

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА ЈОВАНА ДУЧИЋА

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ, ТРЕБИЊЕ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ, БЕОГРАД

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА ЈОВАНА ДУЧИЋА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ, БЕОГРАД
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ, ТРЕБИЊЕ
НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
Поетичка истраживања, књ. 9

Уредник
ЈОВАН ДЕЛИЋ

РЕЦЕНЗЕНТИ
др Весна Матовић
проф. др Петар Пијановић

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА
ЈОВАНА ДУЧИЋА

ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ
УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ, БЕОГРАД
Требиње–Београд, 2009.

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



Јован Дуцић
1872–1943.



*Нова Грачаница у Требињу
(Њесникова Ѐробна црква)*

САДРЖАЈ

Уводна ријеч 9

I

Иван Неїришорац

Поезија као унутарња светлост:
поетичке песме Јована Дучића
(„Поезија”, „Песма”, „Песма”)..... 15

Милан Радуловић

Критичка поетика Јована Дучића 39

Горана Раичевић

Импресионизам у песништву
Јована Дучића 69

Владимир Гвозден

Дискурзивно и епифанијско
у поезији Јована Дучића 95

Александар Бошковић

Жива скулптура поезије — парнасовство
Јована Дучића 117

Предраї Пеїровић

Дучићева ненаписана песма 151

Бојан Јовић

Песникова права. И обавезе
(поетика, право, економија, информатика у
песничкој пракси Јована Дучића и
српских песника XX века) 171

II

Радован Вучковић

Прва Дучићева збирка 193

Ранко Појовић

Парнасовске међе и простори *Лирике* 219

Драїан Хамовић

Лирика у низу „Вечерњих песама“ 245

Свеїлана Шеаїновић–Димиїријевић

Метафизички циклуси у поезији
Јована Дучића 261

Александар Пеїров

Концептуална сфера Дучићеве поезије
(1920–1943)..... 285

Корнелије Квас

Промена перспективе у Дучићевом
сонету „Вечерње“ 317

Миливој Ненин

Писма Јована Дучића Тихомиру Остојићу 335

III

Тања Појовић

Дучићев лирски пејзаж 349

Слађана Јаћимовић

Медитерански мотиви у поезији
Јована Дучића 365

Бојан Чолак

Мотив лета у поезији Јована Дучића 389

Јован Делић

Поглед с међе — Тема смрти у
пјесништву Јована Дучића 415

IV

Ана Пејковић

Окамењена антика у поезији
Јована Дучића: оде неизрецивој лепоти 433

Бранко Лешић

Дучић и Дубровник 457

Јелена Новаковић

Јован Дучић и француска књижевност 477

Бранко Брђанин

Ростанов „Орлић“ у Дучићевим очима,
вијек доцније (Драмска и позоришна ПОЕТИКА
пјесника Јована Дучића)..... 507

Персида Лазаревић–Ди Бакомо

У подтексту Дучићевог доживљаја Италије 529

Кринка Видаковић–Пејров

Јован Дучић и шпански модернисти 555

V

Александар Милановић

Јован Дучић и београдски стил 591

Сања Паријовић

Дучићеви сонети..... 613

Хронологија научног скупа 629

Именски регистар 631

УВОДНА РИЈЕЧ

Има неке дубље правде и унутарње везе што ће Зборници радова о Јовану Дучићу и Ивану В. Лалићу бити један уз другога; има и неке дубље симболике у чињеници што је Дучићев Зборник девети кад већ није први. Ријетки су пјесници који пјеснички расту током читавог свога пјесничкога вијека – а Дучић и Лалић су били такви – да би у последњим годинама живота, или чак пред саму смрт, објавили своје најбоље, завјетне књиге: Дучић *Лирику* (1943), Лалић *Писмо* (1992) и *Четири канона* (1996). Обојица дугују Војиславу Илићу. Дучић га се тешко и драматично ослобађао, ослобађајући се и хексаметра, па и сопствене прве збирке, и сјајно обликујући свој драгоцјени, кратки текст „Споменик (Војиславу)”, али је задржао љубав према форми, версификаторско мајсторство, опкорачења, изузетно осјећање за пејзаж, који, с годинама и „Сунчаним песмама” досеже савршенство и дубоку сугестивност, и нову мелодију пронађену у иновираним ријетким стиховима од девет и седам слогова из наше народне поезије. Лалић је у дугом и плодном дијалогу с Војиславом, чувајући успомену на њега и у зимском пејзажу јутра, и у јауку вјетра на углу Таковске и Далматинске, и у метафизичком дијалогу са „Химном векова”, и у злослутном штектању лисице и лавезу паса, а нарочито у хексаметру с којим је правио чуда и од кога је стварао и створио особени тип слободнога стиха. Рекао сам и остајем при томе да српска

поезија има три своја метафизичка гребена, а то су: Његош, Дучић, Иван В. Лалић. То не значи да нема још метафизичких висова. Обојица су – и Дучић и Лалић – бриљантни есејисти и проницљиви сјајни критичари који, откривајући друге, успут, откривају и себе, и своју поетику. Обојица његују јаку критичку свијест о себи и посједују теоријску самосвијест. Обојица су „свјетски људи“; зналци свјетских језика и свјетске поезије; обојица су, међутим, савршено свјесни да се њихова пјесничка судбина одиграва у њиховом језику и култури.

„Први се Дучићи у воду бацају” – рекао је једном Лалић, алудирајући, вјероватно, на Дучићев однос према првој збирци, али, може бити и на своје пјесничке почетке инспирисане *Антологијом* Богдана Поповића и њеним водећим пјесником Јованом Дучићем; а можда је мислио и на потребу модерног пјесника да претресе своју рану фазу, као што је то он сам учинио са пет првих збирки. И ево једне озбиљне теме, коју ће данас отворити Радован Вучковић – проблема одбачене збирке, прве збирке, канонског, издања и критичког издања. Морамо ли, смијемо ли слијепо да слушамо пјесника и да никада не објавимо, ни у додацима, његову одбачену прву збирку, а са њом и оне пјесме које је Богдан Поповић сматрао антологијским? Смијемо ли да је занемарујемо у својим истраживањима? Александар Јовановић је поступио мудро, штампавши у додацима Лалићеве одбачене пјесме, а неке су нам се указале као суво злато, драгоцене нарочито при интерпретацији неких најбољих Лалићевих остварења.

Дучић је, истичући вјечно тројство свјетске поезије – жену (љубав), Бога и смрт – наводио често своје тумаче на редукционизам, па су они гледали те теме као основне, некада и једине, у његовој лирици. Нијесу ли равноправне наведеним трима и теме: природа (пејзаж), отаџбина и сама поезија? Па оне комично–ироничне пјесме, госпарске, дубровачке, које тешко да можемо сврстати у неки од ових шест разреда.

Лалић је овдје, у Требињу, 1994. године, цитирао Дучићеву мисао о отаџбини коју је, и сам могао потписати: „Отаџбина није тло, ни племе, ни језик, него колективни дух једног народа”, а који ред касније, одговарајући на задату тему Дучићевог повратка, додао и ово:

Повратак, онај из наслова песме, из које фасцинантно исијава тај **грумен глине ужежене**, није неки физички повратак, него равноправно измирење и потпуно стапање с апсолутом. Али је глина од које треба да се обликује тај усудни грумен у песниковом завештању, географски лоцирана. Тако је зацело и она део неке **непобедне свете сржи** о којој пева Дучић.

Има ли краће, прегнантније и боље интерпретације укрштања тематских линија – овдје линија Бога, смрти и отаџбине – од ове коју је изрекао Лалић?

Било да говоримо о стиху или строфи, о опконачењу, о ритму уопште, о односу према роман-

ској и националној традицији, било да говоримо о језику и промјенама језика према тзв. „београдском стилу”, било да размишљамо о односу према Његошу или савремености – рецимо Миодрагу Павловићу, Стевану Раичковићу, Ивану В. Лалићу, Рајку Петрову Ногу, Милосаву Тешићу, Мирославу Максимовићу или Ђорђу Сладоју – било да говоримо о европском парнасоству или симболизму, било да описујемо полемички контекст авангарда – модерна, било да пратимо тематске линије српског пјесништва или пак да размишљамо о српском путопису схваћеном као „роман једног срца и једне памети”, било да вреднујемо или да проучавамо српске пјеснике као критичаре, Дучића не само да не можемо заобићи, већ ће нам се он најчешће указивати као најрепрезентативнији пјесник српске модерне. Управо због присуства његовога духа у пјесништву послије Другог свјетског рата, нарочито у оних пјесника који су послушљивали брујање симболизма, има дубоког оправдања што ће се Зборник о Дучићу наћи међу зборницима о савременим пјесницима.

Уредник Зборника

Јован Делић

I

Иван Неїришорац

ПОЕЗИЈА КАО УНУТАРЊА СВЕТЛОСТ:
ПОЕТИЧКЕ ПЕСМЕ ЈОВАНА ДУЧИЋА

(„Поезија”, „Песма”, „Песма”)

Кључне речи: поетичке песме, парнасостиво, симболизам, мајрични рејеришоар, историјска схема, сонети, естетизам.

1

Песник Јован Дучић има неколико лица. Учествојући више од пола столећа у нашем књижевном животу и пресудно га обликујући у појединим тренуцима, он је пролазио различите стилске фазе и својим савременицима показивао час ово час оно лице. У почетку се чинило да је постромантичарски песник љубавних, породичних, социјалних и родољубивих доживљаја, помало у трагу Змаја, Хајнеа, Петефија, Пушкина, Љермонтова и других. Чинило се, такође, да у том периоду налазимо и посткласицистичке елементе на тематско-мотивском и ритмичко-метричком плану, по чему је близак Војиславу Илићу. Откривала се, исто тако, и типично војислављевска наклоност ка реалистичком третману пејзажа и ка хладном, наизглед незаинтересованом опису спољашње стварности, али је касније преовладао импресионистички осећај за тренутне чулне утиске који природу чине нејасном, мутном и загонетном. Дучић је, програмски, дефинисао своју недвосмислену наклоност парна-

совачкој поетици, наклоност ка Теофилу Готјеу, Леконту де Лилу, Арману Сили Придому, Алберу Самену, Анри де Рењијеу, Хозе Марији де Хередији... Показивао је и потребу за симболистичким пројекцијама, блиским Шарлу Болеру, Полу Верлену, Морису Метерлинку, Емилу Верхарену, Штефан Георгеу, Хугу фон Хофмансталу, Рајнеру Марији Рилкеу, Александру Блоку, Борису Пастернаку и другима, као и потребу да вештим симболичким узлетима имагинације досегне највише висине духовне профињености. Тежио је ларпурлартистичкој незаинтересованости за свет око себе, али се ни у кули од слоноваче није осећао сасвим угодно, па је у тренуцима важних историјских збивања умео да пева итекако ангажовано. Често се бавио душевним стањима која сведоче о недвосмисленој опседнутости декаденцијом, али је у исти мах веровао и у здравље народне душе и у могућност досезања истинске снаге националног бића.

Јован Дучић је у српско песништво ушао средином 80-их година XIX века, тачније 1886. године. Објављујући по часописима, он је релативно брзо стекао име и углед, тако да је прва збирка *Пјесме* (Мостар 1900) дошла као потврда већ, у извесном смислу, проверених вредности. Његов одлазак на студије у Женеву (1899–1906) и потпуније упознавање са пре свега француском, али и уопште западном књижевношћу и културом, довешће до потпуног поетичког уобличења његовог дела у знаку парнасизма и симболизма. Већ збирка *Песме* (Београд 1908), а потом и *Песме* (Београд 1911), сасвим потврђују освојене поетичке мене, али дефинитиван

избор и изглед сопственог песничког опуса Дучић ће установити сачињавањем својих *Сабраних дела* (1929–1930). Поезију Јована Дучића какву данас, по правилу, имамо на уму, представља управо та, пробрана и дотерана целина коју песник сматра својим коначним песничким делом и коју је допунио својом последњом збирком *Лирика* (1943), са којом је и у хладни гроб легао.

Дучићев поетички систем одређен је парнасистичком и симболистичком поетиком, заправо једном конзервативнијом варијантом те поетике која је, пре свега, апсорбовала искуство Теофила Готјеа, Леконта де Лила, Хозе Марије де Хередије, Армана Сили Придома, Албера Самена, Анри де Рењијеа и других песника, данас углавном оцењиваних као другоразредне књижевне појаве.¹ Дучић у целини није симпатисао Шарла Бодлера али је имао слуша за извесне сегменте његовог песништва. Пола Верлена је претпостављао Артуру Рембоу. Изван његовог хоризонта се нашао формалистички лудизам Малармеових *Бачених коцки*, а никако се није умео приближити *Малдороровим њевањима* грофа Лотреамона или Рембоовим *Илуминацијама*. Другим речима, Дучић је чврсто везан за парнасистичку поетику и њене водеће представника, док је симболистичко искуство црпео из друге руке, посредством следбеника главних протагониста ове велике песничке и духовне авантуре.

1 О томе видети студију Владете Р. Кошутића, *Парнасовци и симболисти у Срба*, Посебна издања Српске академије наука и уметности, књ. СССХVIII, Одељење литературе и језика, књ.16, Београд 1967, стр.12–88.

Поетичке конвенције редигованог Дучићевог песничког дела знатно су ограниченије него што је то случај са водећим европским песницима његовог доба. Метрички репертоар, примера ради, врло је стандардан, лишен великих авантура и истраживачког суноврата. Дучић, отуда, не користи могућности слободног стиха. Он пише изузетно занимљиву поетску прозу, али слободног стиха нема; односно, поезијом сматра само изосилабички структуриране стихове. Што се врсте стихова тиче, репертоар није особито широк: у његовим сабраним делима далеко најчешће налазимо дванаестерац (што је у непосредној вези са угледом француске поезије и њеним александринцем), знатно је мање употребљавао деветерац (иначе најређи српски стих), још ређе једанаестерац (та сразмерна проређеност се баш не би могла очекивати због угледа романских књижевности и због делимичног отварања утицају италијанских стиховних, строфних и песничких форми, укључујући и ендекасилабо; очигледно је француски утицај био знатно изразитији од италијанског), а најређе десетерац и осмерац (што се и могло очекивати, јер отпор овим стиховима представља знак отпора фолклорном и романтичарском наслеђу). Осим ретких изузетака, Дучићева поезија редигована за *Сабрана дела* је сва исписана у катренима, а катренски структурирану форму налазимо и у песмама другачије строфне организације (рецимо, у октавама песме „Залазак сунца“). Дучић, уз то, има прелепе сонете, али не толико много колико би се, због француских и уопште романских утицаја, могло очекивати; занимљиво је да ти сонети запостављају строге конвенције извор-

ног Петраркиног, италијанског сонета, негујући нешто лабавије компонован облик.² Дучић је изузетно вешт у реализацији еуфонијских ефеката, а посебну пажњу посвећује рими; рима је, по правилу, женска, вокална, права, а изразито тежи да буде и чиста. Захваљујући звучним сагласјима песников стил делује још изразитије и сугестивније.

Мајстор форме Јован Дучић је поставио бриљантне стилске стандарде. Његов језик, на коме се повремено могао препознати отисак француских узора, има чврсте картезијанске темеље који обезбеђују јасноћу и разговетност излагања, чак и кад је у питању нежна лирска магма или најтежи метафизички проблем. Углађеног исказа и пробране лексике, песник систематски елиминише стилске „огреботине“ попут брутизама, дијалектизама, провинцијализама, архаизама, а поготово турцизама и свих трагова Истока у српском језику и култури. Исто тако, Дучић је несклон свим оним поступцима, попут звучних поигравања, игре речима, параномазије, каламбура и других фигура које расипају смисао по семантичким тривијалностима и акциденталијама. Дучић је конституисао класичан стил српске модерне књижевности.

2 Запостављање изворне структуре Петраркиног сонета, као и недовољно коришћење јампског једанаестерца–ендекасилаба, потврђује да је Дучић превасходно везан за француске узоре, те да је италијанску традицију мало усвајао.

Да поезија уопште, а поготово модерна поезија не може представљати пуки облик мишљења о поезији, може нам на свој начин потврдити управо онај текст који се сматра пресудним Дучићевим програмским прилогом у стиховима. Песма „Поезија” (1904)³ углавном се схвата као пример истинског аутопоетичког трактата у којем су стиховима исказани неки ставови парнасистичког, елитистичког и ларпурлартистичког песничког програма. И збиља, читаоца просто заблесне одсечност поетичких исказа који су изложени у доста једноставној алегоријској схеми: сви искази се, наиме, јасно рачвају на позитиван и негативан правац, на оно што треба и оно што не треба да буде.

У вербализацији ове алегоријске схеме Дучић се послужио поредбеном основом која поезију повезује са светом жена. Чињеница да је песник повезао ове две сфере стварности занимљива је сама по себи. Он је, иначе, у више наврата, не само у есеју о Војиславу Илићу већ и на другим местима, истицао посебну осетљивост жене за естетску реалност, за уметност, па и за поезију. Песници и жене су, отуда, природно упућени једни на друге јер се међу њима остварује висок степен међусобног разумевања.

3 Песма под насловом „Моја поезија” објављена је у *Српском књижевном гласнику*, Београд 1904, књ.12, 8, 1235. Касније, под истим насловом, налазимо је и у збирци *Песме* (1908), док се под насловом „Поезија” јавља од *Сабраних дела* (1929) где је добила место у оквиру *Песама сунца*.

Али ни женски свет није јединствен. Захваљујући тој унутрашњој разлици, Дучић је и могао своју алегоријску схему да доведе до јасне алтернативе и одсечне деобе на пожељну и непожељну стварност. С једне стране, женско биће може бити девојка, а њени атрибути су, сви одреда, везани за младост, лепоту, непробуђени полни нагон и самодовољност: она је мирна („као мрамор“), хладна („као сена“), бледа, снена, лепа, горда, тужна, чедна, равнодушна, упућена првенствено на саму себе. С друге стране, женско биће може бити зрела жена, а њени атрибути су везани за упућеност на другога: она „по нечистим улицама пева“, жели да се свиђа сваком, живи за друге, везује се за њих и теши их, уопште је упућена на гомиле и масе људи.

Песникова алегоријска схема контрастирала је, дакле, девицу и уличарку, односно начело интровертности и начело екстравертности. Занимљиво је, међутим, да песникова имагинација сагледава начело интровертности као нешто само по себи позитивно, док је начело екстравертности нешто само по себи лоше. Поменута начела, разуме се, не морају нужно бити у таквом односу и са таквим вредносним конотацијама. Симболика женскости оставља далеко веће и пространије оквире за рад песничке имагинације, па би се, у оквиру нешто бенигнијег, мање заостреног контраста, могли издвојити лик монахиње и лик мајке. Песнику би, међутим, овакав пар био сасвим неподесан јер би се знатно теже могла супротставити два пола стварности — онај пожељни и онај непожељни.

Ликови девице и уличарке и нису заправо сасвим равноправни, јер су одвећ јасна начела њиховог различитог вредновања. Отуда, поетски субјекат налази различите могућности украшавања два женска бића: девици припада жуто цвеће у коси, а уличарки ђинђуве са траком. Емблематска тежина ова два украсна знака сасвим је уочљива. Разлика је још изразитија и доведена је до крајње заострене форме у стиховима који, фигуром апострофе („Буди одвећ...“), младој, чедној девојци изричу савете о томе каква ваља да буде: подлога свих тих савета је управо оно што припада свету уличарки, а што девица мора да избегне. Коначан исход, међутим, посебно истиче различитост неких суштинских атрибута уличарке и девице: док на уличарки налазимо „китњастог и раскошног одела“, око чедног девојчета „лебди само прамен тајанствене магле“; односно, физичким чињеницама супротстављена је пожељнија, етерична супстанца.

Сви атрибути које песник истиче очигледно припадају сфери парнасистичког естетског идеала. Само завршни стих ове песме, који помиње „прамен тајанствене магле“, могао би песму отворити ка сфери симболистичке духовности. Отуда би ову песму ваљало схватити као превасходни продукт парнасистичког поетичког предлошка, донекле тек обогаћен извесним симболистичким слутњама. Истина, било је тумача који су пренаглашавали удео симболистичких чинилаца,⁴ али се таква интерпретативна теза не може успешно одбранити.

