија Мишоа) којима је Христић обогатио нашу културу, као и на његово брижљиво одабирање књига за превођење које је потом објављивао као уредник у Нолиту. Много мање се зна о преводима његових дела на стране језике, а када се они спомену, у први план се истиче превод студије *Чехов драмски њисаи*, док се преводи поезије помињу само као библиографски подаци. У јединој до сада урађеној библиографији Христићевих дела, „Грађи за библиографију Јована Христића“ ауторке Марије Јованцаи, у зборнику радова *Поезија Јована Христића* (Матица српска, Нови Сад 1997) забележени су неки од превода Христићевих песама на стране језике – енглески, мађарски, румунски, бугарски. Највише је превода на енглески, али због временске границе у њој нема књиге превода Христићеве поезије аутора Бернарда Џонсона (Bernard Johnson): *Песме – Poems* (AIWA I PEN, Лондон–Београд 2003). Она је постхумно издање у пуном смислу те речи: објављена је поводом годишњице Христићеве смр-

ти, а преводаца, дугогодишњи Христићев пријатељ, слависта, преминуо је неколико дана пошто је књигу предао у штампу.

Један од разлога због којих треба нешто више рећи о преводима Христићевих песама на енглески јесте то што су они, и у случају Џонсона и у случају другог преводиоца, песника Чарлса Симића, не само преводи него и дело пријатељства и дубоког поштовања. О томе сведоче и неколики пасуси у Христићевом дугом исповедном тексту – разговору са Иваном Негришорцем (Београд, 27. 9. 1997), „Скица за фотобиографију“, објављеном у поменутом зборнику радова, и Џонсонов Увод (Introduction) у збирци *Poems*, као и два-три листа из преписке сачуване у Христићевој оставштини. Посебно су важни подаци који говоре о Џонсоновим преводима. Они откривају да су ови настајали у тесној сарадњи преводиоца с аутором: већина превода у антологијама и часописима, све до 1993. године, носи ознаку „превели Јован Христић и Бернард Џонсон“. Пошто су ови текстови кратки, можемо их навести у целини.

У „Скици за фотобиографију“ Христић каже: „Упознао сам Бернарда Џонсона када је касних 50-их година дошао у Београд да пише докторску тезу о Захарији Орфелину. Он је мени био јако симпатичан, а и ја њему. (...) И он је преводио неке моје песме. Кад је радио књигу о савременој књижевности у Југославији, за Пингвинову серију о савременим књижевностима у разним земљама, он је ту уврстио четири моје песме у свом преводу. Заправо, то смо заједно превели. Он је доста редовно долазио

у Београд на Октобарске сусрете. И тада смо заједно преводили.“ Уствари, у овој књизи (*New Writing in Yugoslavia*, Penguin, London 1970), преведено је пет Христићевих песама. А у Уводу збирке *Poems* Џонсон о сарадњи са Христићем каже: „Било ми је задовољство и привилегија да преводим поезију Ваве Христића током много година, често у тесној сарадњи са њим. (Једна од песама, 'Представа је завршена', била је чак загубљена у оригиналу и песник ју је реконструисао према енглеском преводу)“ [превод М. Ф.]. О овом инциденту са песмом „Трагедија је завршена“ постоји у Христићевим папирима још један спомен. У писму упућеном нашем песнику из Лондона 23. 5. 1991, Џонсон каже: „Како било, дугујеш ми чашу вина што сам сачувао песму 'Представа је завршена'!“ [превод М. Ф.].

О Симићу Христић вели, у истој „Скици“: „А онда је дошао Чарлс Симић. Како сам њега упознао – то не знам. И наставило се то пријатељство и дан данас, ја њему шаљем своје књиге, он мени своје... углавном пријатељујемо преко писама. ... Превео је нешто мојих песама.“

Хронолошки посматрано, први превод на енглески доживела је песма „Федру“, у *Literary Quarterly of the Yugoslav P.E.N.*, 1965 (I, 2, стр. 88). Затим су у поменутој Џонсоновој антологији објављени „Мнесарх“, „Свеће“, „Острва“, „Александрија“, „Федру“ („Mnesarchos“, „Candles“, „Islands“, „Alexandria – Dion Chrysostomos“, „To Phaedrus“) – са ознаком „превели Јован Христић и Бернард Џонсон“. Овде се први пут појављују варијације у наслову песме *Александрија*: песма има поднаслов „Dion

Chrysostomos“ али нема мото – цитат из Јована Златоустог, који ову песму прати у већини српских издања. У антологији *Contemporary Yugoslav Poetry* уредника Васа Михаиловића (Iowa City 1977) објављени су први пут преводи Чарлса Симића, и то песама „Федру“ и „Те ноћи, сви су се скупили на највишој кули“ („To Phaedrus“, „That Night They All Gathered on the Highest Tower“), као и постојећи Христић/Џонсонов превод „Острва“. После десетак година уследила је антологија *Serbian Poetry From the Beginnings to the Present*, коју су припремили Милне Д. Холтон (Milne D. Holton) и Васа Д. Михаиловић (New Haven 1988). У њој се понављају Христић/Џонсонови преводи песама „Острва“, „Свеће“, „Федру“ и „Александрија“. Занимљиво је да се ова последња песма овде објављује под насловом „John Chrysostom“, без мотоа, праћена краћом белешком о животу Јована Златоустог и његовом значају за православље! Овај детаљ пружа значајан прилог о тези коју заступамо у нашим размишљањима о преводима Христићеве поезије: у процесу превођења у коме учествује и сам аутор, може повремено долазити до значајних померања у значењима и асоцијацијама које песма садржи.