4 Такву тезу, примера ради, износи Рајнхард Лауер. У иначе инспиративном тексту са више занимљивих опажања, тексту о чијим тезама се може веома плодно расправљати, Лауер ће

Занимљиво је осмотрити како је Дучићева песма *Поезија* структурирана. Већ је у критици примећено да је реч о сонету који не удовољава строгим захтевима ове лирске форме. Рајнхард Лауер, један од пажљивих тумача ове песме, формулисао је своја опажања на следећи начин: „Дучићева песма је сонет, али не онај тип строге форме са свега пет рима, него олакшани тип са седам рима, који Французи зову *sonnet licencieux*. Смисаона композиција (6+5+3) не одговара строфичкој подели (4+4+3+3), чиме се такође крши склад строга сонета.“⁵ Песма *Поезија* је, дакле, немарна у погледу

изнети и овакву оцену: „Сонет ‘Моја поезија’ представља – поред, рецимо, познате параболе о амфори Дмитрија Мерешковског – неку врсту школског примера песничког симболизма.“ (Видети Лауеров текст *Дучић и Мајшош: Две програмске песме југословенског модернизма*, у: *Српски симболизам: Типолошка проучавања*, приредио Предраг Палавестра, САНУ, Београд 1986, стр. 306). Изнесена оцена, формулисана тако одсечно, сасвим је нетачна. Та би се оцена могла бранити само знатно префињенијим формулацијама које не би тако изразито претендовале на опште важење. И о многим другим Лауеровим тезама би се могло расправљати. Његово опште схватање симболизма је, заправо, веома једнострано и спорно, а интерпретативна вештина сасвим ограничена. Отуда из често веома занимљивих опажања он није у стању да изведе истински утемељене закључке него посеже за тврдњама које очигледно не почивају довољно чврсто на премисама од којих се кренуло. Остаје, исто тако, за чуђење зашто се Лауер, желећи да анализира Дучићев симболистички кредо, одлучио за песму „Моја поезија“ а не за „Песму“ (1909). Овај други поетички исказ, наиме, много више одговара симболистичком програму који је немачки слависта желео да препозна.

5 Нав. дело, стр. 304.

оних захтева изворне сонетне форме који се тичу како поступка римовања тако и лирске композиције. Другачије и заостреније речено, та песма јесте композиционо рђаво начињен сонет: она је пример како сонет не треба писати. Наравно, треба додати напомену да оваква оцена првенствено важи у односу на италијански, Петраркин облик сонета.

Ако пажљивије осмотримо сонете у *Сабраним делима* Јована Дучића, установићемо да они у целини испуњавају циклусе „Јадрански сонети” (укупно 13) и „Царски сонети” (укупно 12), а да их спорадично налазимо још само у циклусу „Сенке по води” (укупно 3). Дучић је, дакле, својим будућим читаоцима у руке препустио свега 28 сонета од укупно 182 песме написане у везаном стиху, а то је знатно мање него што би се могло очекивати на основу познате чињенице да је реч о песнику наклоњеном романским књижевностима, особито француској, где је сонет цветао од Ронсара и песника Плејаде па до Бодлера, Верлена и Малармеа.

Што се римовања тиче, Дучић по правилу не спроводи исте риме у катренима (премда је релативно доследан у погледу преузете схеме римовања унутар катрена), него након првог (најчешће са укрштеном римом абаб, ређе обгрљеном абба) у други катрен уводи нове риме (cdcd, ређе cddc).⁶

Нешто је, међутим, мање изразита песникова склоност кршењу композиционог начела које под-

6 Од укупно 28 сонета укрштену риму налазимо у 21 песми, обгрљену у 5, а мешовиту схему (у првом обгрљену, а у другом укрштену) у 2 случаја (реч је о песмама „Двобој” и „Запис” из „Царских сонета”).

разумева да катрени буду смисаоно одвојени од терцета, тако да се осећа некакав значењски обрт. Светозар Петровић, најлуциднији истраживач сонетне форме у нас, указује на два основна модела те идеалне сонетне форме, при чему може да „унутрашња структура буде двочлана, да се између катрена и терцета успостави однос очекивања и остварења, напетости и опуштања, претпоставке и закључка и сл.; или да буде трочлана, да му сваки од катрена и оба терцета чине синтаксички затворену цјелину, с посебном функцијом у пјесми (нпр. на начин тезе, антитезе и синтезе).“⁷ Очигледно је, међутим, да Дучић сонетну форму схвата знатно лабавијом него што су, на темељу Петраркиног наслеђа, поетичари препоручивали. Немамо, међутим, разлога да сумњамо у његово познавање узуса ове форме. Дучић је, наиме, читао и веома ценио Петрарку, држећи га највећим међу лирским песницима, па утолико више може да зачуди што није неговао традицију коју тај песник оличава. Очигледно је он сматрао да је дуготрајно постојање овог облика довело до раздешенијих, слободнијих његових модуса који су сасвим легитимно укључени у песничку праксу.

Ако Дучићева песма „Поезија“ не удовољава захтевима Петраркиног сонета, то не значи да је у питању лоша песма. Отуда не би требало да тумач буде превише оптерећен изневеравањем узуса сонетне форме него би боље било да утврди каква је унутрашња композиција и какав је естетски

7 Светозар Петровић, *Стих*, у: *Увод у књижевност*, приредили Зденко Шкроб и Анте Стамаћ, Графички завод Хрватске, Загреб 1983, стр. 396.

учинак ове песме. Пажљиво осмотривши Дучићеве катрене могли бисмо, тако, приметити да се они без икаквих тешкоћа, сасвим лако и спонтано распадају на по два дистиха. Смисаоно ти дистиси стоје у великој мери независно један од другог, тако да строфу на окупу у највећој мери чува управо укрштена рима (abab). Рима, међутим, не чува заједништво два катрена, с обзиром на то да свака строфа има своју риму (abab//cdcd), док је заједништво два терцета очувано римовањем једанаестог и четрнаестог стиха (eef//ggf).

Но, и терцети смисаоно стоје прилично независно један од другог. Они, међутим, чувају сопствену синтаксичку и значењску конзистентност, тако да се, упркос чврстој тематској одређености песме, јавља необична композициона разубуђеност. Ако бисмо желели да строфна деоба сасвим прати семантичке нијансе, онда би одговарајућа сегментација морала бити сасвим другачија у односу на стандардну сонетну форму. Смисаони обрт уследио би након шестог стиха, а две семантичке целине би се састојале од, с једне стране, три дистиха, а, с друге стране, од једног дистиха и два терцета (дакле: 2+2+2 — 2+3+3).

У Дучићевом сонету „Поезија”, очигледно, постоји јака напетост између синтаксичких целина, с једне, и композиционих целина, с друге стране. Такву напетост и нарушавање класичне равнотеже лирске композиције наћи ћемо у већини Дучићевих сонета: веома мали број остварује у потпуности узусе италијанског, Петраркиног облика. Ако и не уочимо како се строфне целине распадају, онда

ћемо, примера ради, установити да су два катрена у опозицији један према другом или да сличан однос влада и између два терцета. А кад се томе дода чињеница да је најчешћи стих сонета дванаестерац, а само изузетно једанаестерац, онда је више него очигледно да Дучић хотимично избегава италијанску, Петраркину форму сонета. Он то чини због тога што тај, изворни облик, по свему судећи, сматра традиционалном парадигмом које се не треба држати и коју треба излагати слободнијој игри креативне енергије. Сувише круте, унапред задате, неизменљиве правилности лирске композиције њему нису биле нарочито блиске. Али исто тако, па и знатно више, била му је страна помисао да сасвим заборави готове лирске облике. Отуда је за њега најприхватљивије поетичко становиште садржано у средњем путу који је подразумевао да облике изложи тихом, унутрашњем корозивном процесу.

Песма „Поезија”, отуда, није тек један рђаво начињен сонет; то је сонет који управо хоће да буде рђаво начињен јер тражи путеве тихог оспоравања и реинтерпретације традиционалног облика. Ова песма би не само да буде несавршен сонет већ да, пре свега, буде добра модернистичка песма. Управо притисак модернистичке поезике учинио је да Дучић у овој песми, која се исказује као својеврсни поетички проглас, искаже уверење да једна песма може бити добра упркос томе што није савршен примерак своје врсте, тј. утврђеног песничког облика. Модернистичке вредности се остварују негде изван утврђених квалитета лирске врсте којој дело припада; те вредности се чак конституишу

кроз деконструкцију чисте лирске врсте и кроз њено дискретно оспоравање. Отуда један сонет у распадању може, начелно исказано, бити врло добра песма, јер код доброг песника то што је песма наизглед алкаво начињена није без посебног разлога и без допунске семантичке функције.

Назначени увиди бацају додатно осветљење на основну тематику ове песме. Тешко је, наиме, рећи да је у песми изложен некакав целовит поетички програм. Осим идеје асоцијалности поезије, њеног елитизма и ларпурлартизма, те жељеног тајанства, ништа друго није ни предочено читаоцу. Песма је обликовала уверење о томе да све социјалне функције поезије треба да буду сасвим пригушене, те да је поезија засебан свет, довољан сам себи и равнодушан спрам стварности другог.⁸ Дучић, очевидно, није ни желео да обликује обухватно аутопоетичко сведочанство, јер, по свему судећи, сматра да оно не може и не треба да буде изложено у једној песми.

Функција песме није да преноси зготовљене и већ обликоване мисли, већ да обликује етерична стања и флуидне визије, да приказује предмете око

8 Овакав поетички захтев, иначе, не нуди никакве велике стваралачке перспективе. На то ће, у својој књизи о Јовану Дучићу, разложно указати Славко Леовац: „Парнасовски захтев поезије да буде довољна сама себи, хладна и себична, охола и цинична, неће никад наћи свог израза у Дучићевој истинској поезији. Дучић је био песник у својим мајсторијама, у својим играма, само ако га није обузела манија да подражава неке недостојне узоре или жеља да мајсторише своје мисли и визије, да козерски духовито говори и артифицијелно склада стихове.“ (Славко Леовац, *Јован Дучић: Књижевно дело*, Свјетлост, Сарајево 1985, стр. 28).

којих „лебди само прамен тајанствене магле“. Другим речима, Дучићева рационално-поетичка убеђења су још увек, веома изразито парнасистичка по карактеру; његова спонтана песничка осећајност већ је, међутим, симболистичка. На сву срећу, Дучић своја парнасистичка уверења никада није немилосрдно истурао у први план; увек је један племенитији доживљајни слој остајао као коректор чистих мисаоних схема. Отуда Дучић и није прави песник мисли и идеја, али јесте изразито мисаон песник. Чак и кад му се мисао згусне до облика изреке, гноме, афоризма, он много више привлачи атмосфером из које та мисао произилази него њеном истиносном уверљивошћу. Стога он својим песмама није ни могао ни хтео писати поетички програм, јер је био одлучан да пише истинску песму: поезија и стиховано излагање мисли две су веома различите ствари. И мада ту разлику многи осциони критичари нису умели да установе, та је разлика унутар корпуса Дучићеве поезије за песника била веома важна и она је у великој мери поштована.⁹

Дучићево модернистичко искуство у песни „Поезија“ исказано је, дакле, увидом у немогућност сачињавања правог, програмског и аутопоетичког сведочанства, као и увидом у дезинтегра-

9 Уколико бисмо ове закључке желели да уведемо у круг отворених поменутих Лауровим текстом и уколико се укаже потреба за компаративном анализом два песника, Јована Дучића и Антуна Густава Матоша, један од закључака би могао бити и овај: Дучић није пристајао да у стиховној форми пропагира сопствене мисли и поетичка уверења, Матош то понекад јесте; Дучић је склонији идеалу чистога песника, Матош би чешће песму препустио излагању одређених мисаоних и програмских ставова.

цију једног облика веома дуге традиције. Дучић, дакле, не жели и не може да напише стиховани трактат, као ни чисти италијански, петраркински сонет. Ова два увида, међутим, не треба оставити неповезана. Оба су, наиме, израз Дучићеве модернистичке корозивности и потребе да делује деконструктивно, негативно у односу на традиционална уверења и облике. Дучићев модернизам, разуме се, није радикалног типа, већ има сасвим ограничено дејство. Стога је он песник који би традицију да мења, али да очува њену интегративну културолошку функцију; он тежи реинтерпретацији смисла на коме почива европска, па и српска култура, али би и да претресе поље важења тога смисла; он би да мења песничке облике којима се служи у креативном чину, али би и да их очува и учврсти у културном памћењу. Јован Дучић је одмерен и умерен модерниста који ниједног тренутка неће подлећи искушењима поетичког радикализма.

4

Имајући на уму ширину и обухватност поетичког дискурса у поезији Јована Дучића, требало би јасно рећи да кључни његов аутопоетички прилог није песма „Поезија” већ „Песма” (1909).¹⁰ У овој лирској творевини Дучићева поетичка мисао, узимајући за предмет сам чин певања, моћно је запева-ла. И премда је тематски јасно одређена, ова песма садржи такву меру вишезначности поетског исказа

¹⁰ „Песма” је објављена у *Српском књижевном гласнику*, Београд 1909, књ. 23, 753.

да се ни једног тренутка није појавила опасност од претварања песме у обичан поетички трактат.

„Песма” је начињена као трочлана лирска композиција од укупно шест строфа, а сваки композициони сегмент — упркос томе што говори о истом, о песничком стварању — обележен је специфичним тематским нијансама. Тако, на пример, прве две строфе наглашавају неизвесност стваралачког чина у погледу коначног исхода: „Никад не знам куд ће нова песма хтети, / Новој срећи или болу старе ране; / Да као молитва у небо полети, / Или као капља отрова да кане.“ Неизвесност, међутим, постоји и кад је у питању покретачки мотив стваралаштва. Песник је свестан да тај мотив постоји негде у дубинама његовог духа и да то никако није подложно рационалној контроли: песничка мисао долази однекуд из оностраности.

Песнички, стваралачки чин је налик пророчком говору, мутног порекла и неизвесног исхода, а песник је — сасвим у духу теорије имперсоналности стварања — нека врста медијума: он чује „поклич у дну духа свога, / Као вест пророчку, кроз ноћ, с брега пуста“ и чује „благe речи вечитогa / Како ми пролазе кроз срце и уста.“ Песник-медијум, препуштен је моћи изрицања скривених, тајновитих ствари које сасвим превазилазе индивидуалне човекове моћи, а поготово моћи његовог рација.

Други композициони сегмент „Песме” посвећен је мотиву преображења који је од пресудног значаја за песништво. Преображава се сам стваралачки субјекат, тј. песник-медијум, јер му постаје доступно оно што никада није било („Тад све канда

знадем појмити и рећи, / И погађам тајну скривену од свију“); преображава се и сама супстанца од које песма настаје, па се чињенице негативитета претварају у сублимну естетску стварност („Да претворим у стих бол од свега већи, / И јад у молитву и у хармонију. // И љубав што чезне, и јад што се гнуша, / Све је само песма“); у суочењу са вечношћу и са васељеном прображава се и сама душа („док мре у дубини / Сва у чудну светлост обучена душа — / Као звезда што се распада у тмини“). Целокупна стварност — дискретно нам сугерише песник — јесте стварност у променама: све се мења, а феномени понаособ лако прелазе у сопствену супротност.

Супротности, отуда, спремно постају делом песме и у њој бивају очуване као саставни чинилац целовите слике света коју песма конституише. Те супротности се чувају у јединству у тренуцима када песма досегне унутарњи мир („док се у миру тка вечито ткиво“), способан да обједини потпуно супротне феномене, како „глас стварања“ тако и „ритам расула“. Сам стваралачки субјекат, песник има, уз то, моћ обједињавања супротности и моћ досезања апсолута: „Све сазнају моја опијена чула — // Ја знам да нестајем у шуму што блуди, / Са сваким кораком којим нога крочи.“ Такав субјекат се налази у специфичном положају, он је негде између два света: људима више не припада, а међу богове још није приступио. Будући „стран за праву срећу и прави бол људи — / Упирући к небу зачуђене очи“, песник се показује као једини међу људима који је достојан Бога.

Мисао Дучићева је у „Песми” моћно запевала о свом трансцендентном пореклу и о сопственој везаности за божанска изворишта. Ова мисао је долазила однекуд с оне стране реалитета, оданде где се биће суочава са светлошћу и тамом, са шумом и тишином, оданде где све људско поприма одлике небеске чистоте. Отуда ову песму видимо као изузетно сублиман тренутак изражајних моћи симболистичке поетике и као луцидан увид Дучићеве поетске ауторефлексије.

5

Дучићеве песме дозивају једна другу, оне се међусобно читају и међусобно коментаришу. Поетска проза „Сунце”, доносећи патетичне и узвишене увиде у моћ Поезије, биће у многим песмама подржана и даље тематски елаборисана. Тако је, на пример, у „Песми” (1938)¹¹ недвосмислено указано на божанско порекло поезије, као и на њено свемоћно дејство, јер је она почетак свега, сваког људског дела и чина. Сачињена као монолог саме песме и њено сведочење о односу према Богу и људима, она ће истаћи да је зачетак свеколике слободе и стваралаштва: она као семе долази од Господа, али у ствари бива бачена у свет да из ње настане слобода и свежина креативног чина („Господ ме сеја цело време / И свуд сам нова реч и знамен —/ У белом хлебу прво семе / У тврђавама први камен“). Није, међутим, поезија везана само за свет добра већ је

11 „Песма” је објављена у *Српском књижевном гласнику* НС, Београд 1938, књ. 54, 1, стр. 12.

налазимо и у кругу злих људских дела: она је „први пољуб заљубљених“ и „молитва из срца смерних“, али и „нож у руци харамије“ и „сан на песку гладне змије“.

„Песма“ је начињена од шест строфа од којих се јасно издвајају три целине од по две строфе: почеци тих композиционих целина су повезани анафором („Господ ме сеја...“), а њена средишњица испуњена је фигуром набрајања. У прве две целине је набрајање исказано уз помоћ полисиндетских, а у трећој асиндетских низова: та промена синтаксичких фигура преузима улогу дискретног истицања и наглашавања семантичке тежине исказа у двама завршним строфама песме. „Песма“ је лирска творевина у којој су пажљиво изнијансирани поступци низања мотивских чинилаца. У другом композиционом сегменту се, тако, наглашава да је поезија послата да буде Божји знак међу људима („Да будем његов знак међ свима, / Његова златна труба славе“). У трећој композиционој целини се, пак, сумира оно што је речено у претходним строфама: песма је зачетак сваког чина и представник Бога самога на овом свету („Да будем јутро дану сваком, / И његов глас и кључ у свему“). Одмах потом следи асиндетом обележена строфа у којој се нижу посебне улоге које песма има на овом свету, у распону од микростварности до космичке стварности, од мучне човекове свакодневице до високих духовних успона кроз страдање и мучеништво („На пустом путу атом праха, / У небу сунчевог круг и слика, / Жижак у дому сиромаша, / Суза у оку мученика“). Послата од Творца, песма се преко човеко-

вог света враћа тоталитету постојећег и прожима све аспекте створеног света, оног који је омогућио управо Творац. Поезија, тако, затвара читав круг постојања: Господ је шаље у свет, а она свет враћа Господу.

6

У целини узев, Јован Дучић има мање поетичких песама него што би се могло очекивати.¹² С обзиром на чињеницу да је и за парнасисте и за симболисте естетска стварност била повлашћена, те да је поезија и за њих и за Дучића била основна парадигма према којој се све постојеће мора одредити, очекивати више песама у целини посвећених таквој тематици било би сасвим основано. Истина, има још примера поетичких песама али њихова естетска оствареност није равна песмама које смо поменули. Има, уз то, и примера у којима естетска и песничка стварност представљају парцијални сегмент песничке теме, јављајући се као чинилац неког од конститутивних или маргиналних мотива лирске композиције. Има, исто тако, и песама у чијој симболичкој мрежи препознајемо некакво одређење спрам песништва, естетске стварности и стваралаштва уопште. Све то нам говори да је тај круг тема за Јована Дучића био изузетно важан, али да песник није превише хитао да целину песме темат-

12 У збирци изабраних песама Јована Дучића *Пећ крућова* (Нови Орфеј, Нови Сад 1993) издвојио сам свега осам правих, естетски успешних поетичких песама, шест у везаном стиху („Песма”, „Пут”, „Поезија”, „Зашто?”, „Стварање”, „Песма”) и две поетске прозе („Сунце”, „Дело”).

ски тако обликује. Отуда се наш песник ниједног тренутка није суочио са озбиљним искушењем да поетички дискурс сасвим овлада духом поезије.

Говорећи о поезији Дучић, по правилу, дематеријализује сопствени предмет. Притом песма постаје повлашћена стварност, она чак представља биће уопште, заправо биће доведено до самог онтолошког темеља и сопственог креативног почела. Песма је једноставно свеопшти симбол: говорећи о њој, песник заправо о њој, строго узев, ни не говори; или, тачније, не говори *само* о њој. Он заправо говори о свему постојећем, о тоталитету постојања. Песма, поезија, уметност постају, тако, сушта стварност са којом реалност треба да се самерава. Поезија је, отуда, један од оних ентитета у којима онострана реалност има моћ да се прожме суштом стварношћу оностраности.

И управо због тог продора с ону страну реалитета, управо због те моћи да се у трансценденцији покаже чудесна моћ индивидуалног бића, Јовану Дучићу је почињена огромна неправда када је проглашен за господина песника.¹³ Упркос свим објашњењима Радомира Константиновића, та теза, створена пре свега на књижевној левици, тешко се може убедљиво бранити. Господин песник није

13 О томе видети инспиративни есеј Радомира Константиновића *Јован Дучић*, у његовој књизи *Биће и језик: У искуству јесника српске културе двадесетог века*, књ. 2, Просвета–Рад–Матица српска, Београд–Нови Сад 1983, стр. 339 и даље. Колико је Константиновићу било стало до тезе о господину песнику види се и по томе што је првобитни наслов овог есеја, када је он објављен у часопису *Трећи програм* (бр.14, 1972), био управо *Господин јесник Јован Дучић*.

упућен у метафизичке дубине, у митско порекло и магијске исходе песничког језика; он је, пре свега, упућен на социјалну стварност, на свет конвенција и добрих обичаја. Нико озбиљан и објективан неће порицати да је све то Дучић одиста био; али нико озбиљан и објективан не би смео да се двоуми око тога је ли онај први низ претежнији од овог другог. Господин песник би, пре свих, могао бити Милан Ракић: таква је његова поезија, а судећи по многобројним сведочанствима таква је била и његова личност. Што се Дучића тиче, одступања су веома велика и честа. Као човек он је тежио да буде господин, али неки његови савременици упозоравају да је понекад био итекако далеко од тог идеалног образа.¹⁴ Но, какав је као човек био, мање је важно. Очигледно је, међутим, да његова поезија спонтано тежи ка метафизичким дубинама и сублимним висинама поетског језика.

Отуда би ваљало рећи ово: Јован Дучић није песник код кога доминира његово социјално обележје; то је обележје препознатљиво, али је оно, ипак, у другом плану. Дучић је пре свега песник који призива величину и значајност теме, елеганцију и лепоту облика, пробраност и сабраност поетског језика. Ако бисмо рекли да је управо то садржина господства које некога може да одбије, онда морамо констатовати да је значење појма који нам је послужио као метафоричка основа за расправу несигурно и погрешно. Уколико би расправа кренула таквим током, појам господства у поезији изгубио

14 О томе видети сведочанство Косте Ст. Павловића у књизи *Јован Дучић*, приватно издање, Милано 1967.

би семантичку одређеност и неоправдано преузео значење доброг песништва уопште. Тиме бисмо коначно изгубили основу за читаву расправу. Не видимо, стога, другачијег исхода осим сасвим супротног закључка од оног којег управо коментаришемо: Јован Дучић је леп пример чистог песника. У српској песничкој традицији нема песника коме тај назив више пристоји.

Ivan Negrišorac

POETRY AS INNER LIGHT:
JOVAN DUČIĆ'S POETIC POEMS
("POETRY", "POEM", "POEM")

Summary

The author has analysed the most important poetic poems by Jovan Dučić that deal with some of the key issues related to poetics. These poems, Poetry (1904), Poem (1909) and Poem (1938) represent exceptionally important material, not only for understanding the basic principles of Dučić's poetics built upon the dividing line between Parnassianism and symbolism, but also for reviewing the poet's understanding of the genre of poetic poem. Dučić did not strive merely to express his poetic beliefs through a poem but always tried to turn his starting premises into a sophisticated aesthetic creation. The above examples, therefore, show to what extent Jovan Dučić is an authentic example of a pure poet.

Милан Рагуловић

КРИТИЧКА ПОЕТИКА ЈОВАНА ДУЧИЋА

Кључне речи: књижевна критика, поезија, епска форма, есенички језик, модернистички српски епос, православна култура, традиција, класика.

Јован Дучић је своју критичку поетику разрадио и исказао у књижевним огледима о српским писцима, „мојим вршницима“, како је првобитно био насловио књигу критичких есеја, као и у чланцима о француским парнасовцима Копеу и Придому. (Приређујући сопствена дела у десет књига Дучић је осмој књизи дао наслов *Моји сајушници*, с поднасловом „Књижевна обличја“. Ова књига није, међутим, објављена за пишчева живота. Део рукописа штампан је у Америци 1951. године; допуњено издање приредио је Живорад Стојковић као четврту књигу *Сабраних дјела Јована Дучића*, 1969. године; нове допуне и нов распоред текстова дао је Новица Петковић у четвртном тому *Дела Јована Дучића* објављеним 2001. године. Сви наводи у тексту дају се према овом последњем издању).

Схватање књижевне критике

У књизи *Моји сајушници* објављени су есеји о српским писцима, писани од 1902. године до пред крај пишчевог живота 1943. године, а то су: „Иво Војновић“, „Милорад Ј. Митровић“, „Алекса Шан-

тић“, „Милета Јакшић“, „Милан Ракић“, „Владимир Видрић“, „Иво Ђипико“, „Борисав Станковић“, „Петар Кочић“, „Исидора Секулић“, „Споменик Војиславу“, „Симо Матавуљ“, „Светозар Ђоровић“, „Наши најмлађи писци“.

Сваки Дучићев књижевни оглед представља једну ризницу у којој су похрањени пишчеви разноврсни духовни доживљаји, идеје, увиди, критички ставови и судови. Осветљавајући индивидуални дух, оригиналне карактеристике, значај, вредности али и неостварености конкретних српских писаца, Дучић једновремено излаже своје опште естетичке и књижевно-уметничке погледе и разматра одређене философске, културно-историјске, антрополошке и психолошке, социјално-политичке, духовне и индивидуално-егзистенцијалне феномене и комплексе. Он цени једино ону књижевну критику и оне критичаре „који једно књижевно дело узимају само као повод за излагање сопствених мисли о крупним предметима душе и духа, правећи и сами високи стил, историјске и друштвене опсервације, идеје о људима и женама, о парадоксима срца и маште“ (198). „Нас писце“, вели Дучић, „не интересује шта критичари мисле о нама, него шта они сами мисле о стварима о којима говоримо“ (199). Књижевна критика за њега није оцењивање књига и писаца. „Мени се увек чинило да се о књижи уопште нема друго рећи него да је добра или да је рђава; а то значи да ли је писао човек од талента или књижевни шарлатан.“

Дучић, дакле, осећа и верује да је књижевна критика специфична врста медитације и кон-

темплације, разговор са самим собом, духовно и морално саживљавање и саосећање са духовном и животном судбином неког писца. Другим речима, он књижевну критику своди на књижевно разумевање света и живота, „а књижевно разумевање је више ствар једне дугачке лествице душевних и духовних могућности него васпитања“. Критика је синтеза и хармонија разноврсних и разнородних духовних могућности. „Критичари и сами морају бити артисти, филозофи и људи од духа. И они морају пре свега бити творци; да покажу сваким поводом своје погледе на живот и смрт, среће и несреће, љубав и мржњу, човека и ствари“ (197). Осим богате начитаности, на тој лествици душевних и духовних потенција које се исказују у критици налази се „моћ за опсервацију“, „укус за генерализацију“ и „сензитивност истинског песника“ (199). Сугестивност критичарске прозе извире из „уверења које долази и од срца и од духа“. Само такво, живо и лично уверење може да се пренесе и на друге и оно је једино достојно да буде казано у стваралачкој књижевној критици.

Наведени погледи Јована Дучића, у којима је изложено његово схватање књижевне критике, исказани су у есеју „Исдора Секулић“. У том огледу он наводи критичаре које високо цени: Сент-Бева, Меколеја, Тена, Леметра, Крочеа и Фагеа. Њима придружује и Исидору Секулић. Пре Исидоре Секулић, оцењује Дучић, у српској култури није било правих образаца књижевне критике и поред мноштва публикованих књижевних есеја и приказа и великог броја критичара у савременој књижевнос-

ти. „Један је дао књижевну логику, други књижевну педагогију, трећи књижевну историју, а сви други књижевни журнализам“ (197). Први је вероватно Љубомир Недић, други Јован Скерлић, а трећи Павле Поповић. Од српских критичара Дучић помиње именом једино Богдана Поповића, који „даје књижевну философију“.

У есеју „Исидора Секулић“, поред других садржаја, Јован Дучић је изложио своју експлицитну критичку поетику. Та поетика је у сагласју са поетиком француске импресионистичке критике, као и са духом српске модернистичке књижевне критике, за чијег родоначелника сматра Исидору Секулић.

Основна тежња, крајња интенција сваког Дучићевог есеја јесте да критичким умом и говором васкрсне духовни лик и духовну судбину писца о којем пише, да креира једно „књижевно обличје“ (овом синтагмом у поднаслову он проблемски обједињује своје есеје о српским писцима), да о писцу каже нешто лично, ново, дубоко истинито, душевно и праведно, а самим тиме и уметнички сугестивно.

Духовни лик и духовну судбину сваког писца Дучић осветљава и сагледава у двоструком хоризонту: у контексту културно-историјских прилика и токова и у светлости сопствених естетских идеала. Стога његова критика није само импресионистичка, него је подједнако и културолошка и естетичко-философска. Дучић је у критици више филозоф него песник. Његове интерпретације духа и садржаја једног књижевног опуса прерастају у

сугестивну критичку прозу, а критичком прозом он уобличава своју философију живота и културе, философију уметности и философију књижевности.

Културно-историјске опсервације, изучавање ритма времена и духа културе у којима се неки писац оглашава и у којима обликује своју духовну судбину и књижевну свест, представљају најшири контекст Дучићевих есеја. У духу критичке методологије Иполита Тена и његових следбеника у српској критици, он реконструише расу, средину и моменат као фон на којем се уобличава индивидуална, непоновљива и драматична духовна судбина неког писца. Свака, ма колико мала средина, и сваки тренутак у историјском животу у којем ствара писац којег критички осветљава, Дучић дочарава као самосвојан, посебан и заокружен културни микрокосмос. „Веома је важно знати ово: код нас постоје одиста разне географске зоне и различне моралне средине, међу којима често скоро и нема никаквог међусобног афинитета“ (137). Тако у његовим есејима, осим слике појединих писаца, налазимо прецизну израђену духовну личну карту српског народа. На тој духовној мапи нису само означени него су живо, као у једној посебној врсти духовних путописа, описани Дубровник, Београд, Мостар, Јужна Србија, Босанска Крајина... „Ови различни расни појасеви чине можда нашу српску психу само сложенијом и компликованијом; ми стојимо одиста на раскршћу наших двају светова и двеју цивилизација, источне и западне“ (141). Српски културни и социјални микрокосмоси пред-

стављени су у једном тренутку свога постојања, оном у коме живи писац о којем је у есеју реч, али су дочарани и као самосвојни, аутохтони, вечни и заокружени универзуми српске културе и историје. Писци из наших различних духовних и географских области у ствари су „морални историчари“ одређених крајева; они уметнички васкрсавају конкретну, у времену, простору, историји и раси упосебљену „људску душу у њеном општем и вечном“; крајеви које описују су као жива бића, пишчево друго Ја, „једна двострука судбина човекова на земљи“.

Иако пише углавном о својим савременицима, Дучић не дочарава само дух и душу српске културе свог времена него даје широке историјске екскурсе у друга времена и просторе, у друге културне и духовне хоризонте, чак до средњег века и антике. Засновани на богатој ерудицији, његови увиди у времена и разнородне културне системе не представљају објективно изучавање историје народа и култура него дочаравају личне доживљаје духа и душе неког времена или животног и културног простора који има или може да има далеке и танане везе са духовном судбином и књижевним ликом писца кога тумачи.

Исто као у поезији и путописима, Дучић се и у књижевним есејима оглашава као сензбилан дух, осетљив и треперав организам кроз који животни, историјски и културни феномени сами исказују своју унутрашњу суштину, животну енергију и егзистенцијални патхос, креативне потенцијале, душевне компликације и морална искушења, украт-

ко своју духовност и животност. У есејима Дучић је сав у стваралачком напону, у сваком трену приправан да све из историје, културе, духа и живота са чиме долази у додир дубоко осети и проживи, да у једном времену и духовном простору све битно уочи, да га прихвати и разуме, упореди са нечим познатим и блиским или тајанственим и далеким, да се духовно озари и заволи оно што проналази у животу и култури или да презре и одбаци. Сви ови Дучићеви интуитивни доживљаји и сазнајни увиди у културно-историјски контекст, све те широке дигресије и луцидне асоцијације, многобројна поређења и танане дистинкције, складно су и чврсто укомпоновани у разговор о неком конкретном писцу и делу, а увек су у двострукој функцији: у функцији осветљавања духовног лика писца о којем је реч и у функцији исказивања књижевне и животне философије онога ко говори, односно самог писца есеја.

На основу увида у конкретне културне феномене, духовне авантуре и душевне компликације једног писца или једне епохе и културне средине, Дучић радо изводи философске генерализације. Он има снажан укус за генерализацију, како каже о Исидори, додајући одмах још једну генерализацију: да тај укус није женски. У описе својих доживљаја и спознаја Дучић често уткива афоризме, неочекиване и оригиналне мисли, пословичне исказе и парадоксе. Он не избегава да о истој ствари, животној или књижевној појави каже закључке међусобно неспојиве или противстављене, као да му је више стало до тога да сваки узлет своје емо-

ције или мисли прецизно искаже него до тога да конзистентно и логички кохерентно мисли. Управо зато што долазе из срца и духа Дучићеви ставови и закључци су аподиктични, непобитни и сугестивни, чак и онда кад су у међусобном несагласју.

Но, и поред тога што је књижевна критика Јована Дучића очигледно импресионистичка и стваралачка, а не објективна и научна, његова критичка поетика је потпуно конзистентна, логична и догматична у најбољем смислу речи. Дучић верује у одређене естетске идеале као у непорециве догмате. Од тих високих идеала он се спушта, снисходи, до конкретних дела и писаца да би их истинито спознао и праведно осветлио. И онда кад их не експлицира, кад се привидно потпуно саживљава са духовном драмом и судбином неког писца, Дучић те идеале осећа и подразумева и тако се духовно уздиже и критички дистанцира од писца кога тумачи. Стваралачки догмати, односно естетски идеали Јована Дучића су заједничко језгро и везивно ткиво које обједињује његове раскошне, оригиналне, луцидне, повремено разбарушене, понекад можда и произвољне књижевне мисли.

Критичка поетика Јована Дучића садржана је у његовим естетским идеалима односно стваралачким догматима које је тежио да досегне и оствари својом поезијом. У есејима о српским писцима, својим савременицима, он је те идеале философски експлицирао и изложио дискурсивним језиком.

Природа поезије

У језгру Дучићеве критичке поетике налазе се култ поезије, лепоте, форме и савршенства. Ова поетика је у сагласју и сазвучју са стваралачком поетиком, са духовним тежњама и естетским идеалима симболистичке уметничке школе. Симболисти верују да је суштина свих уметности, а не само суштина књижевности, садржана у поезији; Поезија (са великим п) је есенција и уметности и човековог првородног, Богом надахнутог духовног живота. Есејима о српским писцима, а не само својим песништвом, Јован Дучић тежи да афирмише и одбрани Поезију као највишу човечну духовност и душевност. „Однос човека према поезији, то је најсигурнија мера за његову духовност колико и за његову душевност“ (53). Он верује да је поезија „најсложенија творевина људског ума... највиши степен метафизике, и последњи резултат способности људског израза...“ (53). Поезија је виша духовна активност и од религије, и од науке и од философије. „Лирски песник је философ који иде до крајње границе трансцендентног и општег. Зато кад философија достигне до свог врхунца, она постаје поезијом-лириком“ (54). Будући да је израз божанских енергија у људској души и природи, поезија стално тежи савршенству. „Лирска песма је једини род уметности где осредње значи што и рђаво; и где ништа није добро што није и савршено“ (53). Наравно, не исказује и не остварује свако песништво човекову богочежњу за савршенством; поезија јесте или сублимисана богочежња за савршенством или језичка конструкција у којој се ог-

леда њено одсуство. „Нигде се као у лирској песми не прокаже одсуство виших човечјих душевних и духовних сагледања“ (53). Велика поезија је сублимација најдубљих, божанских духовних енергија и човекових највиших изражајних способности. „А песма је савршена када је пре свега сублимна“ (11). Те енергије и способности у поезији нису универзалне и инперсоналне него су индивидуализоване, персонализоване у души песника-појединца. Зато сублимација у поезији није неки неодређен, далек и трансцендентан духовни феномен него је искрен и интиман, индивидуалан и самосвојан доживљај људске егзистенције и судбине. „Ми бисмо Словени рекли да треба писати само за најбољег друга и најмилију жену; једино се тако и пише искрено, и, још више, интимно. Али се пише сублимно само кад се гледа у натчовечно и у идеал“ (12).

Велика је, мисли Дучић, само она поезија која се бави вечним, основним и највећим мотивима људске судбине. Али оно што поезију чини духовном сублимацијом егзистенције нису ти општепознати и универзални мотиви него песничкова персонална душевност, из које „све излази као новорођено и никад виђено“. У непоновљивости и оригиналности поетског доживљаја и израза садржана је величина неког песника. „Стварно, можда и нема великих предмета, него само великих духова; ни нових мотива, него нових талената. Као што је свет постао из ништа, тако, одиста, и све друго постаје из ничега. Има можда укупно свега неколико предмета о којима људи мудрују и певају откад постоји свет“ (63).

У есеју „Споменик Војиславу“, који је могућно посматрати и као програмски аутопоетички текст, Дучић је модерну поезију дефинисао као „метафизику осећања“. Али то није трансцендентна, универзална и безлична, него дубоко персонална, искрена и интимна метафизика. Поезија слика песникова индивидуална осећања; она је духовна биографија песничке личности. Поезија у вишем и суштом смислу прожима не само лирику него и еп и драму. „Свако дело је производ личног догађаја уметниковог... Геније творца само изражава живот човека... У уметности је човек заточеник самог себе... Ако један уметник није своју личност силно изразио у свом делу, то је што је његово дело слабо, значи његова личност незнатна, значи његова природа убога и таленат мален. Иначе свако је људско дело или биографија једног духа или биографија једног срца...“ (111). „Нема ни једне велике уметничке истине која није и велика истина срца“ (110). „Дело се не да одвојити од уметника. Дело и човек, то је увек једно исто“ (114).

Ове, у основи романтичарске представе о поезији, Дучић надграђује модерним схватањима поезије као метафизике човечних осећања. У поезији француског парнасовца Сили Придома Дучић осећа највише естетске идеале модерне поезије. Модеран велики песник не слика и не изражава само своја искрена и интимна осећања; модеран песник је једновремено и мислилац, религиозни мудрац, пророк. Он се поезијом уздиже изнад живота, у хармоничне сфере вишег духовног живота. „...Свако треперење човечјег срца у овом песнику

прошло је кроз велики мир и спокојну мисао мудраца. Оно опоро сујеверје које уносимо у своје жеље и снове, у песмама Сили Придома прелази у хармонију и религију, утапајући се у нешто неизмерно у коме су наше среће и несреће само ташти делићи“ (239).

Поезијом песник понире у дубине сопственог бића и управо тако се, на први поглед парадоксално, уздиже изнад себе и свог реалног живота, изнад својих илузија, утопија, надања, фикција и уображења, из којих иначе настаје мала, али не и сублимна и трансцендентна поезија. „Можда само омањи уметници говоре искључиво о себи... Зато и мали песници певају жени, а велики песници певају љубав“ (80). Да би се осетила и оценила суштина поезије, није неопходно, а можда је и сувишно знати интимни живот једног писца: „...можда ћемо најбоље разумети једно уметничко дело ако не будемо ништа знали претходно о присном животу самог уметника“ (79). Али велика, сублимна и трансцендентна поезија није ни безлична ни надлична него, напротив, дубоко персонална. Само дубоко персонална поезија јесте велика модерна поезија. „Нема ниједног уметничког дела од вредности а да на њему не стоји тачно забележена мера ауторовог духа и срца: његове моћи опажања, његовог укуса, и, најзад, његове срећне или несрећне судбине на земљи“ (109).

Трансценденција природног индивидуализма у духовни персонализам, посредством поезије, представља један од битних естетских идеала и критичких мерила Јована Дучића. Тај идеал је ус-

војен из симболистичке философије уметности, која је у време Дучићевог духовног сазревања и формирања била највиши израз модернитета. Из ове философије уметности потиче и схватање да је суштина поезије у томе што она сугерише оно што је неизрециво, што слути и трага за језиком неизрецивим духовним суштинама, а не у томе што на леп начин казује истине које су доступне и присне човековом уму и емоцији. Ово симболистичко схватање поезије Дучић често варира и елаборира у својим есејима о српским песницима. „Борба између духа и форме, значи борба између мисли и речи, то је очајна борба уметникова до краја његовог живота“ (71). „Реч има свој врло узак свод резонанце; и зато се велики изражаји казују оним што једно дело сугерише, а не оним што оно каже. Међутим, ниједан песник не зна колико је својим делом сугерисао и евоцирао, макар и знао све шта је рекао. Зато је трагање свих песника за ненаписаном песмом нешто трансцендентно, што и њега самог надвишује и натпева“ (72). „Ненаписана песма сваког песника, то је баш она основна, битна, свеобимна, свершавајућа“ (71).