У 1992/3. години чешће се појављују преводи Христићеве поезије. У њујоршком часопису *The Paris Review* Чарлс Симић објављује превод песама „Те ноћи, сви су се скупили на највишој кули“ и „Једно сентиментално путовање по мојој соби“ („That Night They All Gathered On The Highest Tower“, „A Sentimental Voyage Around My Room“), а у антологију српске поезије *The Horse Has Six*

Legs (Коњ има шест ноју), коју је 1992. урадио за Graywolf Press, Симић уноси, осим ова два, своје преводе још шест Христићевих песама: „Федру“, „Вечерња тишина“, „Трагедија је завршена“, „У великој библиотеци“, „Варвари“, „У тавни час“ („То Phaedrus“, „Evening Quiet“, „The Tragedy Is Over“, „In The Big Library“, „Barbarians“, „In A Dark Hour“). Занимљиво је да и Симић и Џонсон преводе само први део песме *Сеншменшално њушовање по мојој соби*. У Христићевеј оставштини налази се куцани рукопис ових превода, као и превода „Три ратне песме“ („Those Who Died Yesterday“, „My Friends Are/Were We Truly Friends?“, „Troy“), недатиран, са руком писаном поруком „Драги Ваво, прегледај ове. Твој стих је предуг и неспретан на енглеском па сам морао често да га ломим. Било је добро чути твој глас преко телефона. Воли те Чарли“ [превод М. Ф.]. На питање да ли је овај превод објављен и да ли је и даље преводио Христића, Симић је послао кратку поруку „То је све. Нисам више ништа превео.“

Бернард Џонсон је тих година, па и касније, активно преводио и објављивао Христићеву поезију. Уз већ познати превод песме „Федру“ који се, уз краћу белешку о Христићу, појављује у публикацији *The Voice of Canadian Serbs*, 24. 6. 1993. (фотокопију је, уз честитку за седамдесети рођендан, Васа Михаиловић упутио Христићу 1. 8. 1993), Џонсон је исте године објавио још неколико превода Христићевих песама, које потписује само он. У публикацији *Janus* (Ванкувер 1993) објављени су преводи песама „Пенелопа“, „Александар, син бо-

гова“ и „Варвари“ („Penelope“, „Alexander, Son of the Gods“, „Barbarians“). У зимском броју часописа *North Dakota Quarterly* (књ. 61, бр. 1, 1993) који су као гости-уредници приредили Ричард Бернс (Richard Burns) и Стеван С. Марковић, а који носи наслов „Out of Yugoslavia“ и садржи избор из југословенских књижевности, налазе се Џонсонови преводи песама „Коме још требају лепе приче“, „Сократ на бојишту“, „Варвари“, „Говорници говоре на трговима“ („Who Still Needs Fine Stories?“, „Socrates on the Battlefield“, „Barbarians“, „Orators Make Speeches on the Squares“). Круну Џонсонових напора на превођењу Христића представља, наравно, збирка *Poems*, у којој се налазе преводи безмало целокупног његовог песничког опуса.

У Христићевој оставштини налазе се још два куцана рукописа превода. Први, са насловном страницом „Special Edition of the Notebooks of Pierre Menard“, Nine Poems by Jovan Hristic. Translated by Jovan Hristic and Bernard Johnson, садржи песме на српском и енглеском: „Нарцис“, „Пенелопа“, „Urbi et Orbi“, „Мнесарх“, „Свеће“, „Острва“, „Александрија – Дион Хризостом“, „Федру“ и „Трагедија је завршена“. („Narcissus“, „Penelope“, „Urbi et Orbi“, „Mnesarchos“, „Candles“, „Islands“, „Alexandria / Dion Crysostomos“, „To Phaedrus“, „The Play is Over“). Занимљиво је да ова последња нема наслов – као да је додата накнадно, што уз причу о изгубљеној и реконструисаној песми из Увода за књигу *Poems* наговештава да је реконструкција настала истовремено с овим рукописом. На жалост, о даљој судбини овог

рукописа, о његовом евентуалном објављивању, засад немамо података. Такође нема ближих података ни о настанку и намени обимног куцаног рукописа (52 странице), очевидно припреманог за штампу, у коме се налази већи део поезије Јована Христића преведене на енглески. По сличностима са другим, објављиваним преводима, он упућује на то да су и они резултат вишегодишње сарадње Христића и Џонсона. Претпостављамо чак да је он део припрема за књигу *Poems*, да је настајао током деведесетих година, а да је коначну редакцију, избор превода, као и груписање песама у целине урадио Џонсон. Основа наше претпоставке је изразита сличност између превода у рукопису и превода у збирци *Poems*. Избор и редослед песама у рукопису веома је близак ономе у српском издању Христићевих песама *Стиаре и нове њесме* (ур. Ђорђије Вуковић, Нови Сад – Ниш 1988), али нема поделе на поглавља а избор је нешто строжи – изостављене су песме „Улис“, „Песма“, „Вечерња тишина“. Из песме „Στοιχεια“ задржан је други део, „Истина геометрије“, као и песме „Увод у генезу“, чији се други део преводи под насловом „Изгледа да је сувише касно“. Циклус *Mezzogiorno* садржи скраћену верзију из које изостају песме 2, 7, и 12, као у *Стиарим и новим њесмама*. Од „Три песме о лету“ преведена је само друга, са насловом „Summer“ („Лето“). Превод изоставља и песму „Седео је сам, док се ноћ скупљала иза окана“, а за разлику од збирке на српском, која се завршава песмом „Говорници говоре на трговима“, последња песма у рукопису је „The Play is Over“ („Трагедија је завршена“).