Тој великој, суштој, сублимној и трансцендентној поезији, којој је тежио Дучић, приближава се лирика његових врсника, али још увек такву поезију не досеже. Војислав Илић је учинио крупан и одлучујући корак на путу од романтичарске ка модерној лирици, сматра Дучић, али он је само ударио јаке темеље за велику модерну поезију а није је и остварио. Дучићев (ауто)поетички манифест „Споменик Војиславу“, објављен 1902. годи-

не, јасно оцртава пут којим је до тада ишла српска лирика и назначује којим ће се путевима развијати Дучићева поетска духовност, а тим путевима, верује, ваља да иде и целокупно српско модерно песништво. Војислав је први наш песник који је певао „Љепоту без отаџбине“. Лепота, схваћена у духу симболизма као есенција и сублимација највише човечне духовности, као онтолошко начело и космички закон, била је основна и једина инспирација овог песника; „Војислав је волио Љепоту изнад свега“. „Иако Војислав није успио да буде наш највећи пјесник, он је, извјесно, наш најљепши пјесник“ (206). Суштина Војислављеве поезије је у њеној форми, а не у њеној садржини и смислу; он је „у нас био први апостол лијепе религије Форме“. Савршена форма је суштина велике поезије у свим временима, али тек је модерно доба изградило култ форме. „Нико у нас није осјећао шта је то Форма колико он, и нико није знао, као он, колико је она свемоћна. Војислав често није у својој пјесми казао ништа. Али једно ништа кад се лијепо каже, онда то постаје једно Лијепо!“ (208). Иако начела Форме и Лепоте у поезији уздиже до естетичких догмата, та начела нису Дучићеви највиши естетски и духовни идеали. Он зна да суштина поезије није у томе да на леп начин каже ништа, него је њен онтолошки и антрополошки смисао у томе да сугерише и евоцира највише Идеје, оно што је вечно и идеално у људској природи и егзистенцији, оно што је највиша философија до које људски ум и срце могу да досегну. Поезија Форме претходи поезији Идеје. Тако је било у савременој француској култури, тако може и треба да буде и у српској

поезији. После парнасовства и декаденције треба да наступи симболизам. После Војислава треба да дође Дучић, на дискретан начин поручује у овом свом аутопоетичком манифесту. „Наша данашња поезија, преживевши епоху школе, ваља да у данас савршену Форму унесе мисаоност и осјећајност модерне поезије, чиме ће нарочито обиљежити своју индивидуалност и отићи даље од онога докле се дошло“ (209). Модерну српску поезију треба да одликују „техничко савршенство, идејна ширина, расна српска и словенска осећајност. „Тек након Војислава дошли су песници који су покушали да дадну лирици обележје свог времена у европском смислу: да се од чисто спољних факата приближе догађајима душе, и да од емоција направе духовне концепције, дајући речима спиритуалну лепоту, а својим визијама једну јаснију и хуманију дубину“ (55). Иако у лирици Милорада Митровића, Алексе Шантића, Милете Јакшића, па чак ни у поезији Милана Ракића и Владимира Видрића, не налази та обележја, Дучић их налази у сопственој поезији, оној коју је остварио или оној коју слуги да ће остварити. Кад у есеју о Шантићу констатује да је „наша лирика већ данас достигла степен префињености и трансцендентности какав постоји само у највећим књижевностима европским“, јасно је да Дучић при томе не мисли ни на Шантића, ни Милету Јакшића, ни на Ракића и Видрића – него на себе и своју поезију. Зато Дучићеве есеје о српским песницима треба читати као (ауто)поетички и (ауто)критички пледоаје за модерну српску лирику.

Модернитет

Модернитет Дучић види превасходно као нов сензибилитет, дубљи, сложенији доживљај егзистенције, у којем до изражаја долазе парадокси срца и ума, противсмерне тежње у људској души, духовне визије и непредвидиве фантазмагорије, мрачни и сабласни инстинкти, дубоке провалије разума. У еминентно модерном доживљају егзистенције све је у међусобном сукобу, у сукобу „душевног и духовног, оног што се сневало с оним што се мислило; сукоб између илузије о животу и идеје о животу; катастрофа срца која је била играчком духа“ (188).

У модерним доживљајима егзистенције развија се култ индивидуе, усамљеног појединца а свесно подстиче презир према друштву, гомили. Ово су, у ствари, трансформисане романтичке вредности. „Само тешке моралне и религиозне кризе, нереди срца и обести маште, непокојство човека истргнутог из гомиле, стављеног изван свог времена и свог друштва, – оно што значи усамљеност човекову на земљи и међу људима, то је права драма људске судбине. Бол вечног човека, а не бол човека једног извесног времена, то су баш мотиви највишег књижевног стварања и најдубљи песнички извори инспирације... Друштво је ситна и плитка ствар, а изолирани човек је једини недокучно дубоки и компликовани извор поезије“ (60–61).

Ново доба донело је нов, модеран сензибилитет. Дучић не сматра да је то виши и бољи доживљај егзистенције од ранијих нововековних, поготово

не од класичних доживљаја, али осећа да је тај доживљај друкчији и за модерног песника инспиративнији јер је животнији и непосреднији, иако не и културнији, од ранијих животних опредељења и уметничких укуса. „Има нешто неменљиво у човеку, а то су инстинкти; али има нешто у човечанству што се мења на сваком већем раскршћу историје, а то је сенсибилитет. По тој моћи и начину осећања деле се периоде историје већма него по стварним фактима. То су раздобља у којима се мења смисао о животу, а према томе и укус за лепоту“ (112).

Смисао живота и укус за лепоту модерни сензибилитет сублимише у доживљај љубави. Модернисти љубав не поимају само као природни феномен него и као плод високе духовне културе и култивисаних друштвених односа. „Љубав тражи дубоку позадину и дубоку човекову прошлост“, култивисан друштвени живот и рафинирану филозофију живота. Модерни песници, па тако, уосталом, и рани Дучић, не певају љубав у религиозном смислу, не ни природну љубав, него једну спиритуализовану, готово метафизичну, еминентно човечну еротику. „Човек је одувек волео и страдао од љубави; чак о том одувек говорио и одувек певао. Али је еротика великог стила дело модерног времена... За еротику треба философије, и то какве; и темперамента, и то колико; и племените речитости, и то колико високе“ (192). Модеран сенсибилитет открио је нову, дубљу, истинитију и природнију, виталистичну и спиритуализовану еротику. Ерос је не само тема модерних писаца, него и обликотворна енергија њихових дела, њихов стил стварања

а не само психолошка опсесија и илузија. „Станковић је задивио наше људе као први који је у нашој прози проговорио срцем и о срцу. У нашу дотле тако студену причу он је унео ватре и крви, младости и илузије, дубоке туге, и нерасудног очајања. Он је први показао у нашој историји о малом човеку колика је могућност наше расе за љубав и за неред срца, за душевне компликоване случајеве, за љубавну контемплацију, за зликовачке навале заљубљене крви. Тако је он несумњиво, и до данас, највећи представник наше расне еротике“ (131).

Натуралистичан песимизам Дучић такође препознаје као битну одлику модерног доживљаја егзистенције. Такве доживљаје он налази у делима наших најмлађих писаца, о којима је писао у „Политици“ 1908. године. „За наше најмлађе људе међу писцима, само као интересантност, вреди поменути колика је та њихова наклоност да у животу траже само негативне и црне стране, и да их воле да виде без сваке примесе доброг и радосног, и да их описују са тежњом да се о свему добије што болнији и свирепији утисак“ (228). Према оваквим духовним и уметничким тежњама Дучић има потпуно неутралан став. Другим речима, модерна дела нису због оваквих доживљаја које васкрсавају ни штетна, како је мислио Скерлић, ни вредна, како су мислили неки млађи песници; нису по томе чак ни нова ни карактеристична. „Нека наша данашња најмлађа генерација тражи и описује оно што јој је драго. Цело је питање у томе налази ли оно што тражи, и зна ли да опише оно што налази, и да то опише с довољно талента. Што је најгоре за једног

писца, то је немати талента, то је његова фаталност и његов порок, и то је оно једино што му се не може опростити. Какав живот он себи бира и какве мотиве он воли, то је његова ствар, и ниједан критичар не сме то дискутовати без велике дискреције“ (228).

Компликована осећања – то је корен из којег се развија модерни сенсибилитет. „Компликовано осјећање може бити само у интелигентној души, пуној противности, судара...“ (220). Дучић цени српске писце, своје савременике, који су у стању да нађу прави израз таквим осећањима, иако уме да воли и пристодушна, чедна и идеализована књишка осећања, каква налази у поезији Милорада Митровића. Али сложена осећања интелигентне душе он дочарава из духа, а не из срца.

Дучић и у поезији и у критици мисли душом и мисли срцем. Људска душа и срце су највеће човекове тајне; у њима је садржана не само драма човечне егзистенције него и мистерија космоса. У делима својих савременика он трага за духовним осветљењем и духовним узнесењем душе, за њеном тајном, за философијом душе, за метафизиком осећања, а не за исказивањем њених компликованих осећања. Иако је срођен са модерним сенсибилитетом, мада такав сенсибилитет сматра једном „господском манијом и духовним снобизмом“ – а господске маније и духовни снобизам за њега су позитивни атрибути модернитета и знаци друштвене и културне зрелости једног човека или једног народа – Дучић успоставља не само духовну и интелектуалну дистанцу према модернитету

него тражи његову културну вертикалу. Он у интуицији, у поетској и критичкој свести, носи целокупну српску и европску културу и зато жуди да модерни сенсибилитет угради у традицију, да му даде израз и облик који ће бити модерна класика у вредносном смислу. Другим речима, модеран сенсибилитет није Дучића водио ка авангардним, експерименталним трагањима у књижевности, него га је вукао у традицију, у класику.

Класика

Иако човек модерног сенсибилитета, Јован Дучић је и у поезији и у критици (нео)класичар и традиционалиста у најбољем смислу. (То је привидан парадокс и противност у његовој духовној оријентацији). Његова тежња ка класичним вредностима огледа се и у интерпретацијама српских модерних писаца. Дучићева схватања песничке мелодије, поетске форме, поетског језика, као и историјског развоја и крајњег животног смисла књижевности и културе – тенденциозна су, дидактична, аподиктична и догматична: усмерена и развијана тако да афирмишу несумњиве класичне вредности и класичне домете модерне књижевности.

Модерна поезија је крајем 19. и почетком 20. века обновила слободни стих; слободни стих, на супрот ритмованом и сликованом, постао је заштитни знак поетске модерности. Дучић је увек био против слободног стиха. „Ми смо баш у доба цветања слободног стиха (1895–1915), Ракић и ја, писали у најстроже везаним строфама и одмере-

ним стиховима. Нисмо ишли за временом! Али је време пошло за старим добрим песничким осведочењима: данас већ слободни стих је изишао из моде, и најбољи песници последњих година враћају се старој естетици, строгој строфи, ритму и слику, као у доба најпедантнијих парнасоваца“ (106). Дучић ипак није строги класициста и присталица старе естетике кад говори о песничкој мелодији. Модеран песник није онај ко утврђеном, готово канонизованом класицистичком версификацијом исказује свој духовни живот, него онај ко трага за стихом и ритмом који је у најдубљем сагласју и сазвучју са песниковом духовном природом, са дахом и духом његовог индивидуалног бића. Ово је несумњиво модеран естетски идеал. Али и естетски идеали модерног песника имају свој узор у традицији. За Дучића је тај узор српска епска поезија. Српски гуслар је дисао, а не само певао у десетерцу. Модеран песник мора да нађе свој нов стих у којем ће пулсирати његова индивидуална песничка природа. Стих је инструменат на којем се оглашава унутрашња музика бића. Ракић је, истиче Дучић, тај инструменат нашао у дванаестерцу и зато његова песничка књига одјекује као „мали епос испеван од почетка до краја у једном даху, на једном гласбеном инструмену, о једном једином али врло крупном предмету“.

И у схватањима унутрашње поетске форме, односно структуре лирских творевина, Дучић је близак класици и неокласицизму. Док модерна естетика његовог времена глорификује дисперзивну, разуђену, чак и хаотичну форму уметничких дела,

Дучић афирмише начела мере и пропорције као универзалне унутрашње законитости уметности. „Неосећање мере, као и у целом нашем животу, права је коб и нашег писања... Зато до сада имамо остварену само писменост, а не књижевност!... Јер нема осећања књижевног без осећања форме; нити се може размишљати без смисла за пропорције. А то зато што је баш смисао за пропорције први и основни закон мисли“ (68). Ма колико била резултат индивидуалног надахнућа и ствараоачеве личне интуиције, структура уметничког дела у основи је органски логична, једноставна и јасна као геометријска фигура. „Наша се цела памет састоји од слика, али свака слика се даје свести на прости цртеж који је њен смисао и логика. У памети људској се зато ништа не садржава што није синтетично и органски логично“ (194). И онда кад је композиција једног дела разуђена, на први поглед флуидна и динамична, она мора да буде хармонична. Хармонија је врхунско обликотворно начело, темељ, извор и смисао велике уметности зато што је она и смисао Богом створеног космоса и дубинска законитост људског мишљења. „Без добре композиције нема добре књижевности, јер је логика у пропорцијама и хармонији. Добром писцу мора да линија буде урођена као слух. Дobar писац види свугде тачну линију, не само у књижевном грађењу, него и на кући, на кипу, у врту, у покрету свачег што живи. Ово осећање је недељиво... Дobar писац је суверен линије, јер је пропорција закон мисли, јер се мисли само у односима“ (194).

Дучићево разумевање песничког језика, исто као и разумевање версификације, представља деликатну синтезу класичних и модерних схватања. За разлику од популарних модернистичких схватања да је песник творац језика, Дучић одрешито наглашава да је језик дело народа. Модеран песник спиритуализује народни језик и тако га чини прикладним за изражавање сложенијих мисли и осећања. „Реч није готово дело него материја која мења своје облике“; песников је посао да реч коју преузима из матерњег језика као ознаку за нешто преобрази у символ који призива и сугерише неизрециво, који открива свет и егзистенцију као духовну мистерију а не као природан реалитет. Велики песник спиритуализује матерњи језик својим непоновљивим индивидуалним духом, својим личним талентом и творачким потенцијама. „Није довољно знати добро народни језик, треба још имати снаге да се на њему прави своја лична метафора. Сваки писац већег стила је пре свега већи од других по том што има свој начин говора: изражавамо се народним језиком који је општи, али својим личним говором“ (196). Индивидуалним стваралачким делањем у матерњем језику, а то делање је природно поезији, модеран писац ипак не сме да наруши његове основне законитости и његов дух; напротив, спиритуализација и метафоризација народног језика ваља да афирмишу најдубљу духовну суштину народног језика, да открију и покажу његово духовно језгро. Дучић је критиковао модерне прозне писце, међу другима и оне најбоље, Бориса Станковића и Момчила Настасијевића, због тога што су у трагању за својим индивидуалним

уметничким говором нарушавали српску синтаксу и правила „злоупотребе од њених незаобилазних и строгих закона“. Метафоризација и спиритуализација српског језика у модерним језиковним, уметничким творевинама, не може бити потпуно препуштана уметничким слободама зато што је индивидуални таленат у служби колективне, националне духовности, а не у служби произвољне слободе. „Наши писци који нису расни, а њих има много, и свакако више него што би нам требало, пишу српским језиком који је за нас остале неразумљив, или бар непријатан, најпре по тој синтакси. Они су неразумљиви и непријатни јер не говоре српском синтаксом, и кад пишу српским речима. Синтакса, то је геометрија мисли; она је строго везана за темперамент и дух једне расе; она је везана за крвоток и пулс, за дах и предах човека, из чије је крви тај језик поникао“ (158).

Исто као у схватањима поетске мелодије, поетске форме и песничког језика, Дучић је и у схватањима културне историје синтетизовао модернитет и класику. Био је у свом времену искрени присталица и апологета модерне француске поезије, њене спиритуалне осећајности, њене сублимне мисаоности, „грације духа и срца“. Тражио је од српских писаца да досегну такве квалитете уметности, и сам је тежио да их оствари својим стварањем. Ту своју тежњу доживљавао је и неговао као сан о величини, сопственој и о величини српске културе и књижевности; гордио се својом љубављу за „господске маније и духовни снобизам“. Али веровао је да се тај сан о величини модерне српске поезије

може истински остварити једино ако се осећа, познаје и воли национална класика, ако се и модерно стварање, као нова духовна енергија, угради у темеље националне духовности и културе.

Српску националну класику Јован Дучић је открио у епској народној поезији и у црквеној уметности средњег века.

Језик косовског епоса је „једино мерило и једини узор и пример за сву српску штокавштину“. Српски десетераци, који су, осећа Дучић, извирали из једног господског културног и географског појаса, својом „лепотом и сублимношћу превазилазили су све што је икад испевано слично међу народима онога доба“. Али нису само језик и стих косовског епоса мера којом се оцењује величина модерне поезије. Више но сам језик, који може да се мења у различним историјским и културним епохама, сам дух косовског епоса, који је вечан и непромењив, сублимише све расне и националне стваралачке потенције српског народа, исказује његову посебност и самобитност, одређује карактер и психологију српске уметности и интонира мисаоност и душевност српског човека. Косовски пораз је „крупна морална катастрофа српске историје“, из које се у Србима свих потоњих нараштаја родио историјски бол „као централно осећање свог целог унутрашњег живота, а према томе и своје уметности“. „Са оним осећањем што се зове словенском тугом, које смо донели још из праотаџбине, вековима је настављан и наш посебни српски национални бол, као историјски продукт сталних катастрофа и губитака, од Косова до пропасти

Дубровника. То осећање, и поред свију доцнијих промена у нашем животу, постало је најзад једним душевним стањем, које ће можда бити пресудно за свако даље уметничко стварање наше расе“ (18).

Суште стваралачке енергије, самобитност унутрашњег живота и уметност српског народа, огледају се, дакле, у косовском епосу, ствараном у народу, али не мање у и српској средњовековној уметности која је настајала у крилу Српске православне цркве. Православље је учинило да српско средњовековље буде друкчије и више од европског, да спонтано, дубински буде ближе хеленизму, који ће католичанство почети да открива тек у епоси ренесансе. „Стари век нам је ближи него средњи век, јер је средњи век доба везано за једну веома строгу веру и један компликован социјални систем, који су били искључиви продукт латинства државног и верског. Хеленизам је био ближи човеку зато што је он био пре свега идеал и сан, метафизика и вечна идеологија, без нарочите везе са државом, а везан за веру, која је пре свега била бајка, творевина њених песника. Значи све у што се и данашњи људи могу лако унети и потпуно разумети. Са католичким и латинским средњим веком, Срби су извесно имали најмање додира и најмање афинитета. Одвајало их је византијско православље, које са таквим духом једног доба није имало никакве блиске везе“ (67).

Фреске Дечана, дубока лепота Хиландара, најдубља побожност Манасије, то су духовни и стваралачки узор који могу и којима треба да стреме модерни српски песници. „Али на ту страну нису, нажалост, гледали та двојица српских пес-

ника (Војислав Илић и Милорад Митровић), јер су ишли за хајнеовском и бригеровском естетиком.“

За модерном естетиком, превасходно за духом и поетиком француског симболизма, ишао је и Јован Дучић, али не зато да је досегне и у њој остане, него да је превазиђе и да се преко ње врати српској класичној култури и уметности, да српску класику обогати модерним искуством и модерним сенсибилитетом, а не да је одбаци или разори. Дучић је самосвојан српски модерни песник и мислилац управо по томе што националну класику истиче за узор модернитету и што модернитет уздиже до класике у вредносном смислу. Такво стваралачко и културно опредељење представља суштину и његове критичке поетике, и песничке аутопоетике и његове поезије.

У поезији Дучић је остварио једну димензију коју је својом критичком поетиком само наговестио. У критичкој поетици, односно есејима о српским писцима, он је афирмисао и исказао естетске идеале које је тежио да оствари и које је коначно и досегао својом поезијом. Расправљао је о природи уметности, њеним одликама и законитостима, као и о националном, културном и историјском контексту у којем се ствара модерна српска књижевност, а само је наговештавао питање: у чему је онтолошки и антрополошки смисао уметности уопште, и класичне и модерне. Тај виши смисао уметности није у њој самој него у човековој религиозној души. „А српски калуђер Милета Јакшић напустио је цркву не зато што му вера није достајала, него што му је наједном нестало вере у себи, у своју мисију, у свој пут. Овакво стање духовно

јесте заправо највећа драма човекова... Можда за ништа више и узвишеније није имао довољно душе. Али није имао довољно душе зато што није имао довољно вере“ (99–100). Хармонија и религија су нешто неизмерно, за чим жуди човекова религиозна душа, душа универзалног човека, а што само велика поезија може да сугерише и обликује у видљиву језиковну творевину. Поезију човекове универзалне религиозне душе и метафизику своје православне осећајности Дучић је остварио у последњој песничкој збирци *Лирика*, објављеној на дан смрти. У есејима о српским писцима само је повремено наговештавао да је религиозна духовност онтолошки извор и антрополошки смисао уметности.

Milan Radulović

THE CRITICAL POETICS OF JOVAN DUČIĆ

Summary

Jovan Dučić presented his critical poetics in an explicit manner in his book of essays on the Serbian writers of his epoch. Even though he included it in his *Collected Works* that he edited himself, his book *My Fellow Travellers* was not published in the course of the poet's lifetime.