Када прегледамо све варијанте превода којима располажемо, у штампаном или рукописном облику, када их међусобно поредимо, а нарочито када пођемо у анализу преведених текстова Христићеве поезије на енглески, у мноштву питања која се пред нама отварају можда би се прво требало позабавити избором песама које су превођене, а нарочито оних које се јављају код оба преводиоца, Симића и Џонсона.

Пођимо прво од превода које је радио Чарлс Симић. Они су очевидно настајали као резултат захтева антологија, изузев последњих, и показују лични утисак који Симић као песник и преводилац има о свом песничком сабрату и његовом делу. Не би се могло рећи да је у избору песама било намере да се текстови повежу у осмишљену целину. Ако пажљивије погледамо преводе, можемо уочити неколико занимљивих детаља. Први би се односио на ону реченицу у Симићевим примедбама које прате рукопис превода „Три ратне песме“ – да је Христићев стих дуг и неспретан за превођење на енглески па га је Симић морао ломити. Чињеница је да су стихови у Симићевим преводима дугачки, а то се нарочито види када се пореде песме у његовим преводима с аналогним преводима које је радио Џонсон. Чини нам се да је проблем који је Симић поменуо о превођењу Христића био у његовој у ствари хвале вредној тежњи да остане што вернији оригиналу и да не изгуби ниједну нијансу у значењима.

Што се тиче Џонсонових превода, они не само што су бројнији него временски распон у

коме су настајали и коначно обликовање целокупног Христићевог опуса у збирку указује на постојање трајног и добро осмишљеног пројекта представљања Христићевог „канона“. Збирка *Песме* има јасну структуру и пет поглавља у којима се песме повезују по тематској сродности: „Life Made up of Trifles“, „Mezzogiorno“, „Alexandria“, „The Sea, the Sea“, и „The Play is Over“ („Живот начињен од ситница“, „Mezzogiorno“, „Александрија“, „Море, море“ и „Представа је завршена“). То прераспоређивање у целине по тематској сродности, у тренутку када је „канон“ заокружен и писца више нема, ствара додатну могућност читања и тумачења Христићеве поезије. У књизи *Poets* недостају преводи малог броја песама у односу на збирке објављиване на српском. То су песме „Улис“, „Угао“, „Последња песма“, прва песма „Увода у генезу“, прва песма из „Στοιχαιа“-е, „Додир“, „Urbi et Orbi“, други и трећи део „Једног сентименталног путовања по мојој соби“ и читава група песама из последњих година Христићевог певања: „Три песме о покороном граду“, „Летња литургија за мртвог песника“, „Један по један пријатељи су отишли“ и „Пролазе возови са осветљеним прозорима вагона“. Што се тиче измена у самим преводима, од првих, појединачних, до „коначних“ верзија у *Песмама*, и оне варирају. У великом броју песама, ако се упореде посебно објављивани текстови, рукопис из оставштине и издање *Poets*, оне се могу подвести под општу дефиницију „брушења“ превода, што је неизоставни део сваког преводачког подухвата и онда кад их потписују обојица или само Џонсон. Изузетак чине веће разлике у преводима неких песама циклуса

Mezzogiorno (1, 2, 3) између рукописа у оставштини и у Џонсоновој збирци, као и измене у преводима песама „Мнесарх“, „Острва“, „Нарцис“, од прве варијанте у Џонсоновој антологији из 1970. године до верзије у *Песмама*.

Сарадња Христића и Џонсона даје посебан значај преводима Христићеве поезије. Сем оног основног – упознавања шире публике са вредностима Христићеве поезије и излагања српске поезије на светску сцену – који ови преводи деле са Симићевим, појављује се још једно питање: До које мере су оне песме за које знамо да су их Христић и Џонсон преводили заједно, и оне за које можемо претпоставити да су настале блиском сарадњом аутора и преводиоца – нешто што може да промени наше читање Христићеве поезије? Сваки добар превод на страни језик открива нове нијансе значења у основном тексту, нове могућности за тумачење онога што се преводи. А када је он ауторово колико и преводиочево остварење, увек постоји могућност да аутор, прихватањем избора речи или градње реченице које је предложио преводилац, или кроз сугестије које сам даје преводиоцу, унесе деликатне измене у оригинални текст, измене које га мењају или обогаћују. Преводи тако постају не само преношење текста из једног језика у други него и нова варијанта, ново читање првобитно написаног песничког дела. Тиме се уједно отвара и ново поље анализе и тумачења поетских и поетичких вредности Христићеве поезије.

Зато је, са гледишта проблема превођења, можда најзанимљивије поредити решења која налазимо

у Симићевим преводима и Христић/Џонсоновим. Анализа целокупног преводачког корпуса захтевала би далеко више простора него што га пружа овај рад – то би заправо била идеална тема за добар магистарски или докторски рад. Зато смо приморани да се овде задржимо на само неколико изразитих примера, репрезентативних за наше виђење превода Христићеве поезије као поступка у коме су, свесно и несвесно, мењана и проширивана значења оригинала. То значи да нас не интересује толико тачност или нетачност превода, њихов естетски квалитет, колико питање општијег теоријског карактера: какве су и колике могућности да се у процесу превођења створи песма која је истовремено пренос оригинала и нова варијанта дела, која носи богатија, другачија значења? Колико су сарадња и разумевање између писца и преводиоца, Христића и Џонсона, створили тренутак да се такве могућности остваре? Надамо се да ће неколико примера које смо одабрали бити довољни да наговесте ширину проблема коју на теоријском плану и плану тумачења Христићеве поезије отварају поређења оригинала и превода, нарочито у случајевима када преводи имају три учесника у процесу: Христића и Џонсона, с једне, и Симића с друге стране.