In terms of style and method, Dučić's criticism is impressionistic and creative, and in terms of content, tendencies and achievements, it is culturological and philosophical criticism. The crucial issue that Dučić deals with is:

what is great art, that is, what is it like and what should modern Serbian literature be like? He interprets this issue from a double perspective: that of the spirit of modern sensibility, and in the light of Serbian cultural classics. He points out the Serbian folk epic poetry and the Orthodox art of the Middle Ages as a creative mode for modern art, and views and evaluates modern literature as an effort to creatively prolong and transform our national tradition. Through both his poetry and his criticism, Dučić affirmed that trend of modern literature which represents Serbian classics in terms of value.

Горана Раичевић

ИМПРЕСИОНИЗАМ У ПЕСНИШТВУ
ЈОВАНА ДУЧИЋА

Кључне речи: импресионизам, Јован Дучић,
исимизам, време, шренушак, сећање.

Када смо се у раду „Имп्रेसионизам и модерна“¹ залагали за примену ове стилске одреднице као термина који најближе описује српско песништво у раздобљу 1901–1914, намера нам је била да укажемо на карактеристике које тај период хомогенизују и чине кохерентним, а које неће бити резултат формално-стилске анализе, већ трагања за нечим што би била заједничка перцепција њених аутора, њихова осећајност и идејност, заједнички поглед на свет. У исти мах покушали смо да усмеримо истраживања која се баве поезијом модерне у једном другом правцу – оном који би занемарио увелико познато и присутно инсистирање на тзв. парнасо-симболизму² српских песника, као и компаративне

1 Рад би требало да се појави у *Зборнику Мајице српске за књижевност и језик*.

2 О томе колико проблема намеће коришћење ове „рогобатне“ сложенице, која спаја две толико различите стилске и идејне оријентације у западноевропској лирици, не треба посебно говорити. Изговор да управо овакав термин одговара специфичном српском контексту у доба модерне (1901–1914) исто је тако тешко бранити, јер се већина критичара слаже око тога да право парнасизма, односно симболизма, у овом раздобљу није ни било. Отуда, тешко да би термин у којем су ови правци спојени могао да нам каже било шта релевантно осим да срп-

увиде који се ослањају само на француску поезију друге половине 19. века (као на неоспоран узор), будући да верујемо да су истраживања која су полазила са оваквог становишта углавном исцрпла своје ресурсе. Отуда, да бисмо термин „импресионизам“ уопште могли да применимо на литерарне појаве (у француској култури у којој је првобитно и настао као одредница новог сликарског правца супротстављеног реализму, он је на пољу књижевности углавном био резервисан за антипозитивистичко усмерење књижевних критичара, као што су Жил Леметр и Анатол Франс), морали смо да се окренемо англоамеричкој литератури,³ где је овај термин

ски песници прве модерне пишу поезију „на ничијој земљи“ – ону која је „негде између“.

3 Тражење упоришта у немачкој књижевности, када је у питању термин импресионизам, остало је у нашој критици такође без дубљих одјека, о чему сведочи коментар Миодрага Павловића из његовог есеја о Дучићу: „Доста је особена на пример употреба термина *импресионизам* у немачкој књижевној историографији. Настао је вероватно накнадно, из жеље да књижевни експресионизам добије свој увод, и свој дијалектички предступањ, тај појам је уведен углавном за песнике Беча и Аустрије, мада без једнодушности шта он треба да значи и да обухвата. Скорашњи рад Зорана Константиновића о томе пружа нам, чини се, једно сасвим разумно и прихватљиво решење. По Константиновићу, импресионизам чак ни у немачкој књижевности не представља епоху, ни правац нити стил, него ‘стилски елемент’ који се у немачкој поезији јавља у разним периодима, а постаје нешто изразитији на прелазу деветнаестог у двадесети век.“ Павловић притом не пориче да у Дучићевим песмама има импресионизма, па чак наводи и његове везе са Рилкеом, али ову тезу не поткрепљује неком посебном анализом: „У том смислу, овај стилски елемент, чија је највећа врлина у самом термину, и вероватно делимична сврха да упућује на паралелизме у развоју сликарства и литературе,

заиста и прихваћен (literary impressionism) али, у складу са специфичним историјским развојем и захваљујући аутохтоним ауторима, резервисан углавном за прозна дела као одредница новог романеског поступка (Ц. Конрад, Ф. Мадокс Форд, С. Крејн и др.) Па ипак, за наше истраживање које је више усмерено ка идејама једног времена а мање на књижевне поступке (мада не споримо везу која постоји између њих), а које би опет било од велике практичне користи у српском контексту (у смислу у којем бисмо могли да одговоримо на нека кључна питања у вези са нашом модерношћу), као значајан аутор показао се један енглески аутор чије је дело оставило дубоког трага на енглески „крај столећа“, али и на ону књижевност која се појавила тек у новом веку. Мислимо, наравно, на Волтера Пејтера (1839–1894), писца, историчара уметности и књижевног критичара, и на његово чувено дело *Ренесанса: есеји о уметности и њесништву* (*The Renaissance*, 1873), чији су предговор и закључак, као што је познато, извршили огроман утицај на енглеске писце с краја 19. и с почетка 20. века — од Оскара Вајлда до Вирџиније Вулф. У поменутих текстовима, који се могу сматрати и манифестима импресионистичке естетике, Пејтер говори о томе да су сваки доживљени тренутак, свака „импресија“, захваљујући својој јединствености и неповољности, одвојени од свих других тренутака који су се догодили пре или после. Живот људски

налази се свакако и у Дучићевим песмама, и по том елементу Дучић се приближава, или га је бар могуће довести у везу са Хофмансталом, Тракллом, Рилкеом и другима“ (Павловић, М.: 165–166).

одвија се у непрестаном смењивању тих кратких делића времена који се завршавају, изгоре у једном трептају ока. За њега су окончање, смрт таквог тренутка и његов интензитет неодвојиво повезани. И зато сваки човек мора концентрисати сву своју пажњу на сваки појединачни тренутак који проживљава. Тај моменат је све што му је дато, и отуда човек мора искористити сваку посебну јединицу свог јединственог и неповратног искуства:

Дат нам је само одређен број откуцаја разноликог, драматичног живота. Како да видимо у њима све оно што у њима могу да виде најфинија чула? Како да пређемо најбрже од тачке до тачке и да увек будемо присутни у жару где се највећи број виталних снага сједињују у својој најчистијој енергији?

Горети увек њим блиставим њламеном, одржавати њу екстазу, усрех је у живоју... Мада све брзо њролази, добро су нам дошли свака изврсна страси, свако ново сазнање које шири обзорје и ослобађа дух за њренушке, сваки њогстицај чула, чудне боје, необични мириси, свако уметничко дело, лице њријашеља. Не њазити свакој њренушка неки страсиан став код оних око нас, и у самој блиставости њихових њддарености, неку њраичну делницу снаја на њиховом њују, значи, у овом крашком дану мраза и сунца, сјавасти њре времена...(Пејтер, В.: 224)

Већ из овог одломка јасно је да Пејтер фаворизује чулно сазнање као једини прави приступ свету.

Неизбежан је закључак да је овакав став значио крај поверења у разум и рефлексију, али и одустајање од сваке метафизичке утехе. У импресионистичком доживљају света небеса су, дучићевским језиком речено, празна. Већ захваљујући Канту који је човечанству рекао да све што видимо видимо само кроз медијум свести одређене временом и простором, и који је отуда указао на то да је знање *индивидуално* а не универзално искуство, али и Анрију Бергсону који је интелектуалној контемплацији одрекао сваки легитимитет у корист интуиције као ирационалног пута ка сазнању, импресионистички човек се окреће свету безидејних осећања. Истина је само у реакцији наших чула на потицаје који долазе из спољашњости (то је и начин на који се формира наш унутрашњи свет у смислу у којем је модерниста Матош говорио да је наша душа резултат „дојмова“). Право, аутентично сазнање је у исто време и осећај, онај тренутак искуства који постоји пре деловања интелекта који нас наводи да тумачимо ствари као рационалне и конвенционалне, као део ланца узрочно-последничних веза и објашњења. У овој опозицији коју заузима према позитивном мишљењу импресионизам је свакако у дослуху са идејама декаденсе, која је заправо дијалектички антипод позитивистичког прогреса, као и са идејом о суштинској бескорисности саме уметности (ларпурлартизам и естетизам као свесно опредељење за површину а не дубину, за форму уместо за садржај, лепоту као истину — уметност на начин на који ју је дефинисао Езра Паунд — као начин доживљавања уметничког у предмету, где сам предмет губи сваки значај).

И Пејтеров импресионизам, и Бергсонов интуиционизам, где је интуитивни увид радије везан за категорију времена (која је нешто што је део нас, за разлику од простора за који се везује интелект као нешто спољашње), сведоче о томе да је проблем времена и његове субјективизације крајем деветнаестог и почетком двадесетог века дошао у фокус интересовања западног човека како у филозофији, тако и у науци (Ајнштајн) и песништву. Згуснути блесак егзистенције који се у импресионизму фаворизује везан је за *тренушак* који се као такав привилегује у односу на континуитет и трајање.⁴ Трајање као такво, по Бергсону, открива се међутим најбоље кроз *сећање*, а ово откриће, познато је, искористио је као мотив свог ремек-дела француски писац Марсел Пруст, чије је трагање за смислом, за изгубљеним временом, почињало од чулне импресије неког садашњег тренутка. У овом раду покушаћемо да покажемо да је и код српских песника модерне ново психологизовано време дошло у центар интересовања не само зато што њихове песме, па чак и збирке носе наслове као што су *Тренуци* или *Сајми* или *Време* већ и зато што су, сваки на свој начин, бавећи се феноменима сећања и

4 У књизи *Време кроз историју* (Београд 1993) Ц. Ц. Витроу, трагајући за моментом у којем се код западноевропског човека искристалисала дистинкција између тренутка и трајања каже: „Св. Августин је изгледа био први мислилац који је пажљиво истражио последице тога што је наш стварни доживљај времена ограничен на садашњи тренутак. Дошао је до закључка да наше представе о прошлости и будућности морају зависити од наше свести о памћењу и осећаја очекивања. Кад се време посматра с овог психолошког становишта, основни појам је тренутак а не трајање“ (Витроу: 212).

заборава, покушавали да се изборе са смислом егзистенције чији часовник непрестано откуцава, са пролазношћу која води ка смрти и гробу, а која се налази у самом корену њиховог толико помињаног и оспораваног песимизма. Начини на који су ови наши песници решавали питање живота у тренуцима, живота што подразумева краткотрајну испуњеност, условљену довољно узбудљивим импулсима који долазе из спољашњости, али исто тако и младим и увек будним потенцијалом чулне пријемчивости човека, утицао је свакако и на степен њиховог песимизма. Тако, уколико је пронашао начин евоцирања прошлости у сећању, Јован Дучић је, за разлику од Симе Пандуровића (који лек проналази у заборавау и несећању), а као једини пасиониранни трагалац за срећом, пронашао и пут из импресионистичког очаја, чаме или сплина. За разлику од овог песника који је понирао у индивидуално сећање као начин достизања пуне среће и као начин развијања унутрашњег живота, Владислав Петковић Дис, чија поезија одиста и представља прелаз из модернистичке естетике ка симболизму и експресионизму, слутећи метафизичке тајне, понире у просторе колективног сећања, људске историје и онтолошког порекла сваког појединца. Отуда се и Дучићева и Дисова путања могу сматрати двома варијантама нашег „трагања за изгубљеним временом“.

Када говоримо о импресионистичким елементима у Дучићевом песништву, морамо свакако водити рачуна о томе да се и овај наш песник у току свог песничког рада мењао, те да његово ствара-

лаштво по времену настанка увелико прекорачује оквире оног раздобља које смо обележили као поприште импресионистичке идејности и осећајности. Зато ћемо се у овом раду свакако ограничити на песме које је Јован Дучић писао до 1920. године, свесни чињенице да је временом импресионистичка естетика овом песнику постала „тесна“, те да су му се у једном тренутку излазак из садашњости (после посезања за прошлоћу) и трагање за неком врстом надвремена открили као нужност.⁵ Везујући Дучићево песништво за импресионистички доживљај света, били бисмо у стању да разрешимо најмање два парадокса који се уз њега везују: један би био већ поменути „песимизам“ јединог српског песника који је тврдио да је срећан,⁶ док се друго питање везује за питање колико је Дучић рефлексиван песник (односно како поезија не тако дубоких идеја како је сагледава Богдан Поповић може да буде писана из пера најрефлексивнијег српског песника после Његоша, како Дучића види Војислав Ђурић).

5 Не треба да заборавимо да су и Ракић и Сима Пандуровић у једној новој духовној клими која је завладала после Првог светског рата готово престали да пишу, док је Дис нажалост већ био мртав. Једини од њих четворице који се заиста променио (а по многим критичарима та промена је имала супериорни вредносни предзнак) био је у ствари Јован Дучић.

6 Евоцирамо наравно опаску Пере Слијепчевића који у свом огледу о Дучићу каже: „Јесте ли често сретали човека интелектуалца који вам спонтано каже да је срећан? Ја се сећам само Јована Дучића“ (Слијепчевић, П.: 242). Слијепчевићев коментар може се схватити и као реплика на мишљење Симе Пандуровића о томе да мислити а бити оптимист није ништа друго до *contradictio in adjecto*.

Питање песимизма већ смо делимично разрешили. Да је био свестан концептуалног оквира који је одређивао и његове властите погледе на књижевност, Јован Скерлић (који је — не заборавимо — иако се није слагао са ларпурлартистима тражио у књижевности *искрена осећања* и машту, а не суви интелектуализам)⁷ би знао да песимизам наших модерниста није резултат пуког угледања на стране узоре, већ део њиховог аутентичног осећања света. „Плачевна“, меланхолична атмосфера у Дучићевим раним песмама одиста није толико „папирната“ у мери у којој ју је таквом видела наша критика. Туга је у њима заправо једини израз згуснутог осећаја за пролазност која представља праву коб сваког коначног срећног доживљаја сведеног на један непоновљиви тренутак. То што је пролазност у модернизму приказана уз помоћ ограниченог регистра метафора и симбола не мора нужно да говори о квалитету самих песника, већ радије о скучености идејног простора који се из овакве перцепције времена и света конструише. Опаску Миодрага Павловића која прераста у вредносни суд да руже у Дучићевој поезији „пречесто умиру“, те да су у том умирању и „побледеле, не само као цвеће него и као слика“ (Павловић, М.: 139) могли бисмо

7 Треба бити душом и духом широм отворен, пријемљив као фотографска плоча, примати одмах и непосредно одговарати на спољне утиске. Велики писци имају увек ту непосредну визију ствари, они гледају свет очима и осећају га душом, без посредништва мозга. Људи који су се многим читањима и умовањима интелектуализовали, губе драгоцену моћ непосредног посматрања. То су *docti cum libro...* (Скерлић, Ј.: 398)

да објаснимо једним ширим увидом у идејни контекст у којем је ово песништво настајало. Умберто Еко, наиме, у својој *Историји лејоџе* појашњава да у периоду декаденције једини „предмет природе који преживљава и тријумфује јесте цвет“ и то зато што песнике европског fin-de siecle-а код цвџта привлачи „псеудо-артифицијелност природног златарства способност стилизације, преиначења у украс, драгуљ, арабеску, осећај крхкости и пропадања који натапа биљни свет, брзи прелаз који се у њему одиграва из живота у смрт“ (Еко, У: 342). И у Дучићевој песми „Сат“ пролазност је (наглашена откуцавањем неког невидљивог сата), као и страх и зебња, као у још неким песмама („Познанство“), дочарана управо умирањем ружа и лишћа:

Дан болестан, мутан, небо непрозирно.
Над безбојном водом мир вечерњи беше.
Часовник невидљив негде изби мирно;
Тад потоње руже лагано помреше.

И кад опет изби: с топола се расу
Задње мртво лишће. Мир је на све стране.
Док понова куцну; тихо у том часу
Једно гнездо паде високо са гране.

Но скривено звоно кад под сводом ледним
И опет се зачу из топола стари,
Сва долина страхом испуни се једним,
И ужасном стрепњом, и паником ствари.

У песми „Падање лишћа“ (1902), осим мртвим ружама, пролазност се мери и пољупцима („И тај сваки пољуб смрт једне минуте“), ударом сваког срца („Сваки удар срца, смрт нечег што живи!“), блеском сваке жеље („Свака жеља стрепи да ће нешто стрти“), животом који је осуђен на ограничено трајање и који не може да се живи ван сенке тог ужасног сазнања. („У овај новембар чамотни и сиви, / Не постоји Живот другде нег у Смрти.“) Пре него што се позабавимо начинима на које је „најсрећнији српски песник“ превазишао ово осећање, надоместивши и надмудривши краткоћу живота у тренуцима, укратко ћемо се осврнути и на питање о мисаоности Дучићевог раног песништва, јер је заправо и оно у непосредној вези са песниковим путевима трагања за срећом.

Не сумњајући у то да су критичари који су у Дучићу видели примарно рефлексивног песника те закључке доносили на основу целокупног песниковог опуса, осврнимо се на тренутак на мишљење Богдана Поповића, који свом миљенику не спори мисаоност, али је подређује „обradi“ која је, према овом критичару, превасходно заслужна за преношење идеја из песме на читаоца. Без разумевања импресионистичког фаворизовања интуиције, било би нам заправо веома тешко да схватимо како то овај критичар види то „несвесно“ преношење мисли из лирске песме које у њој бораве на неком „надвербалном“ нивоу (у сликама и осећајности):

Ко овако пише, (мисли Б. Поповић на Дучића, прим. Г. Р.), тај посматра и мисли и уме да посматра и мисли. Сасвим је споредно да ли је песник до своје мисли дошао методичним посматрањем и умовањем, или ју је нашао у белом усијању стварања, из подсвести, интуицијом; она је била у њему. Јер само оно што је некад било у свести може бити у подсвести, и само онде где је било ранијег знања може бити интуиције; интуиција је само „кратак спој“ између елемената који су већ постојали. Могао је песник своје мисли, које су у магновено зесветлиле, доцније и заборавити; оне су остале у његовој подсвести, и јавиће се поново — у белом усијању стварања, — да можда опет буду заборављене. Оне у сваком случају остају у *његовој делу*. — Сасвим је споредно и то да ли је, родивши своју мисао као лоза грожђе, песник био свестан онога што чини. Читалац је свестан. Гете, који је био сав мисао, и који има и сувише мисли у свом песништву, рекао је једном да је читаоцу допуштено да у прочитане стихове унесе — *Hineindichten* је Гетеова реч — мисао на коју у даном тренутку песник није морао мислити, — под условом да се грађа за ту мисао налази јасна и потпуна у тим стиховима. Мени је речено да је у песми *У сумраку* Дучић имао пред очима између села и гробља само живописну слику „стазе голе, кракте, вечно будне“, а не и мисли горе прочитане. Упитан о томе, Дучић је племићки одговорио да је имао пред очима само слику. Ја не верујем; мисао је у слици тако очита. Али нека би и тако било,

„стаза смрти је“, – са њеним речитим и значајним епитетима, – његова, и једино његова; и она је ту, са мислима које носи, у *његовом* делу (Б. Поповић у: Дучић, Ј., 1971: 13).

Иако се чини да Богдан Поповић око интерпретације ових стихова прави превелику мистификацију, тобоже не верујући песнику који каже да је у песми „У сумраку“ (1900) желео да да „само“ опис једне сеоске стазе која води до гробља, али не и да саопшти дубљу и универзалнију истину о људском постојању, овај одломак нам ипак говори много и о вредновању импресионистичких песничких поступака што опет откривају један поглед на свет који деле и песник и критичар. Као и Богдан Поповић у овом свом величању метафоричности, сликовитости песничког језика који не преноси велике и дубоке идеје (оне у овом случају нису ни важне) већ суптилношћу начина на који производе читалачко осећање, тако је и Дучић (као што то у својој поезији чини и Милан Ракић — „Искрена песма“, „Орхидеја“...), својим стиховима говорио о повлашћеном положају вербално неартикулисаног осећања:

Јер како је света и чедна бескрајно
Туга што се никад није речју рекла,
Што је само тихо у сузу потекла,
У бледилу лица јавила се тајно.

(„Зашто?“, 1901)

Антиинтелектуализам овог „генија површине“, како је Дучића назвао један критичар, упућује нас

на то да у оном позиву читаоцу изреченом у песми „Хајдмо, о музо!“ видимо не духовно сиромаштво већ програмски став.⁸ Дакле, антиинтелектуализам је био, као што се то читује и у уводној песми из Поповићеве антологије, један од првих напора трагања за срећом. (О том истом осећању света говоре свакако и песме Милана Ракића „Мисао“ („Кад срце запишти, мисао је крива!“) и песма Вељка Петровића „Храст“ („Нашто мени ово мутно леће свести ... // ...када се све то тако скупо плаћа: / спокојством, складом, мудрим дозревањем,...“), али, што је прилично необично и стихови Владислава Петковића Диса, који у једном тренутку каже: „Мисао је болест заразна и стара...“).