Поћи ћемо од поређења Симићевих превода песама „Федру“ и „Трагедија је завршена“ са Христић/Џонсоновим. Као што смо већ поменули, Симић се труди да што дословније и верније преточи значења речи српског језика у енглески превод, па то чини и преводећи песму „Федру“. С друге стране, Христић/Џонсонов превод слободнији је у ода-

биру речи – у томе иде чак и до промена у значењу.
Тако стихови

Спомени понекад и наше име:
Нека се његов звук распростре звонким
ваздухом,
Нек бар пође ка небу које никад не достиже,
Нек нам се бар у вашем разговору душе
одморе.

у Симићевом преводу гласе:

Recall at times our name too.
Let its sound resound in the resonant air.
Let it ascend toward that heaven it could never
reach,
So that in your conversation, at last, our souls
may find peace.

а код Христић/Џонсона:

Mention our names at times amongst your talk:
Let their sound spread along the vibrant air,
Upwards towards the sky they never reach,
To find at least within your speech their rest.

Пада у очи да Симићева реч „recall“ прецизније одговара речи спомени (подсети *на*), него „mention“ (помени) у другом преводу, да „conversation“ одговара „разговору“ више него „speech“ (говор), а нарочито да једнина „име“, код Христић/Џонсона постаје множина „имена“ („names“). Посебно је упадљиво да тиме што се говори о „именима“ у множини преводиоци добијају простор да у пос-

ледњем стиху без већег губитка у основном смислу изоставе термин „душе“ и да се само имплицира да ће мир бити пронађен. Оно што показује сву деликатност (проклетство?) преводилачког заната јесте утисак који оставља коначан резултат. Слободније тумачење термина не умањује аутентичност осећања које песма изражава у оригиналу. Напротив, сведеност постигнута употребом термина који нису дословно преведени омогућава да се стихови ослободе сувишног и да звуче више енглески а преносе снажније поруку оригинала! Предност коју су Џонсон и Христић имали била је слобода тумачења и замене термина, обезбеђена учешћем аутора у процесу превођења, слобода коју Симић себи није могао да приушти. Ово, наравно, није апсолутно правило. Настављајући да поредимо преводе налазимо и примере који говоре супротно: понекад је Симић успешно поступао слободније са Христићевим стихом него Џонсон. Наводимо један пример, превода песме „У тавни час“, где нам се Симићева решења чине далеко примеренијим „духу“ ако не и „слову“ оригинала од Џонсонових.

Христић: „У ТАВНИ ЧАС“

У неки тавни час (а таквих је све више)
Седи сам у соби коју сумрак полако испуњава
Као дим што се до тада вукао по баштама
Где пале тек опало лишће чекајући прве
мразеве.

И не усуђује се да упали светло које му је на
дохват руке.

За који час, чуће се кораци.
То неки бог долази да затвори врата
Још једне од соба његовог живота у коју више
никада неће ући.

Чека да се звук корака изгуби. Онда устане,
Упали светло, и дуго стоји насред собе
Пуне књига и хартија, што му је последња
остала.
И зна да се више ништа од онога што је желео
неће догодити,
И да ће почети да се догађа само оно чега се
највише плашио.

Johnson: „AT THE DARK HOUR“

At some dark hour, (with more of them each
day),
He sits there in his room which slowly fills with
dusk
Like smoke that rises, crawling through the
gardens
Where leaves just fallen lie, awaiting the first
frosts,
And cannot bring himself to reach the light
that's close at hand.

At any moment footsteps will be heard.
Some god who comes along to close the door
On one more of his life's rooms that he'll no
longer enter.

He waits to hear the footsteps fade. And then
gets up,
Puts on the light, stays standing in the room,

Surrounded by his books and papers, last
survivors.
And knows that not a thing of what he wished
for
will ever come about,
Only those things he feared the most will soon
begin to happen.

Simić: „IN A DARK HOUR“

In a dark hour, (there are more and more of
them now),
He sits alone afraid to turn on the lights within
reach of his hand
In a room that the darkness is slowly filling,
Like smoke that till then had lingered in the
gardens
Where they burn the newly fallen leaves
waiting for the first frost.

In a moment now steps will be heard.
Some god is coming to close the door
To one more room in his life
He will never again enter.

He waits for the sound of steps to cease.
Then he rises, turns on the light
And stands motionless in the middle of the
room,
The last one that remains to him, full of books
and papers,
And knows that nothing of what he desired will
happen,
Now that what he feared most is already
happening.

А како непрецизан превод у речничком смислу може истовремено да буде „веран“ и да створи аутентичнију слику ситуације и емоције, показује пример превода песме „Трагедија је завршена“. Опет је Симићев превод ближи оригиналу. Он задржава термин „трагедија“: „The Tragedy is Over“. Код Христић/Џонсона наслов гласи „The Play is Over“. Тиме се смисао песме помера на други ниво. Термин „play“, који истовремено означава позоришни комад, драму, трагедију и представу, претвара садржину песме у нешто сложеније и вишезначније од завршетка трагичне повести о Едипу. Суштина постаје не крај приче него крај представе, извођења, за којим одмах почиње ново. Симић је поштовао текст изворника. Џонсон, коме је као Енглезу, фраза *The Play is Over*, деловала далеко аутентичније, језички и смисаоно, шири употребом термина „play“ значења и асоцијације песме. Трагична прича о Едипу само је заплет драмске радње која се изводи, секундарна по снази емоције и асоцијација од извођења које се понавља. Померање акцента са приче на извођење као акцију, поступак, догађање, даје шири и тананији смисао песми што га промена термина истиче у први план. То је нешто што је одговарало Џонсону као преводиоцу а Христићу као драмском писцу и театрологу није могло сметати. Напротив!

Можемо само зажалити што Симић није превео и песму „Општа места“. Било би занимљиво видети његово решење за превод фразе „општа места“ зато што је оно које налазимо код Џонсона врло значај-

но за спектар мисли и емоција изречених у песми. Из богатог избора могућих термина преводилац је одабрао реч „familiar“, која читавој песми даје благо измењен тон. Уместо најприроднијег превода „common places“ појављује се термин који у песму уноси тон присности. „Општа места“, термин који се, нарочито у науци, може често схватити скоро као пејоративан, као фраза која подразумева нешто често понављано, обично, банално, преведен је термином „familiar“ који у себи (осим што може обухватити и наведена значења) носи асоцијације на присност, топлину, скоро носталгију за познатим, доживљеним, за драгим местима, људима, мислима. Лично осећање добија предност над општим, а све асоцијације на оно што је општепознато, а самим тим и нешто мање вредно, бледе пред вредностима сећања, богатства памћења и доживљених осећања. Пример показује како одабир одређеног термина у преводу може да допринесе да један слој значења у песми добије предност над осталима, и обогати круг асоцијација које она у читаоцу изазива. Управо тиме омогућено је ново читање које открива колико је слојевита и песма и мисао која ју је инспирисала.

На жалост, простор нам не дозвољава да умножавањем примера потврдимо наше утиске о преводима Христићеве поезије које су урадили Симић и Џонсон (добрим делом у договору са Христићем). Можемо само закључити да је Христић имао срећу да га на енглески преводе два аутора који су показали и разумевање и труд да овај увек незахвални и увек несавршен посао обаве најбоље што су могли

(чак и онда када им промакне понека грешка!). А квалитет њиховог рада потврђује се делимично и тиме што њихови преводи, нарочито Џонсонови, наводе на размишљање о ширим поетичким питањима о могућности измена значења у преводима, а нарочито о могућностима које те измене пружају за нова читања и тумачења Христићеве поезије.

Marta Frajnd

THE ENGLISH TRANSLATIONS
OF JOVAN HRISTIĆ' S POETRY

Summary

Jovan Hristić' s poetry was translated into English by two expert and devoted translators – a Slavist scholar, Bernard Johnson and a poet, Charles Simić. Johnson translated Hristić' s poetry over decades, ending with a book *Poems* (2003) that contains almost the whole of the poet' s work. Simić translated eleven poems and most of his translations were published in an anthology of Serbian poetry, *The Horse Has Six Legs* (1993). The translations, especially Johnson's (which were often done in close cooperation with Hristić who was an expert in English language himself), are interesting for many reasons, apart from their importance for the presentation of Serbian poetry of the 20th century to international audiences. They open several questions on a wider poetic and theoretical level – the main ones concerning the changes in meaning and feeling of poems translated in cooperation, or at least in agreement with the author himself, and the possibilities of new readings of Hristić' s poetry based on changes effected in the process of translating.

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Аверинцев, Сергеј (Сергей Сергеевич Аверинцев) 112, 114, 119, 120
Аврамовић, Марко 18, 35
Ајнштајн, Алберт (Albert Einstein) 63
Аквински, Тома (Tommaso d'Aquino) 438
Александар VI, папа (Alessandro VI) 425
Аристотел (Αριστοτέλης) 303, 445
Архимед (Αρχιμήδης) 411
Ахматова, Ана (Анна Ахматова) 148, 149
- Барт, Ролан (Roland Barthes) 274
Баура, Сесил Морис (Cecil Maurice Bowra) 49
Бахтин, Михаило Михаилович (Михаил Михайлович Бахтин) 106, 123
Башлар, Гастон (Gaston Bachelard) 189
Бел, Марвин (Marvin Bell) 57
Беловић, Мирослав 424
Бен, Готфрид (Gottfried Benn) 221
Бергсон, Анри (Henri-Louis Bergson) 304
Беренсон, Бернар (Bernard Berenson) 315
Бернс, Ричард (Richard Burns) 454
Бећковић, Матија 28, 29
Блејк, Вилијам (William Blake) 114
Блок, Александар (Александр Александрович Блок) 91
Блум, Харолд (Harold Bloom) 78, 79, 106, 120
Бодлер, Шарл (Charles Pierre Baudelaire) 25, 26, 117, 178, 189, 213, 310, 383, 395–401, 407, 420, 421
Божовић, Гојко 17, 18
Болчић, Силвано 158
Борхес, Хорхе Луис (Jorge Francisco Isidoro Luis Borges) 59, 398, 439
Боске, Ален (Alain Bosquet) 409
Брајовић, Тихомир 191–204

- Браунинг, Роберт (Robert Browning) 61
Бродел, Фернан (Fernand Braudel) 132, 189, 227, 228
Бродски, Јосиф (Јосиф Александрович Бродский) 57,
82, 96, 99, 100, 102, 103, 123
Бугарски, Ранко 365
Буонвичини, Доменико фра (fra Domenico Buonviccini)
425
- Валери, Пол (Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry) 9,
20, 25, 50, 70, 142, 150, 151, 153, 188, 189, 216, 221,
222, 226, 228, 230, 234, 243, 338, 366, 395, 396, 402,
403, 409, 411–415, 418–421
Вергилије (Publius Vergilius Maro) 57–59, 64, 76–79, 84,
123
Вилари, Пасквале (Pasquale Villari) 434
Вилсон, Едмунд (Edmund Wilson) 61
Вилхар, Албин 273
Винавер, Станислав 79, 88, 128, 367, 368, 390
Винер, Норберт (Norbert Wiener) 330
Виолић, Божидар 434
Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Josef Johann Wittgenstein)
141, 288, 289
Вуковић, Ђорђевије 10, 11, 16, 17, 38, 81, 94, 95, 110, 111,
120, 155–157, 170, 176, 184, 203, 222, 226, 227, 267,
340, 380, 455
- Гађански, Иван 120, 197
Гађански Марицки, Ксенија 120, 197
Гете, Јохан Волфганг (Johann Wolfgang Goethe) 87
Гордић, Славко 242, 266, 338, 428
Грачан, Гига 195
Грејвс, Роберт (Robert Graves) 57, 272
Греније, Жан (Jean Grenier) 417, 418
- Давидовић, Далибор 196
Давичо, Оскар 128, 367