Срећу, дакако, Дучић види у естетском ужитку, који најчешће долази од лепоте чији је носилац жена. Пролазност једне љубави није за Дучића толико кобна — он се лако очишћен и обновљен донжуановски предаје новој љубави. О тој непрестаној импресионистичкој жудњи за новим искуствима и сензацијама, свака на свој начин, говоре нам песме „Екстаза“ (1908) и „Номади“ (1912)⁹:

8 Радомир Константиновић чак мисли да се овог „програма“, ове вере у то да површина није доживљена као „удес, као знак духовног промашаја и пада, већ као јемство спокојства, ‘слободног’ мира и врхунске лепоте“, није одрекао никада „па чак ни у време када је писао религијске песме, објављене у последњој његовој књизи *Лирика*“ (Константиновић, Р.: 374).

9 Радомир Константиновић као главне идејне одреднице Дучићевог песништва, а које су најочитије управо у овим песмама, види управо *донжуанство* и *култи номадства*, које су, према овом критичару, израз песничког непрестанот „захтева за покретом“ и непрестаном променом (Константиновић, Р.: 342–343).

Остаће далеко за мнош ови пути,
Нестаће и ове сузе куд и друге,
Ја ћу нове жеље у свом срцу чути,
Као нове ласте. У вечери дуге,

Прах сребрних звезда док лагано пада,
И с цвећа се диже свила, као косе,
Моја нова љубав родиће се тада
Као нови листак и нова кап росе.
И крај друге жене ја ћу да се надам,
И да своје срце расипам и губим:
И опет мислећи да први пут страдам,
И први пут желим, и први пут љубим.

Песма „Номади“ можда на најбољи начин изражава суштину импресионистичке филозофије живота:

Очи су ми као очи у номада.
Сунцима безбројним вечно опијене:
Бране да их умор јучерањи свлада,
А већ нов пут мотре неспокојне зене.

Хероји покрета, номади, над неким
Брегом тако зуре у видик пун дима,
У мутној и страшној жеђи за далеким,
И у вечном своме боју с просторима...

Простором напито, моје срце гледа
Сјај нових небеса и фатаморгана;
Расплаче га свако сунце које седа,
И распева јутро сваког новог дана.

Сто очију својих моја душа смела
Отвара пред неком земљом недогледном;
Никад не захвати двапут с истог врела,
И два сна никада на узглављу једном.

Као да ме увек с другу страну реке
Чека моја срећа, као верна жена,
Што упреда тугу љубави далеке
У нит од преслице до златног вретена.
И као да лежи иза брега тамо
Болно наслеђена моја страшна тајна:
Јер свака ствар коју душа дирне само,
Као она сама, постаје бескрајна.

Очи су ми као очи у номада,
Звезда очајања у којим је сјала;
И велика суза која из њих пада,
Не познаде никад земљу где је пала.

У претпоследњој строфи ове песме, међутим, Дучић открива „тајну“ која му је, као уосталом и Рилкеу и Прусту, омогућила да превазиђе песимизам који произилази из импресионистичког доживљаја света, света у коме је човек сведен на примаоца, на пуког рецептора. Ту промену код Дучића опазио је Перо Слијепчевић, а као преломну годину у којој се она читовала у његовим стиховима означио је 1904.

Године 1904. (у Дучићевом песништву – прим. Г. Р.) износи се филозофија живота по којој нека, макар и пролазна срећа не може

доћи споља из стварности, него само из срца, из унутрашњег света који у самоодбрани стварамо ми сами, – мисао која ће постепено владати у Дучићевој поезији, све до краја. Исте године изишла је и она програмска...песма 'Моја поезија'. Тада се увлачи чак и сумња у могућност трајне љубави, осим измишљене (Слијепчевић, П.: 252).

Нису, дакле, више само утисци који долазе из спољашњег света ти који преображавају песникову душу (Матош), већ управо обрнуто — његова душа је та која преображава свет. Па иако Дучићеве речи да „ствари имају онакав изглед какав им дадне наша душа“ можда и представљају неоригиналну интерпретацију старог афоризма да се лепота крије у оку посматрача, оригиналност мишљења је последње што ћемо од њих у нашем тумачењу затражити. У таквој, за импресионисте (па и за младог Дучића) новој, констелацији снага, сада када је сваки тренутак среће из прошлости могуће поново евоцирати у сећању, и када такав он има исти интензитет и квалитет као када је први пут доживљен, трагика пролазности и краткотрајне среће донекле је ублажена. Власт над временом барем је накратко поново успостављена, или у најмању руку, ако нам оно ипак неумитно и заувек измиче контроли, нека врста бекства и уточишта ипак је могућа и то у екстремном степену субјективизације света. Нужност импресионистичког песимизма је оспорена јер се песник ослободио „кврга“ времена у које је заробљен и нужне трагичне пролазности на

које је у том тамновању осуђен. Тај пут „ка унутра“ Дучић је верујемо открио сам, а веза са Рилкеовим феноменом „преображења“ и са Прустовим путем унутрашње потраге може се тумачити само као типолошка сродност, јер је то једини пут који је атеистичка импресионистичка, пејтеровска слика света отварала. Тако се, за Дучића, лирски субјект који очајава над пролазношћу претвара у господара властите среће: потицаји више не долазе споља већ из властите духовности. Све што је потребно јесте бити способан да се срећни тренуци из прошлости поново оживе, или, уколико и не постоје, довољно сензуалне маште да се одсањају, измисле:

Зашто плачеш, драга, сву ноћ и дан цео:
Изгубљена срећа још је увек срећа!
И тај јад у души што те на њу сећа,
То је један њен заостали део.

(„Душа“ 1903)

.....
Сневај да увидиш да пролазни снови
Још најближе стоје постојаној срећи.

(„Рефрен“, 1905)

.....
Тад видиш да често, колико и срећа,
Вреди једна топла и лепа химера.

(„Снови“, 1906)

.....
Од прошлости је душа састављена

.....
А наше љубави што су давно пале,
Као побијена јата на по пута,

Још живе животом свог првог минута
У очима што су некад расплакале.

(„Мирна песма“, 1914)

Од овог уверења делио је Дучића само један корак до мисли да су и све стварне љубави према стварним женама заправо резултат нечега што долази искључиво из субјекта и његове свести. Као што је немогуће сазнати свет по себи, тако је за Дучића немогуће волети друго биће онакво какво оно заиста јесте. Тако, песникова жена (у којој је за разлику од Ракићеве чулне жене критика видела привид и химеру) само *повод* за осећање љубави које се рађа у његовој души а са којом то осећање и нема много везе. Не љубав, већ лична импресија о љубави, која се урушава уколико би се вољена сувише приближила том независном, унутрашњем свету. Полазећи управо од идеје да је права стварност само она коју „душа проснева“, Дучић је испевао своју песму жени:

Ти си мој тренутак, и мој сен, и сјајна
Моја реч у шуму; мој корак, и блудња;
Само си лепота колико си тајна;
И само истина колико си жудња.
Остај недостижна, нема и далека –
Јер је сан о срећи виши него срећа.
Буди неповратна као младост; нека
Твоја сен и ехо буду све што сећа.

Срце има повест у сузи што лева;
У великом болу љубав своју мету;

Истина је само што душа проснева;
Пољубац је сусрет највећи на свету.

Од мог привиђења ти си цела ткана,
Твој је плашт сунчани од мог сна испреден!
Ти беше мисао моја очарана;
Символ свих таштина поразан и леден, –

А ти не постојиш нит си постојала;
Рођена у мојој тишини и чами,
На сунцу мог срца ти си само сјала:
Јер све што љубимо створили смо сами.
(„Песма жени“, 1920)

Или исто осећање исказано у песми насталој десет година раније, у чијим се стиховима јасно распознаје Дучићева свест о сукобљеним категоријама трајања — вечности и тренутка:

Бескрајне су наше среће небројене,
На тој међи измеђ вечног и тренутка:
Јер, ма смрт и била у дну нашег кутка, –
Свет је само оно које у нас стане.
(„Наша срца“, 1910)

Потврду оваквог доживљаја света читалац ће добити и из других Дучићевих дела. Када читамо његове путописе, ретки женски ликови као што је она шеснаестогодишња Пољакиња из путописа по Швајцарској, изгледа нам као још један од повода (поред пејсажа, националних менталитета, друштвеног статуса једне земље) за Дучићево субјектив-

но промишљање стварности.¹⁰ Његова рефлексивна проза *Благо цара Радована* (1932)¹¹ такође је испуњена размишљањима карактеристичним управо за импресионистички доживљај света и његово превладавање. Тако пратимо његове исказе о љубави и срећи који иду од импресионистичког фаворизовања чулности и оног „надразумског квалитета, по којој је физичка љубав „једина љубав искрена, спонтана, богодана, дубока, неразумна, надразумна“ (Дучић, Ј., 2004: 83), па до познате нам опаске да, као уосталом и све друго, и љубав и жена заправо постоје само у песниковој свести: „човек носи све своје у себи“ (свестан је да је то била „још и римска идеја“ из доба стоика и њихове филозофије), па затим и експлицитан исказ: „Жена у коју смо заљубљени, као и сама љубав, није нешто што постоји ван нас, него је нешто што постоји у нама и што је део нас самих...“ (Исто: 55). Међутим, оно по чему је ова књига за нас посебно важна је начин на који мисли које је у њој песник изрекао говоре заправо о заједничким темама једној доба, што

10 Своме читаоцу Дучић даје овакво упутство: „Ако не путујете сами, онда путујте само са женом коју волите. То је једини начин да се све уочи и све добија стотруку цену.“ Жена у којој су помешани безазленост девојчице и „инстинкт вечне жене која има стотину очију, стотину ушију, стотину рука, и хоће све да види, све да чује и свега да се маши“ (Дучић, Ј., 1971, II: 103) није, дакле, вредност сама по себи, већ представља неку врсту „појачала“, опажајних песникових моћи, ону која изоштрава његова чула и чини га пријемчивијим за већи опсег утисака.

11 Ова књига представља прави аргумент тврдњама да се Дучић у ствари врло мало мењао, упркос окретању метафизичким темама у позној лирици (Р. Константиновић али и М. Павловић).

нам опет даје за право да овај период у српској лирици назовемо импресионистичким. Истакнимо овде само два примера у којима је јасно колико се Дучићеве теме додирују са мисаоним и осећајним светом поезије Симе Пандуровића. У првом исказу, у есеју „О пророцима“ Дучић нам (иако је интенција његовог текста другачија) говори заправо о оном пејтеровском захтеву који тако прецењује човекове моћи, о томе да је готово немогуће живети у тренуцима: „У човековом животу је извесна само прошлост; јер садашњост не постоји, а будућност ће тек постојати“ (Исто: 249). Ова реченица добром познаваоцу наше модернистичке лирике не може а да не измами сећање на један стих Симе Пандуровића — најмрачнијег од свих песимиста из епохе модерне:

Знамо још само да је живот цео
Илузија дуга сећања и наде.
(„Илузија дуга сећања и наде“)

Притом, сећамо се и Дисове варијације на тему о могућности живота у тренуцима:

За мном стоји чега немам, а преда мном:
Мртва прошлост са животом покривена.
Док будућност полагаано покров скида,
све нестаје и у прошлу прошлост пада.
(„Стара песма“)

Други пример односи се на начине бекства из окова времена, достизања слободе и његовог пре-

вазилажења. Овај пут Дучић не говори о сећању, већ спознаје још један ескапистички модел, онај коме је прибегао неизлечиви песимиста Пандуровић којем је и сећање доносило патњу, те је једини лек од пролазности и бесмислености живота што се завршава у гробу и распадању видео у спасоносном заборавау („Хигијенанесећања вида“) и лудилу „Јер је људски ум ограничен на оно што је видео и чуо, а лудило је једино безгранично и слободно од свих ледених закона свести и сазнања. Слобода, то је лудило; и само лудаци су слободни“ (Исто: 6).¹² Ове Дучићеве речи можемо доживети и као прозну концептуализацију Пандуровићеве „Светковине“ („Сишли смо с ума у сјајан дан ... и светковасмо отцепљење то“).

Овај дослук који је очигледно постојао код наших песника модерне, и који говори о блискости њихових тема произашлих из заједничког осећања света, могли бисмо, верујемо, с пуним правом, назвати импресионизмом српске модерне. На примеру Дучићевог песништва (или барем оних песама које су настале до 1920. године) видели смо како је на основу оваквог заједничког доживљаја могуће објаснити и неке привидне парадоске које је наша критика код овог песника уочавала, и то у вези са песимизмом/оптимизмом његове поезије, али и са њеном рефлескивном димензијом која је у критици и различито оцењивана и вреднована.

12 О лудилу као шопенхауерском поремећају сећања писао је Александар Бошковић у зборнику о поезији Симе Пандуровића: *Поешика Симе Пандуровића*, Зборник радова (ур. Новица Петковић), Институт за књижевност и уметност, Београд 2005, стр. 280–281).

А верујемо да ће се тек у компаративном контексту, у трагању за посебностима у оваквој перцепцији стварности¹³, као и за начинима на које се она превазилази (или не) у песништву Милана Ракића, Симе Пандуровића, Владислава Петковића Диса, али и Данице Марковић и других песника „модерне“, примена термина импресионизам у историји српске књижевности добити свој пуни смисао и оправдање.

ЛИТЕРАТУРА

- Витроу, Ц. Ц. (1993): *Време кроз историју*, Београд.
- Дучић, Јован (1971): *Песме, О њесницима*, I, Нови Сад–Београд.
- Дучић, Јован (1971): *Есеји, Пушћојиси*, II, Нови Сад–Београд.
- Дучић, Јован (2004): *Благо цара Радована*, Београд.
- Еко, Умберто (2005): *Историја лејоше*, Београд.
- Константиновић, Радомир (1983): „Јован Дучић“, у: *Биће и језик 2*, Београд.
- Павловић, Миодраг (2000): *Есеји о српским њесницима*, Београд.
- Пејтер, Волтер (1965): *Ренесанса: есеји о уметности и њесништву*, Београд.

13 Круг тема који провоцира расправа о импресионизму код Дучића ниуколико се овде не завршава. Верујемо да је, када је реч о његовим песама са мотивима из природе, могуће направити разлику између ранијих песама-импресија (нпр. „Јабланови“, „Подне“ и песама-симбола („Буква“...), али је за ово разматрање потребно више простора.

- *Поетика Симе Пандуровића*, ур. Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2005, стр. 42.
- Скерлић, Јован (1971): *Кришике*, Нови Сад–Београд.
- Слијепчевић, Перо (1962): *Оледи*, Нови Сад–Београд.

Gorana Raičević

IMPRESSIONISM IN JOVAN DUCIC'S POETRY

Summary

The author of the essay is concerned with ideas and feelings in Ducic's early poetry (till 1920) which are being recognized as impressionist ones. The problem of time and its subjective aspects as well as the phenomena of continuity and a moment are discussed regarding the poet's experience of the world. Non-metaphysical concept of impressionist poetics and imperative 'seize the day' has been related to pessimism in the period of the first modernism in Serbian poetry (1901-1914). The ways in which Jovan Ducic overcomes men's imprisonment in time have been analyzed and compared to similar procedures recognized in the works of Marcel Prust and Rainer Maria Rilke.

Владимир Гвозден
ДИСКУРЗИВНО И ЕПИФАНИЈСКО
У ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ДУЧИЋА

Кључне речи: Јован Дучић, лирика, дискурзивно, епифанијско, идеја, форма, њесничка шајна, модерна поезија, *dulcis labor*, Новица Пејковић, Зоран Гавриловић, Јорџ Шулиџе.

Кад бисмо замислили ситуацију у којој је потребно да насловимо избор из целокупне Дучићеве поезије, пошли бисмо највероватније у једном од два правца: определили бисмо се или за наслов *Песме* или за наслов *Лирика*. Разуме се да су у питању опште категорије, које се притом веома често мање или више оправдано употребљавају као синоними. Сам Дучић је за наслове својих збирки употребљавао оба назива. Претпостављамо да се поменути називима користио из различитих разлога. Познато је да је прва збирка песама, објављена у Мостару, носила име *Пјесме* (1901), да се касније исти наслов понављао (*Песме*, 1908) и коначно варирао у *Песмама сунца* и *Песмама љубави* и другде; једино последња збирка, она из 1943. године, насловљена је *Лирика*. Такође је познато да су се приређивачи ове поезије, следећи Дучића, опредељивали по правилу за наслов *Песме*. Можда ипак може бити од одређеног значаја смисао Дучићевог прелаза од *њесама* ка *лирици* на концу његовог песничког пута, што је, чини се, кулминација иначе присутне и од почетка видљиве тензије између *њесме* и *лирике*.

Могло би се, наравно, приговорити да је реч о лажној напетости, те да се ове две одреднице подводе једна под другу и не могу бити обележје било каквих дистинкција унутар једног песничког опуса. Наравно, у књижевним студијама обично не барамо чистим категоријама, па смо дужни да образложимо садржаје које имамо на уму. У најширем смислу лирици припада свака кратка песма која је израз појединачног говорника и која изражава неко духовно стање, односно процес опажања, мишљења или осећања.¹ Према таквом схватању, чији су снажан израз дали По, Колриџ, Вордсворт, Хегел, Шопенхауер или Џон Стјуарт Мил, лирика је израз субјекта који исказује песму. Разуме се да је овакво схватање ново у односу на старе, за које је лирика била пре свега поезија-музика.² Но, од старих је ипак остала свест о архитектури израза и о усклађивању идеје с музиком. И сам Дучић се веома рано, већ у „Споменику Војиславу“ (1902)

1 М. Н. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, New York...: Harcourt Brace, 1993, 108. Подсећања ради, вреди навести и неколико ставова из нашег стандардног уџбеника теорије књижевности: „Две битне особине лирске поезије јесу *субјективност* и *нейосредност*. Лирски песник непосредно претвара у језик свој субјективни доживљај света (...) Он непосредно вели: ја сам радостан, жаолостан, узнемирен, потиштен (...) симболика коју придаје тој својој изјави претвара то његово појединачно, субјективно осећање у опште, као што и ритмичка организација уобличава то осећање у одређену уметничку форму, у лирску песму“ (Д. Живковић, *Теорија књижевности*, Београд, 1994, 106).

2 О овоме више видети „Lyric“, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, прир. Alex Preminger, Т. V. F. Brogan, Princeton, 1993, 713–727.

залагао за склад поезије Форме и поезије Идеје.³ За њега је Војислав Илић „био само пјесник Форме, као што је била и на страни цијела поезија његовог времена (...) Наша данашња поезија, преживевши епоху школе ваља да у данас савршену Форму унесе мисаоност и осјећајност модерне поезије, чиме ће нарочито обиљежити своју индивидуалност и отићи даље од онога докле се дошло (...)“.⁴

Лирика је „ствар срца“, говор „срца“ за оне који препознају „срце“, саопштен кроз напете а ипак складне струне Форме и Идеје, архитектуре и интелекта. Лирска песма би била форма у којој је саопштено лирско осећање — у којој је саопштена епифанија као говор о несаопштивом („ствар срца“). Има код Дучића примера који говоре о таквом стању или га пак описују, али нису његов израз, као на пример трећа строфа из песме „Једне вечери у сутон“:

3 Непроценљив допринос истраживању Дучићеве песничке архитектуре дао је у својим радовима Новица Петковић, а своје налазе језгровито излаже на следећи начин: „Довољно је пажљивије читати да се примети још нешто: кроз стабилну метричку схему, наиме, тако вешто се води говорни низ да се његова синтаксичка рашчлањеност стално налази у динамичком односу с метричком рашчлањеношћу стиха“ (Н. Петковић, „Песник ‘страшне међе’“, *Словенске њцеле у Грачаници*, Београд, 2007, 80). Ово је, барем од Петрарке, суштина лирике: архитектоника у којој метрички и ритмички низ ступају у дијалектички однос са интелектуалним аспектима песме.

4 Ј. Дучић, „Споменик Војиславу“. Нав. према Ј. Зивлак, „Дучић — тамни обриси порекла“, Ј. Дучић, *Песме*, Ср. Карловци, 1996, 309.

Ми бесмо неми; али ми се чини
То вече да смо у ћутању дугом,
Сами и тужни у хладној тишини,
Сву повест срца рекли једно другом.⁵

Овде је на делу дискурзивизација епифаније. Кад говоримо о Дучићевој *лирици* имамо на уму сасвим друге песме, песме које дотичу неизрециво, али не покушавају да га учине подложном дискурсу, већ да га афирмишу као престанак писања, као никад до краја испричану повест срца која је тренутна, увек у презенту и никад ствар ренаративизације, преисписивања и довршивости. Следећи Зорана Гавриловића, можемо слободно потврдити да је за Дучића несумњиво сензибилитет, или „срце“, основа поетског превазилажења стварности. Управо захваљујући „срцу“ песник „продужава да живи у уметничком облику“.⁶ Митологија срца, неисказива, епифанијска, води нас, као што ћемо видети, ка природи песничке тајне:

И то звучно срце када једном заспе,
Свој бол откуцавши силним ритмом свега,
Неће бити страшног престанка за њега:
У звук и у светлост све ће да се распе.

Увек заљубљено у вечност, док брује
Њиме сјајне сфере, страшно и далеко...
И кад очарано куцне срце неко,
То је моје срце што се опет чује.⁷

5 Ј. Дучић, *Песме*, Ср. Карловци, 1996, 16.