- Данојлић, Милован 128, 176
Данте, Алигијери (Alighieri Dante) 56–64, 66, 67, 77, 79,
82, 83, 96, 117, 120, 123, 180, 221, 409
Декарт, Рене (René Descartes) 25, 44, 109, 110, 114, 178,
200, 395, 411, 413
Делић, Јован 15–45
Десница, Владан 21
Деспотов, Војислав 129
Долежел, Лубомир (Lubomír Doležel) 318
Доментијан 87
Драинац, Раде 22
Дреновац, Никола 363, 375
Дучић, Јован 128, 223, 224, 371, 387
- Ђурић, Милош Н. 272, 275
- Елијар, Пол (Paul Éluard) 69
Елиот, Томас Стернс (Thomas Sterns Eliot) 9, 10, 20, 24,
25, 44, 61, 63, 66, 67, 70, 71, 75–79, 83–86, 89, 91, 92,
95, 120, 122, 123, 138, 142, 149, 150, 178, 216, 280,
296, 310, 338, 395, 449
Епштејн, Михаил (Михаил Наумович Эпштейн) 102,
120
Еурипид (Ευριπίδης) 236
- Живојиновић, Бранимир 146
Жид, Андре (André Gide) 69
Жиран, Рене (Rene Girard) 402
- Зенон (Ζήνων ὁ Ἐλεάτης) 131, 230, 240, 243, 411, 413–
415
Зимел, Георг (Georg Simmel) 170
Зокел, Валтер Х. (Walter H. Sokel) 341
Зорић, Павле 335, 337, 339, 341
Зубановић, Слободан 129, 153, 277, 289, 293, 317, 406

- Ибровац, Јелисавета 399
 Ибровац, Миодраг 399
 Ивков, Милета Аћимовић 315–334
 Илић, Војислав 20, 29, 34, 347, 358, 388
- Јакшић, Ђура 363
 Јанићијевић, Јован 163, 170
 Јаћимовић, Слађана 291–313
 Јегер, Вернер (Werner Wilhelm Jaeger) 332
 Јејтс, Вилијем Батлер (William Butler Yeats) 70
 Јефимија 339
 Јован Златоусти (Ιωάννης ο Χρυσόστομος) 452, 452
 Јовановић, Александар 12, 17, 94, 155, 167, 170, 175–190,
 206, 209, 233, 287, 288, 295, 305, 317, 356, 359, 361,
 367, 373, 375, 428, 441, 445
 Јовановић, Јован Змај 361
 Јовић, Бојан 241–264
 Јурсенар, Маргерит (Marguerite Yourcenar) 25, 189, 395
- Кавафи, Константин (Κωνσταντίνος Π. Καβάφης) 9, 10,
 25, 26, 49, 50, 57, 62–68, 70, 115, 116, 120, 123, 142,
 178, 197, 222, 243, 244, 287, 288, 338, 359, 395
 Казанцакис, Никос (Νίκος Καζαντζάκης) 62, 123
 Калимах (قمل كلسا) 25, 35–37, 117, 131, 243, 338
 Ками, Албер (Albert Camus) 25, 69, 189, 221, 230, 283,
 297, 395, 417, 418
 Кантакузин, Димитрије 87
 Кафка, Франц (Franz Kafka) 341
 Кено, Рејмон (Raymond Queneau) 339, 403
 Кили, Едмонд (Edmund Keely) 67, 93, 98, 120
 Киш, Данило 21, 335, 339–341, 403
 Клодел, Пол (Paul Claudel) 426
 Којен, Леон 10, 11, 17, 18, 38, 94, 106, 107, 110, 112, 119,
 120, 137–154, 156, 164, 170, 176, 181, 238, 267, 295,
 322, 331, 336, 344, 356, 368, 375, 442
 Кољевић, Никола 16, 43, 94, 226

- Константиновић, Радомир 21, 400
Кордеро, Франко (Franco Cordero) 442
Корнеј, Пјер (Pierre Corneille) 297
Костић, Лаза 25, 47, 70, 128, 227, 237, 338, 361, 390, 391
Кошутић, Радован 362
Ксенофонт (Ξενοφών) 408
- Лазаревић ди Ђакомо, Персида 423–448
Лалић, Иван В. 9–11, 15, 16, 19, 20, 25, 28, 29, 34, 35, 37, 45, 65, 69, 73, 74, 80, 81, 90, 91, 94, 115, 118, 119, 121, 122, 125–129, 137, 150, 155, 157, 170, 176, 213, 221–227, 230, 244, 259, 265–267, 295, 317, 335, 339, 340, 355, 356, 358, 359, 361, 375, 379, 380, 387, 388, 391, 402, 410, 417
Лаиновић, Ристо 283
Леви-Строс, Клод (Claude Lévi-Strauss) 145
Лозински, Михаил (Михаил Леонидович Лозинский) 82
Лорд, Џорџ де Форест (George de Forest Lord) 78, 121
Лоренс, Дејвид Херберт (David Herbert Lawrence) 57, 65
Лосев, Алексеј Ф. (Алексей Фёдорович Лосев) 113, 121
Лотман, Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 93, 121, 426
Лотреамон, гроф де (comte de Lautréamont) 404
Лукић, Света 16, 94, 226
Лукреције (Titus Lucretius Carus) 230
- Мајаковски, Владимир (Владимир Владимирович Маяковский) 102
Мајороно, Ђанкарло (Giancarlo Maiorono) 57, 61, 121
Макриџ, Питер (Peter Mackridge) 66, 98, 120, 121
Максимовић, Десанка 102
Максимовић, Мирослав 129
Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 125, 310, 384, 402, 404, 415, 420, 421

- Ман, Томас (Thomas Mann) 344
Мангел, Алберто (Alberto Manguel) 398, 401
Мандельштам, Осип (Осип Эмильевич Мандельштам)
25, 68
Марино, Еуђенио (Eugenio Marino) 434
Марић, Сретен 203
Маркли, Арнолд (Arnold Markley) 60, 61, 121
Марковић, Даница 88
Марковић, Стеван С. 454
Матић, Душан 25, 69, 110, 142, 150, 151, 153, 177, 216,
224, 226, 230, 232, 233, 284–286, 329, 356, 358, 359,
380, 383, 388, 391, 395, 400, 413, 415, 417
Медичи, Лоренцо де (Lorenzo De Medici) 425
Менке, Кристоф (Christoph Menke) 196
Мервин, Вилијам С. (William Stanley Merwin) 57
Местр, Гзавије де (Xavier de Maistre) 178, 401–403
Местр, Жозеф де (Joseph de Maistre) 401
Мешоник, Анри (Henri Meschonnic) 426
Микић, Радивоје 11, 17, 35, 94, 157, 168, 170, 295, 316,
317, 330, 335, 337, 357, 364, 373, 375, 431, 441, 443
Милановић, Александар 355–377
Миљковић, Бранко 9, 21, 25, 68, 72, 73, 98, 128, 137, 183,
335, 365, 367
Мирандола, Пика дела (Pico della Mirandola) 425
Митриновић, Гордана 272
Митровић, Срба 335
Мићевић, Коља 82, 120, 310, 403, 412
Михаиловић, Васа 452, 453
Михајловић, Борислав Михиз 16, 69, 94
Михајловић, Милица 120, 280
Мицкијевич, Адам (Adam Bernard Mickiewicz) 87
Мишић, Зоран 20, 72
Мишо, Анри (Henri Michaux) 70, 396, 404–406, 412, 421,
449
Мнесарх (Μνήσαρχος) 131, 243, 300, 301
Мориц, Јуна (Юнна Петровна Мориц) 98

Мушицки, Лукијан 368

Настасијевић, Момчило 79, 87, 128

Негришорац, Иван 11, 12, 17, 94, 129, 242, 246, 265–290,
295, 299, 316, 338, 357, 368, 375, 428, 437–439, 450

Николић, Милица 335

Новаковић, Душко 129

Новаковић, Јелена 395–421

Новалис (Novalis) 402

Ориген (Ὠριγένης) 113

Орфелин, Захарија 450

Осола, Карло (Carlo Ossola) 426

Остојић, Карло 16

Павковић, Васа 356, 376

Павловић, Миодраг 10, 16, 17, 21, 25, 68, 69, 73, 87, 90,
91, 94, 96, 97, 123, 128, 383

Пандуровић, Сима 88, 224, 304

Пантић, Михајло 11, 17, 25, 125–136, 153, 222, 242, 277,
289, 293, 317, 339, 357, 376, 406, 430, 435

Париповић, Сања 379–391

Парменид (Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης) 230, 234, 235, 237–
239, 415

Паро, Георгиј 424

Паскал, Блез (Blaise Pascal) 177, 301, 395, 397, 399–401,
403, 407, 413

Паунд, Езра (Ezra Weston Loomis Pound) 70, 148, 149

Пекић, Борислав 21, 305

Перс, Сен-Џон (Saint John Perse) 83, 180, 339, 395, 396,
408, 409, 412, 421

Петковић, Владислав Дис 88, 128, 267

Петковић, Новица 284, 321, 325, 330, 357, 374, 376

Петрарка, Франческо (Francesco Petrarca) 221, 384

Петров, Александар 16, 55–123

Петровић, Гајо 288

- Петровић, Милутин 129
- Петровић, Петар Његош 390
- Петровић, Растко 79, 128, 358, 359, 362, 387, 388
- Пиндар (Πίνδαρος) 410
- Платон (Πλάτων) 207, 221, 275–277, 303
- Плутарх (Πλούταρχος) 25
- Понж, Френсис (Francis Ponge) 339
- Попа, Васко 9, 10, 20, 26, 35, 73, 87, 114, 121, 128, 339, 365, 387
- Поповић, Богдан А. 16, 163, 170
- Поповић, Јован Стерија 9, 22, 25, 29, 34, 37, 70, 189, 209, 210, 222, 291, 292, 306, 310, 312, 338, 358, 359, 369, 370, 380, 389, 391, 426, 427, 436
- Пушкин, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Пушкин) 87, 102
- Радичевић, Бранко 361, 390
- Радовић, Борислав 9, 128, 137, 176, 335, 371, 412
- Радојчић, Саша 10, 11, 17, 94, 112, 122, 150, 156, 170, 175, 205–220, 225, 243, 267, 331, 336, 338, 356, 376
- Раичковић, Стеван 10, 128
- Ракић, Милан 70, 116, 175, 267, 387
- Расин, Жан (Jean Racine) 297
- Реверди, Пјер (Pierre Reverdy) 407
- Рембо, Артур (Jean Nicolas Arthur Rimbaud) 252, 339, 344
- Рилке, Рејнер Марија (Rainer Maria Rilke) 146, 147, 153, 335, 340–342, 345
- Ристовић, Александар 335–345, 347–351
- Рицос, Јанис (Γιάννης Ρίτσος) 62, 96, 98, 99, 102, 103, 123
- Савић Ребац, Аница 230, 235–237
- Савонарола, Ђироламо (Girolamo Maria Francesco Matteo Savonarola) 423, 425, 427, 431, 433–438, 442–446, 448