6 Z. Gavrilović, „Jovan Dučić — simboli naših nesporazuma“. *Zapisi o srpskim pesnicima*, Beograd, 1977, 152.

7 „Срце“ („Песме љубави и смрти“). Ј. Дучић, *Песме*, 151.

Песник се од дискурса креће ка типично лирском, епифанијском доживљају сопства у времену у којем се слуги трансценденција. Усаглашено куцање двају срца, непознатих једно другоме, покретних заједничким ритмом осећања, додиривања вечности, јесте опис, али опис који се односи на невербални, епифанијски тренутак бивања. Срца куцају, не пишу.

Пре него што се вратимо на поменуто нит вербалног приказа невербалних искустава, обратимо пажњу на једну очигледну дистинкцију. Пример је помало груб, али је тим више илустративан. Дистинкција о којој је реч видљива је, примера ради, кад се упореде стихови из ране Дучићеве песме „Истоку“:

Тамо, о тамо, на Истоку жарком,
Гдје се умире од љубави и сунца,
Кроз тихе сараје у дубоке ноћи,
Гдје звоне дахире и шедрван бунца.⁸

И стихови из сонета „Ноћни стихови“:

Ја волим ноћи, њине мутне зборе,
И њине тишине, и њине олује;
Њине црне реке када сетно хује
Своју песму тамну и дугу, до зоре.⁹

8 Ј. Дучић, „Истоку“, *Зора*, 1900, бр. 10. Наведено према М. Милошевић, *Рани Дучић*, Нови Сад, 1993, стр. 404.

9 Ј. Дучић, „Ноћни стихови“, *Песме*, 40. Овај катрен наводи и Новица Петковић као пример изванредне Дучићеве строфе, с каденцирањем на њеном крају (Н. Петковић, *нав. дело*, 81). Мислимо да је посебна снага мелодичности тешко остварљива

На првом месту, и у једном и у другом случају, тематизује се ноћ. Но, у првом случају, она је дочарана као простор јасноће, тиха је, а ипак испуњена препознатљивим звуковима и знаковима. У другом случају, она је загонетна, њени „мутни збори“ нису разумљиви, нити су дати, а нису ни сасвим разоткривени кроз процес који описује песма. Суштинска разлика није у теми, већ у својствима првог лица које је с дескрипције прешло на доживљај, с певања о другом на излагање о себи (такође, можда тачније: излагање себе), властитог доживљаја. Чини се да се то открива и реторички, јер у случају „Ноћних стихова“ субјект није производ утиска, већ тек онај ко ослушкује песму ноћи, односно који слуги њен загонетни смисао. Овде је лирски доживљај неопозиво превладао над певањем о објекту. Назначен је епифанијски доживљај, откривање, насупрот дискурзивног описа који се у првом случају ослања на стереотипе (то је, кад је о дискурзивности реч, неизбежно). Субјект на почетку првог терцета понавља, уз разраду, тезу с почетка првог катрена („Ја волим ноћи, њине мутне зборе“): „Ја сам део ноћи“. То је снажна афирмација епифанијске аутоанализе, наглашена тим више што је саопштена у форми реченице, једине реченице у сонету која остаје заробљена у једном стиху, и то у његовој првој половини.¹⁰

без епифанијских слуги субјекта, односно без борбе с неизрецивим.

10 Први и други катрен обухватају по једну реченицу, затим на почетку терцета следи: „Ја сам део ноћи“, да би се тај стих наставио, и кроз наредни терцет, до краја песме, као једна реченица.

Дучић је много историзован, посматран је као парнасовац, као симболиста, постсимболиста,¹¹ говорило се чак и о Дучићу романтичару или сентименталисти. Но, то углавном беше у време тријумфа историјски надахнуте интерпретације, па је песника било важније оценити као део некаквог зацртаног „тока повесних збивања“ — или као човека који је промашио епоху — него као субјекта пред проблемом жанра, сопства, емоције, другости. Ово је на упечатљив начин критиковао још Зоран Гавриловић у изванредном огледу „Јован Дучић — симболи наших неспоразума“ желећи да укаже на могућу двојаку контекстуализацију поезије: историјску и естетску, те да подвуче значај Дучићеве поезије у овом другом смислу.¹²

Лирика, разуме се, има и друге захтеве који нису у првој мери књижевноисторијски или стилски, већ су део проблема статуса лирског, субјекта и доживљаја, односно нивоа затечених реторичких и интелектуалних средстава која су, попут мембране, истовремено препрека и мост комуникације лирског израза. Прозор ка оваквом приступу отворан је више пута, углавном успутно, али повремено на правој страни интерпретацијских здања. Наиме, помиње се понекад како је Дучић „класичан песник“. Шта се под тим изразом разуме? Разлози

11 „И његов развој је управо тако и текао: од парнасовства на почетку века ка симболизму, па нешто касније од симболизма ка оним видовима постсимболистичке поезије које налазимо код тако крупних европских песника као што су Валери, Рилке и Пастернак“ (Н. Петковић, *нав. дело*, 79).

12 Zoran Gavrilović, *Zapisi o srpskim pesnicima*, Beograd, 1977, 137–162.

за то могу бити бројни али овде ће бити изнето неколико теза везаних за утемељење „песничке тајне“ на прагу модерног доба. Реч је, наиме, о миту који су развили рани хуманисти, а који бива реартикулисан код Дучића. Вероватно би то било оно „класично“ у његовој поезији које, између осталих, помиње Новица Петковић када каже: „Има у овим песмама нешто од класичне лирике, и у исти мах нешто неочекивано ново“.¹³

Пре него што детаљније осветлимо ове аспекте класичног, потребно је да се вратимо на тему ноћи и њену улогу у конституисању разлике између дискурзивног и епифанијског у служби победе еминентно лирског, дакле сведеног, архитектонски савршеног и интелектуално мотивисаног доживљаја саопштеног у облику песме. Тематизовање ноћи се, наравно, не исцрпљује у претходно наведеном примеру из „Ноћних стихова“. На први поглед би овде могло бити речи о утицају романтизма или Бодлера, али код Дучића је ноћ симбол не толико ирационалног у смислу догађајности или етичке процене, колико се изнова односи на субјективни, индивидуални, изоловани доживљај границе дискурса чији је ноћ само један од симбола. Важан аспект модерности било је освајање ноћи, али „освајање ноћи није исто што и решавање њених тајни“.¹⁴ Осветлили смо ноћ, али субјект је још увек изложен изазовима таме о чему сведочи њена снажна и свеприсутна метафорика која сеже

13 Н. Петковић, *нав. дело*, 83.

14 А. Алварез, *Ноћ: ноћни животи, ноћни језик, сјавање и снови*, Нови Сад, 1997, 30.

од описа психолошких и интелектуалних стања, до екстремних аналогја са злом и неконтролисаним аспектима рационално замишљених животних путања.

Постоји неколико кључних момената у Дучићевој поезији који сведоче о проблему исказивања „ноћи“. У ствари, готово да можемо рећи да је ноћ један од најважнијих мотива његове поезије. Безмало је непотребно рећи да је тај мотив у служби наглашавања епифанијског доживљаја на супрот реторизацији каква се може срести код романтичара па и код Бодлера. Лирика би била прилично једноставна појава уколико би њено главно обележје било могућност исказивања, уколико би се ослањала само на оно што може да каже, на исказиво; рекло би се чак, без претеривања, да је основни темељ (истинске, праве) лирике неисказиво. Дучићев мотив ноћи се — кроз покушаје да се једна епифанија, један тренутни увид претвори у речи — управо креће рубовима исказивог. Али, речи не сведоче о инфлацији, о тријумфу дискурса над стварношћу, већ о прекиду писања:

Нешто што вапи нама
Одувек и без моћи,
На даљним обалама
Умреће ове ноћи.¹⁵

Неисказиво је именовано тек у облику заменице „нешто“. Веома слично у песми „Напон“, која се може читати као коментар познате библијске

15 „Песма мрака“. Ј. Дучић, *Песме*, 59.

параболе, клица жели да никне „Из мрака, до врхунца!“ Кроз вешту архитектонику песме, та интелектуална идеја се развија, а раст тензије оличен је и знаковима узвика који се појављују симетрично, на крају другог стиха сваког од три катрена. На послетку, идеја песме се разрешава у каденци последња два стиха:

Донећу на свет, када панем,
Прву вест људског срца.¹⁶

Епифанијски тренутак означен је као (блага) вест људског срца, а лирика не бежи од тога да буде немо и загонетно сведочанство о тајни метафоричког средишта наших емоција.

Кад се узме у обзир једна наизглед изолована тема, а заправо дубински аспект интелектуалне и архитектонске стране. Говорећи похвално о „Сунчаним песмама“, Новица Петковић изражава суштину *лирској* аспекта Дучићеве поезије. Тако нас је уводна песма довела до самог језгра где настају не само најчистије лирске него и најдубље Дучићеве песничке слике. То је, разуме се, укрштање противности у нама, у нашој трагичној људској судбини, као и у моћној природи, у обртању точка њених непрекидних, кружних промена.¹⁷

Носиоци ренесансне ведрине попут Еразма, Раблеа или Стерна рекли би како је овакав став тачан, али како људи углавном не живе, нити се понашају у складу с оваквим сазнањем. Поједини песни-

16 „Напон“, Ј. Дучић, *Песме*, 50.

17 Н. Петковић, *нав. дело*, 84.

ци од овог расцепа знања и незнања, њихове мере и сразмере, дискурзивног и епифанијског, праве истинску песничку драму која оправдано претендује на општост и на, уосталом, класичност.

„Класичан“ израз поменуте противречности налазимо у песми „Сусрет“ (из „Јутарњих песама“), чија идеја се односи на сусрет анђела који силази с неба и душе која се на небо пење:

Ангел исприча причу сјајну,
Шта су небески врти,
А душа целе земље тајну:
Магију љубави и смрти.

Песник може на економичан начин да саопшти садржаје наративе, односно да кроз слутњу и претпоставку оствари код читаоца слику о садржајима једног овако замишљеног разговора. А ипак је разрешење песме остало на нивоу напетости, у равни епифаније, насупрот дискурзивности. Дучић није склизнуо у описивање садржаја, у дискурзивизацију времена и места, већ је кроз инверзију анђела који се радује силаску на земљу и душе која плаче што одлази на небо указао колико је неизрецив закон бивања. Не смемо заборавити да *смех* и *плач* нису речи, иако могу да донесу песничко, а не интелектуално разрешење песме:

И осмехну се ангел потом
На царство вечних зрака;
Душа заплака за лепотом
Игре светлости и мрака.¹⁸

18 Ј. Дучић, *Песме*, 52.

Дучић важи за изразито озбиљног песника, али игра смеха и плача не мора у себи да носи маску смртне озбиљности, већ можда негде, на тренутак, макар у назнакама додирује и „класичну“ ведрину чији је темељ ренесансна „мудра лудост“ и чија се нит у најизврснијим интелектуалним остварењима може пратити све до данас.

Дучић је, као што је познато, много радио на својим песмама. У ранијим фазама стваралаштва био је склон еклектицизму. Зоран Гавриловић би за то нашао оправдање у притиску историјске равни: требало је почетком двадесетог века савладати све видове поезије, знати добро класике, романтичаре, парнасовце, симболисте; требало је створити поезију која ће показати да смо поезији вични, да знамо „све“, да смо у стању да певамо у различитим регистрима. У жељи да се то докаже често се губило из вида оно изворно лирско, изворна напетост субјекта који покушава да артикулише неизрециво и у чему му развијена дискурзивност песничког језика чак одмаже. Најчистији израз Дучићевог еклектицизма налазимо у његовом много пута навођеном, али готово никада критички сагледаном поглављу о песнику из *Блаја цара Радована*. Као што је добро познато, у питању је вивисекција самог Дучићевог уметничког стварања, као и улоге песника уопште. У огледу се мешају три основна схватања песника. Прво, у романтичарском духу, он је „најизразитији и најпотпунији тип једне расе. Он је мерило рас-

ног генија, сензибилитета, идеологије“.¹⁹ Друго, у класичарском духу, непрестано провејава виђење песника као универзалног гласа хуманитета, као „тумача божанства“ који изражава општу људску природу и лепоту.²⁰ Треће, у кључу модернистичког индивидуализма, „песниково је дело увек као једно усамљено острво, које изгледа да има своје сопствено небо и сопствено сунце, на чијем осветљењу зрачи његова сопствена лепота“.²¹ Ова три схватања песника и улоге поезије обележила су поједине фазе његовог стваралаштва, и оно би се могло посматрати у оквиру три поменута обрасца. Па ипак, сва три вида поезије узета заједно не само што су превише тога истовремено, већ су и међусобно неспојиви. Као такви, тешко би били темељ ваљане лирике, која се углавном ослања било на други или на трећи вид поезије из поменутог огледа. Ипак, може се рећи да све поменуте тежње обједињује дубока аристократска вера да песник — да би заиста то био — мора да створи велико и јединствено дело које би било израз човековог бића и његове чежње за складом, како у природи, тако и у властитој психологији.²² У том смислу, Јован Дучић се показује као естетa за којег је уметност нешто надређено у односу на друге људске делатности, нешто надисторијско што може да обухвати

19 Jovan Dučić, *Blago cara Radovana*, Mono, Beograd, 1996, str. 276.

20 Isto, str. 274.

21 Isto, str. 307.

22 Видети В. Гвозден, „О књигама размишљања и разговора (Благо цара Радована и Јуџира са Леушара Јована Дучића)“, *Лешојис Мајице српске*, књ. 477, св. 1–2, 2006, 87–97.

и усклади свако пролазно искуство. Разуме се да један овакав став надилази еклектицизам и приближава се освајању лирике.

У огледу о Милораду Митровићу, Дучић је окренут врло експлицитним ставовима у прилог лирике: „Друштво је ситна и плитка ствар, а изолирани човек је једини недокучни и компликовани извор поезије“. У истом огледу Дучић се, кад је реч о лирској поезији, опредељује за метафизички аисторизам. Он сматра да лирска поезија сеже „до крајње границе трансцендентног и општег“ и верује да је поезија „последњи резултат способности људског израза“.²³ Песник нешто осећа и опажа, и као такав исказује песму у форми слутње која је за читаоца загонетка. Дучић у једној од својих позних песама још једном указује на слутњу као темељ лирике:

А ти што сазда сунца и плод оранице,
Био си само Слутња, болна и стравична:
Јер свака Истина духа знаде за границе,
Једино наша слутња стоји безгранична.²⁴

Занимљива је напетост између једнине и множине у првом стиху: *сунца* и *ораница*, као и тензија граница и безграничног. Све три велике теме — смрт, бог и љубав — теме су што сведоче о граници дискурса као људски сазданог и уређеног говора о феноменима који надилазе наше искуство. Невер-

23 Ј. Дучић, „Милорад Митровић“. Нав. према Ј. Зивлак, „Дучић — тамни обриси порекла“, Ј. Дучић, *Песме*, Ср. Карловци, 1996, 313–314.

24 „Богу“ (*Лирика*, 1943). Ј. Дучић, *Песме*, 75.

бално се вербализује кроз слутњу (у недовољности дискурса можемо ову реч, угледајући се на песника, писати великим словом: Слутња), а лирика је сведочанство о таквој епифанији.

Утисак је стога да се Дучићево песничко сазревање одвија као раст свести о лирици као тајни, односно као еволуција епифанијског певања, а тај моменат разумемо као еминентно лирски у најширем контексту онога што разумевамо као Поезију. Кад се све узме у обзир, није погрешно рећи да Дучић у својој лирици највећма тематизује тајну. И то не било какву, већ „песничку тајну“ која би означила интелектуалну и архитектонску сагласност над другим тајнама бивања оличеним, као што је слутио Дучић, у богу, љубави и смрти. У томе се, по свему судећи, и огледа његова „класичност“.

Наиме, свест о поезији као тајни један је од темеља модерне лирике. Мит о песнику, као темељни мит модерне књижевности и модерне културе настао је у четрнаестом веку и његови извори су, као што то показује у веома информативном тексту Јорг Шулте, углавном латински текстови.²⁵ Главни извор је Петраркин „Collatio laureationis“ у којем се отворено износи тврдња да је читаочев често претешки задатак тражење истине под велом који завања очи саставни део поетског дела као феномена. Већ је уосталом и Албертино Мусато, песник који је двадесет и шест година пре Петрарке крунисан лаворовим венцем у Падови, пи-

25 Јорг Шулте, „Тајна у поезији и филозофији хуманизма“. *Полишике тајне*, прир. Петар Бојанић, Београд, 2007, 299–327.

сао како су још први песници тврдили да на небу постоји бог достојан обожавања и расејали међу прве људе скривене загонетке.²⁶ Формулу песничке тајне Петрарка је изрекао и у утицајном спису *Invective contra medicum*. Тајна би се састојала у споју тешкоће и радости. Песник, наиме, истину скрива велом, чиме отежава да читаоци до ње дођу; али кад успеју у томе, они осећају већу сласт. Песник читаоцу нуди *dulcis labor* (сладак посао), јер је увек драгоцене оно до чега се тешко стиже.²⁷ Ђовани Бокачо, Колучо Салутати и Франческо од Фиане понављају Петраркине аргументе и ударају темеље модерне лирике у којој је афирмисано право на *тежину*.²⁸

Песничка тајна као право на тежину је дуго чекала афирмацију у српској поезији. У ствари, могло би се рећи да је она један од својих повлашћених врхунаца и испуњење доживела са Дучићевом *Лириком* из 1943. То је био плод песникове унутрашње борбе која се пречесто окончавала у суспрезању израза и повремено у знатним уступцима тзв. „историјској равни“ (З. Гавриловић). Но, напослетку је право на тајну као еминентно право *лирике* потиснуло кокетирање песме с историјски допустивим модусима представљања сопства, из-

26 Исто, 302.

27 Исто, 303.

28 О афирмацији и култу *пошешкоће* у модернистичкој поезији изванредно исцрпно је недавно писано у књизи Leonard Diepeveen, *The Difficulties of Modernism*. New York: Routledge, 2003. Разуме се да је такав став модерниста утемељен на раномодерном миту о песнику као произвођачу загонетки, што истовремено доноси бол и задовољство.

раза, доживљаја. Право да се каже да се долази до граница неизрецивог, да људска егзистенција почива на епифанијском колико и на дискурзивном није само по себи разумљиво. Сходно томе, победа *Лирике* није само победа Дучића нити поезије, већ и афирмација једне дубље, осетљивије и снажније субјективности од оне која покушава све да саопшти, све да каже, све да учини транспарентним и разумљивим, притом потирући многе постојеће стилове и аспекте живота било да их процењујемо као суштинске или не.²⁹

Као што нас извештава Шулте, Бокачо је у књизи *De genealogiis deorum gentilium* писао: „Чиста поезија је све што је под велом сложено и показано на изврстан начин“.³⁰ Ако за тренутак изједначимо, као што то уосталом често чинимо, лирику са чистом поезијом, онда можемо рећи да је Дучић успео да под велом покаже сложене ствари на изврстан начин. Основни извор те изврсноности односи се на свест о тајни као темељу лирике. То је већ наслутио Мидхат Бегић у познатом огледу „Модернистичка гама Дучићева“ када је писао: „тек у тим крајњим пјесничким ситуацијама дијалектика је смењивала праволинијску, једнобојну Дучићеву ‘метафизику

29 „Дучић [је] први истакао други смисао и друга значења поезије – што је поезију покушао да вине до неких суштаствених питања, да је суочи са, како би он то рекао, трима великим темама живота, односно да јој да место у равни вредности, да је приближи филозофији, другим речима да је отргне од непосредног суочавања са историјским околностима и од њених педагошких и идеолошких захтева“ (Z. Gavrilović, *Zapisi o srpskim pesnicima*, Beograd, 1977, 142).

30 J. Шулте, *нав. дело*, 305.

осјећања”³¹. Праволинијско разумевање поезије уступило је нарочито кад су три велике теме почеле међусобно да се прожимају, кад је било могуће, у име права на песничку тајну, посведочити о томе на следећи начин у стиховима из „Песме тишине“ које издваја Бегих:

(...) врата су љубави
Увек отворена, као врата смрти.³²

Но није ли овде песник ипак још увек дидактичан? Врхове Дучићеве поезије, као што убедљиво показује Новица Петковић, треба тражити у „Вечерњим песмама“.³³

Лирика из 1943. започиње речју „знам“. Али читав стих открива нам шта је то што песник зна: „Знам да си скривен у морима сјања“.³⁴ Песник зна да је бог скривен и да је субјект предодређен да „вечно ван себе“ тражи „своју мету“. Опет је ту слутња и ту је ноћ – тајна и даље привлачи песника, субјективност је угрожена немогућношћу да кроз дискурсе дочара властиту слутњу:

31 Наведено према одломку у Ј. Дучић, *Песме*, стр. 330.

32 Ј. Дучић, *Песме*, 182.