Санктис, Франческо де (Francesco Saverio De Sanctis) 330
Сантини, Веселка 121
Сартр, Жан-Пол (Jean-Paul Sartre) 69, 395, 401
Света Катарина из Болоње (Caterina de' Vigri) 436
Свети Сава 87
Секви, Ерос 317, 330
Секулић, Исидора 211
Сеферис, Јоргос (Γιώργος Σεφέρης) 62, 63, 66, 67, 81, 93,
96, 123
Симић, Живојин 304
Симић, Чарлс (Charles Simic) 450–453, 456, 458–461,
463–466
Симовић, Љубомир 16, 94, 128, 335, 340, 364, 376, 429
Скалтрити, Ђачинто Атруро (Giacinto Arturo Scaltriti) 425
Сладоје, Ђорђо 129
Смиљанић, Доброслав 335
Сократ (Σωκράτης) 21, 49, 71, 131, 243, 275–280
Софокле (Σοφοκλῆς) 79, 191, 282, 284, 298, 303
Спасић, Ивана 158, 170
Стајнер, Џорџ (George Steiner) 195
Стојановић-Пантовић, Бојана 335–352

Тадић, Новица 26, 129
Таниел, Џорџ (George Thaniel) 67, 122
Тенисон, Алфред (Alfred Lord Tennyson) 56–62, 64, 66,
79, 97, 99, 123
Тешић, Милосав 129
Томас, Дилен (Dylan Thomas) 367, 449
Тракл, Георг (Georg Trakl) 339, 344

Фаули, Волас (Wallace Fowlie) 62, 122
Фичино, Марсилио (Marsilius Ficinus) 445
Флобер, Густав (Gustave Flaubert) 403
Фрајнд, Марта 424, 449–466
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 100, 145, 304, 406

- Хамовић, Драган 12, 18, 47–54, 69, 94, 122, 156, 157, 162, 170, 208, 226, 285, 286, 295, 316, 331, 336, 344, 356, 359, 376, 424, 428, 435, 437, 443, 444
- Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 192, 413
- Хелдерлин, Фридрих (Friedrich Hölderlin) 25, 29, 216, 298
- Хераклит (Ηρακλείτος) 235
- Холтон, Милне Д. (Milne D. Holton) 452
- Хомер (Ὅμηρος) 11, 21, 25, 55–60, 62, 64, 66, 77–79, 81, 98, 123, 131, 153, 189, 243, 272, 273, 362, 390
- Хорације (Quintus Flaccus Horatius) 25, 131, 243
- Хризостом, Дион (Δίων Χρυσόστομος) 398
- Црњански, Милош 22, 25, 63, 65–68, 79, 96, 107, 123, 128, 147–149, 224
- Чехов, Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 297, 404
- Чолак, Бојан 155–172
- Чоловић, Иван 274
- Цацић, Петар 16, 94
- Џојс, Џејмс (James Augustine Aloysius Joyce) 22, 56, 57, 61–63, 70, 79, 106, 114, 120, 123, 338
- Џонсон, Бернард (Bernard Johnson) 449–462, 464–466
- Шеатовић Димитријевић, Светлана 11, 221–240, 243
- Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 40, 43, 56, 79, 123, 297, 301, 304, 384

Регистар сачинио
Бојан Чолак

МОДЕРНИ КЛАСИЦИСТА ЈОВАН ХРИСТИЋ
ЗБОРНИК РАДОВА

Издавачи

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2

УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ
Београд, Краљице Наталије 43

*

За издаваче
др Весна Машиновић
проф. др Александар Јовановић

*

Тираж
600 примерака

*

Штампа
АКАДЕМИЈА, Београд

ISBN 978-86-7849-133-7

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Христић Ј. (082)
821.163.41:929 Христић Ј. (082)

МОДЕРНИ класициста Јован Христић: зборник радова / [уредник Александар Јовановић]. – Београд: Институт за књижевност и уметност : Учитељски факултет, 2009 (Београд: Академија). – 476 стр. ; 24 см. – (Наука о Књижевности. Поетичка истраживања; књ. 10)

Тираж 600. – Стр. 9-12: Модерни класициста Јован Христић / Александар Јовановић. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Summaries. – Регистар.

ISBN 978-86-7843-133-7

а) Христић, Јован (1933-2002) – Зборници
COBISS.SR-ID 170391052

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ

ПОЕТИЧКА ИСТРАЖИВАЊА

СЕДАМ ЛИРСКИХ КРУГОВА
МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА БРАНКА МИЉКОВИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

ПОЕЗИЈА ВАСКА ПОПЕ
ЗБОРНИК РАДОВА

ПЕСНИК РАСТКО ПЕТРОВИЋ
ЗБОРНИК РАДОВА

ДИСОВА ПОЕЗИЈА
ЗБОРНИК РАДОВА

ПОЕТИКА СИМЕ ПАНДУРОВИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

МИЛАН РАКИЋ И МОДЕРНО ПЕСНИШТВО
ЗБОРНИК РАДОВА

ПОСТСИМБОЛИСТИЧКА ПОЕТИКА ИВАНА В. ЛАЛИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА ЈОВАНА ДУЧИЋА
ЗБОРНИК РАДОВА

МОДЕРНИ КЛАСИЦИСТА ЈОВАН ХРИСТИЋ
ЗБОРНИК РАДОВА