33 „Вечерње песме”, у које спада и сва *Лирика*, штампана 1943, дошле су на крају, као сам врх Дучићевог песништва. По свему судећи, то је уопште један од врхова наше лирике у везаном стиху. Могли бисмо је назвати и мисаоном (...) То је део и продужетак онога дубоког, нуминозног доживљаја који је Дучић имао на ‘страшној међи’. А ималу су га само ретки и, мислимо, уистину велики песници. Н. Петковић, *нав. дело*, 85.

34 „Човек говори богу“. Ј. Дучић, *Песме*, 65.

Како су тамне ноћи звездане,
И страшне замке празних путања!
Како су пуне редом бездане,
И како кобни гласи ћутања.³⁵

Глас ћутања раздире. Отривена песничка тајна изгледа може читаоцу да донесе сласт, али за песника је она кобни расцеп. Отуђени субјект сад је опседнут тајном која се у песми „Тајна“ разрешава само у краткотрајном тренутку епифаније, у тренутку проговарања немих предмета:

Тад су пред тајном што је морила
Сва уста ствари проговорила.³⁶

Бог свезнања треба да ослови песника правим именом, јер вео незнања прикрио је и саму суштину идентитета, лично име. Најдубља синтеза песничке тајне као споја архитектонике и интелекта видљива је у песми „Путник“. Овде се стапају Дучићева тежња ка формалном савршенству с његовим тематским тројством: љубав, смрт, бог. Свака од осам строфа је једна реченица, свака садржи јасну тезу. У првој субјекат се представља као путник и као вечни луталица; у другој се афирмише променљивост као парадоксална константа бивствовања; у трећој се указује на дијалектику „чисте Речи“ и реалности света; у четвртој се пак успоставља опозиција сталности праначела и променљивости света; у петој се говори о промени и

35 „Слутње“. Ј. Дучић, *Песме*, 72.

36 „Тајна“. Ј. Дучић, *Песме*, 85.

враћа на тему субјекта и његове жудње за чистотом; у шестој се говори о савезу субјекта и бога; у седмој се субјект обраћа богу тражећи повратак у изворну чистоту; у осмој се доноси разрешење које потврђује епифанијски моменат неизрецивости слутње о постојању некаквог натприродног бића. Очигледни су паралелизми између прве, треће, пете и седме строфе, као и друге, четврте и шесте. Осма строфа садржи поенту.

На који начин су овде усклађене теме љубави, смрти и бога? Мора се признати да је очигледно да је реч о смрти и призивању бога као епифанијском приказу слутње постојања трансценденције. Али где је ту љубав? Изгледа да је љубав овде дочарана кроз један од својих, у песничкој традицији, најчешћих симбола. Тај симбол је истовремено највећма епифанијски исто колико је и темељ модерне лирике, барем од стилновиста наовамо. Наиме, субјект овде себе пореди са стрелом. Бог љубави Амор одапиње стреле, човек је биће створено за љубав:

Да стрела с другог копна бачена,
Ко зна за коју коб изливена,
Врати се с овог пута смрачена –
Свом стрелцу ком и не зна имена.³⁷

Дучић с правом за поједине ауторе има ауру класичног песника. Себе, своју егзистенцију упоредио је са стрелом коју одапиње неименовани бог. Дакле, сам беше агенс тајне постања и пре-

37 „Путник“. Ј. Дучић, *Песме*, 87.

додређења. Чак и ако, како се субјекту разочараном у „Путнику“ чини, *prima seata* није погодила свој циљ — иако љубав није остварена, а та неоствареност суочена са смрћу и слутњом бога, све то се ипак искупљује у величању епифанијског као конститутивног за тајну бивствовања. Наиме, не сме нам измаћи један детаљ: стрела је *с другој койна бачена*. Иако се стрелцу (рецимо, богу љубави) враћа смрачена, што ће рећи запрљана егзистенцијом и њеним менама (као што је описано у ранијим строфама), овде се чува свест о чистоти. А та свест о (не)могућој чистоти одувек је, колико знамо, била суштински елемент песничке тајне и лирских настојања, вероватно и сласти због које је лирика осуђена на живот, тим више што јој, као Дучићу, побожно измиче именовање стрелца који стрелу одапиње. Лиричар је слутио да љубав, смрт и бог одређују најбољу могућу путању одапете стреле. Дискусија о томе да ли је песник њеном путањом био задовољан водила би нас у вулгарни психологизам, зар не? Па ипак, говорећи о лиричару, претпоставићемо како одапета стрела може бити једно, а могућност говора о њој нешто сасвим друго.

THE DISCURSIVE AND THE EPIPHANIC IN THE
POETRY OF JOVAN DUČIĆ

Summary

The paper analyses the status of the lyrical subject in the poetry of Jovan Dučić. A special emphasis is placed on the markedly lyrical aspects of Dučić's poetry. It is noticeable that only the poet's last collection is entitled *Lyrical Poetry*, and it is considered to be one of the pinnacles of Serbian poetry by the leading scholars. This paper shows that this collection achieved such a status on account of the increase of the poet's awareness that the essential task of lyrical poetry is to master the poetic secret established by the early humanists in the 14th century. Eventually, following a long struggle in Dučić, the right to a secret as the eminent right of lyrical poetry suppressed the poem's flirting with the historically permissible modes of the representation of selfhood, expression, experience. The right to say that one has reached the limits of the utterable, that human existence rests upon the epiphanic as much as upon the discursive, is not self-evident. Consequently, the victory of *Lyrical Poetry* is not only the victory of Dučić or of poetry, but also represents the affirmation of a subjectivity that is deeper, more sensitive and powerful than the one trying to impart everything, to say everything, to make everything transparent and understandable, all the while negating many existing styles and aspects of life, whether we evaluate them as essential or not.

Александар Бошковић
ЖИВА СКУЛПТУРА ПОЕЗИЈЕ —
ПАРНАСОВСТВО ЈОВАНА ДУЧИЋА

Кључне речи: *парнасовство, симболизам, култи форме, јесничка слика, коресионденција, ларурларизам, вајарски принцип, жива скулптура.*

*Сиђите, смрти завештајте своју
Окаменелост, јер из ње вас мили
Откупи живот.*
(Шекспир, *Зимска бајка*; чин V, сцена III)

Да поезија Јована Дучића једним својим делом у извесној мери одражава и садржи одлике онога што се подразумева под књижевно-теоријским појмом *парнасовство* нема никакве сумње. Поред осталог, на то је у више наврата указала досадашња не тако малобројна критика.¹ Штавише, оно чиме се критика недвосмислено руководила и на шта се оправдано позивала, била је чињеница да је на *парнасовство* пажњу скретао и сам Дучић у есејима о Војиславу Илићу и Владимиру Видрићу,

¹ То су међу првима запазили Богдан Поповић и Антун Густав Матош, а касније и други критичари, као на пример Перо Слијепчевић, Мидхат Бегић, Миодраг Павловић, Слободан Витановић итд. (уп.: Дучић 1990). Међутим, у том смислу се незаобилазном и капиталном издваја студија Владете Кошутића, *Парнасовци и симболисти у Срба* (уп.: Кошутић 1967).

као и у два чланка о Силију Придому. Полазећи управо од ових есеја, овај рад има двоструки циљ: прво, покушаће да одреди у којој се мери оно што се подразумева под термином *парнасовство* односи на одређене атрибуте поетског стваралаштва и поетичка својства уопште; друго, настојаће да анализира неколико Дучићевих песама које образују јасан концентрични круг око једне од доминантних и сигурно најрепрезентативнијих поетичко-стилских одлика парнасовства.

I

Свој есеј о Војиславу Илићу, Дучић је написао за време студија које је похађао у Женеви; дакле, после врло драгоценог сусрета са француском и западњачком културом, као и са стваралаштвом тада славних и живих песника парнасоваца. Објављен у часопису *Дело* 1902. године, „Споменик Војиславу” представља један од првих текстова српске књижевне критике у којима се *парнасовство* препознаје као једно од нових стремљења у књижевности.

Дучић је, на првом месту, у песничкој фигури Војислава Илића препознао онај сензибилитет који је био способан да „изађе из зачараног круга сладострасне, али примитивне оријенталне латаргије” (Дучић 1982: 315) и који је био у стању да стварност представи у складу са естетичким начелима уметности западног канона: „толико у тијем пјесмама има отменог и француски лијепог” (Дучић 1982: 315). Према Дучићу, Војислав Илић је био један од првих који се залагао за европеи-

зацију српске књижевности. С тим у вези је и Дучићева оцена да је Илића заносила „љепота која је без отаџбине” (Дучић 1982: 314), односно, *имѿерсонална лејѿѿа* лишена романтичарске националне и сентименталне занесености.

Блискост Војислава Илића песницима Парнаса Дучић је врло неспретно објасно. Дучић, наиме, замера Илићу одсуство „осјећаја, имагинације и идеја”, па је духовита Матошева опаска у иначе оштро интонираној критици Дучићеве поезије сасвим оправдана: „А ког је ђавола имао Војислав ако није имао срца, мозга ни фантазије?” (Матош 1990: 33). С друге стране, ово „одсуство битних лирских својстава” које Дучић замера Илићу, Слободан Витановић је склон да оправда објашњењем да је Војислав Илић заиста „тога лишен у романтичарском смислу, попут знатно већих песника, као што су били Готје и други” (Витановић 1994: 107). Витановићева аргументација, у извесном смислу, добија на јачини и убедљивости будући да полази од исте Дучићеве тврдње коју цитира и Матош — „али једно ништа кад се лијепо каже, онда то постаје једно Лијепо” (Дучић 1982: 316). Ту Дучићеву тврдњу Витановић доводи у везу са француским песником парнасовцем Теофилом Готјеом. Истина је, заправо, да је Дучић овај естетско-поетски став безмало преузео од једног другог песника, такође француског и такође парнасовца, Готјеовог настављача, Леконта де Лила.

Недоумице, противречја и парадокси око самог одређења парнасовства јављају се, дакле, још од пионирских покушаја Дучићевог и Матошевог,

и врло их је лако ревитализовати. На пример, неко може бити заиста близак Матошевој примедби да је „Дучићево схватање темељних појмова његове умјетности наивно” по томе што „парнасовце зове пјесницима форме, а ове друге, модернисте, пјесницима идеје — као да пјесника идеје не бијаше и прије симболиста и декадената (међу самим парнасовцима), као да Бодлер и Верлен, ‘декаденти’, нијесу више пјесници форме но идеје” (Матош 1990: 34). Истовремено, неко такође може бити сасвим присан Витановићевој тврдњи, која у целости заступа Дучићеву страну у спору са Матошем: „На првом месту поетике Парнаса стоји култ форме, вера у њену ‘свемоћ’. Једино је она та која је у стању да неестетско претвори у естетско. [...] Парнасовска и уопште ларпурлартистичка вера у свемоћ форме је толика да се сматра, као што је Теофил Готје тврдио, да је она, сама по себи, у стању да и без великих мисли и осећања, на сасвим безначајне теме, произведе лепо и створи уметност” (Витановић 1994: 108).

Другим речима, следећи дијалектику ових опречних ставова, може се заиста поставити питање да ли је, у коликој мери, и у ком односу *култ форми* пресудан, кључан или дистинктиван за парнасовство. И шта се уопште мисли под тиме када се каже култ форме? Наиме, каква и која форма је ‘у стању да неестетско претвори у естетско’? Односно, каква и која песничка форма постаје одговарајућа за један такав, прилично субјективан, трансформациони захват? И у каквом су, онда, спрегу форма и естетско? Постоји ли, коначно, тачно одређен

култи лепої унутар култа форме? Или, каква то форма може задовољити принципе лепог? И најзад, о каквим је принципима, каквог лепог уопште овде и реч? Ако је то, као што се пословично истиче, имперсонална лепота, да ли то нужно значи и да форма у којој се такво лепо изражава мора одражавати принципе тзв. објективног, имперсоналног лепог?

Дучић је управо објективност, безличност, па чак и равнодушност, истицао као једну од основних парнасовских тежњи у поезији Владимира Видрића, будући да у њој „нема ниједног личног мотива” (Дучић 1982: 69). У тој тежњи Дучић препознаје реакцију на претерану „романтичарску сентименталност и култ себе”, додајући сажет исказ који оправдава како раније изречену тврдњу поводом Војислава Илића, тако и поменуто Витановићево оправдање исте те тврдње: „Романтизам, то је страст; парнасизам то је неосетљивост (Дучић 1982: 65). Истовремено, Дучић ће у пиктуралном, сликарском таленту видети главни Видрићев квалитет. Тиме се Дучић умногоме приближава Матошевом становишту изнесеном у критици упућеној њему самом: „Главна је разлика између парнасоваца и потоњих пјесника што су они пластични, ови сугестивни; први траже слику, други музику” (Матош 1990: 34).

Могло би се, дакле, закључити да *сликарски принцип* добија на вредности у парнасовској поезији самим тим што је песничка слика образована у складу са строгим начелима култа форме, прецизних и тачних описа, јасних и чистих линија

којима је могуће извести „обраду финих појединости”.² Култ форме, наиме, није искључиво везан за песничке форме, као што је рецимо сонет, или за одређени стих, као што је на пример александринац.³ Напротив, култ форме је првенствено везан за облик у којем се јавља лепо. Иако је у парнасовској поезији реч о лепом изразу, прецизности и јасности песничке слике, чистоти описа, избору појединости или детаља, о стварању у сталним песничким облицима правилног стиха и богатог слика, исто тако је реч како о рекуперацији класичног,

2 Богдан Поповић у предавању о песнику Хосе Марији Ередији издваја „изналажење лепих појединости” (Поповић 1977: 291) као једну од упечатљивих одлика песама француског песника. Поред ове, Б. Поповић набраја и описује следеће карактеристике парнасовске поезије: безлично и неузбуђено песништво; доминација чула вида, осета и сензација над личним осећањима; шарени цртеж и полихромија боја, живописан стил; сажетост, концизност и прегнантност изрази; у песништво улази историја, те отуда занимљива, шарена и живописна грађа постаје све ближа егзотици; стих почиње бити гипкији, рима постаје богата, александринац мање крут и монотон; у поезији се осећа утицај позитивизма и научних метода — отуда потреба за већом прецизношћу детаља, тачношћу и брижљивом израдом, за већом савесношћу и чистунством у свему (уп.: Поповић 1977).

3 Ередијина збирка *Трофеји* састављена је искључиво од сонета, а и код Дучића је велики број песама у овом сталном облику, што је и разумљиво имајући у виду да је „амплитуда Дучићевих опсервација врло велика, а његових спољашњих облика врло уска” (Слијепчевић 1990). Поред тога, како наводи Кошутећ, Дучић од 238 песама има 206 испеваних у александринцу, стиху који је „схватао као неприкосновени образац” (Кошутећ 1967: 77). Више о Дучићевим сталним облицима у: Грдинић 2007: 28; 99; 109; 130. Више о негативним аспектима Дучићевог александринца у: Павловић 1990: 273–280; и Христић 1990: 328–329.

античког поимања лепоте, тако и о запажању, откривању и уживању античког култа лепог у другим уметностима, где поред сликарства посебно место заузима вајарство.

Наиме, тежња за *transposition des arts*, односно, за везом и паралелизмима између ликовних уметности и поезије, или вајарства и поезије, постаје још једно битно парнасовско обележје. Можда ће се неке учинити да је ова веза изведена из симболистичке школе, тј. симболистичке *кореспонденције* између поезије и музике, или ствари и појава. И тај неће много погрешити. Међутим, ако треба тражити право првенства, пионирски поетички подухват мора се приписати Теофилу Готјеу који је „дао прилог успостављању симболистичке школе: његове песме о загробном распадању тела (*Le Ver et la Trepassée*), и још више његов *Панџеистички манифест*, већ започињу бодлеријанске теме, од којих је ова друга о кореспонденцији ствари и слика у космосу од судбинске важности за симболистичку поетику. То схватање о кореспонденцијама [...] налазимо још лепше и лирскије изражено у Готјеовим *Сџанцама* (1843). Оне већ сасвим симболистички звуче у структури” (Павловић 1990: 266).

У овом светлу сасвим је оправдана Матошева тврдња да „није тачно да се симболизам развио из Парнаса” (Матош 1990: 34), већ да су се ове две песничке тенденције развијале упоредо, заједно са ларпурлартизмом. Такође, није тачно ни то да је тековина ларпурлартизма искључиво Готјеова, будући да се залагање за начела уметности ради уметности може пронаћи доста раније, између ос-

талог (поред Виктора Кузена и Бењамина Констана) и у есеју Едгара Алана Поа „Поетско начело” („The Poetic Principle”). Но, требало би истаћи, ларпурлартизам „родоначелника парнасоваца”, Теофила Готјеа, и његов *кулѝ уметности* на извештан начин постају жижна тачка у којој не само да се пресецају и преклапају ове три песничке доктрине, школе и стила, већ у којој се огледа и тада савремен, модерни сензибилитет⁴: „Уметност

4 Пре свега, када се говори о парнасовству, за његове представнике се каже како сви „презиру гомилу, њену прозаичност и вулгарност, и у уметности виде циљ свога постојања, могућност да се из монотоније, и бесмисла свакодневног живота побегне у лепшу, чистију и узвишенију стварност”. Међутим, то се исто може „приписати” и песницима симболизма. Такође, за парнасовство се узима пословичном тврдња како „настављајући тенденције уметности ради уметности, они устају против свих видова утилитарности у поезији и најдубље верују да уметност нема и не сме имати других циљева осим себе саме” (Витановић 1985: 527). То се, истовремено, приписује и симболистима, а као експлицитно становиште износи се и у поменутом Поовом есеју. Такође, каже се да сви парнасовци, у мањем или већем степену, избегавају личне исповести, поезију интимних осећања или великих људских и социјалних узбуђења, субјективно доживљених, која су тако карактеристична за романтичаре. Парнасовство знатно више привлачи хладнији, објективнији однос према спољњем свету, према чарима егзотичне природе или великим темама из историје и митологије итд. Међутим, чињеница је да постоје радови раних, а „поготову касних парнасиста, који нису толико апсолутни противници субјекта у поезији колико се то обично замишља” (Павловић 1990: 258). На пример, „програмска строгост Де Лилова или није била превелика, или његов програм није био тако узак како замишљамо: он има песама исказаних у првом лицу, и песама структурисаних у првом лицу, и песама структурисаних по типу лирске песме” (Павловић 1990: 265). У есеју о Сили Продому, Дучић указује на два лица овога песника, једног који је „укочен у својој хладноћи, далеко од

може сама себи бити циљ зато што су, ако су праве, лепота коју она ствара, и истине које она казује, дубље и трајније од било чега што је човек измислио и направио. Теофил Готје у својој програмској песми ‘Уметност’, у име читаве школе ‘уметности ради уметности’ и Парнаса, са заносом изјављује да ‘све пролази’, ‘моћ, слава и читава царства’, и да само ‘уметности припада вечност’” (Витановић 1994: 111).

Првенствено за Готјеа, а потом и потоње парнасовце⁵, вајарство је (уз сликарство) уметност која постаје обрасцем уметности уопште, док вајарска фигура, заједно са њеним обликом, правилима представљања, материјалом и обрадом постаје образац култа класичног, античког лепог које је упи-

свега личног” и другог који је „песник срца” и који привлачи његове симпатије, будући да покушава да повеже филозофију и лирику (Дучић 1982: 291).

5 „Парнасовство је име књижевног стила карактеристичног за француску поезију током периода позитивизма у науци, између књижевних периода романтизма и симболизма. Име је изведено из заједничких и оригиналних збирки песама песника парнасоваца, Савремени Парнас (*Le Parnasse Contemporain*), названом по планини Парнас, дому муза у грчкој митологији. Ова антологија модерне француске поезије, коју су приређивали Пол Верлен и Стефан Маларме у три наврата током једне декаде: 1866, 1871. и 1876. године, укључивала је песме различитих песника као што су: Шарл Леконт де Лил, Теодор де Банвил, Сили-Придом, Стефан Маларме, Пол Верлен, Франсоа Копи и Хозе Марија де Ередија” (<http://en.wikipedia.org/wiki/Parnasism>). Будући да су Маларме и Верлен истакнути представници француског симболизма, отуда је под парнасовством боље подразумевати одређени књижевни стил или тенденцију, пре него књижевну школу. О утицајима наведених (нарочито касних) песника парнасоваца на Дучићеву поезију видети: Кошутић 1967; Павловић 1990.

сано у тзв. култ форме. Готјеов програмски, скоро манифестни захтев — „вајај, глачај, резбари” — јесте уједно и позив песнику да песму не ствара „као романтичну, дрхтаву исповест, него као тврди, резани уметнички предмет” (Павловић 1990: 265). Отуда и не чуди што су песници парнасовци, на челу са Готјеом, често опевали уметничке и музејске предмете, и неретко били песници „Лувра и Прада и Наполеонових египатских трофеја” (Павловић 1990: 265). Отуда се и у Дучићевој збирци уметнина, мраморних кипова, глава, фризова, амфора и ретких вајарских предмета, која се чува у музеју у Требињу и коју је пописао професор Никола Кусовац, огледа естетска доктрина која се, поред стваралачког чина, манифестовала и кроз песникову колекционарску страст.

II

Песме Јована Дучића које садрже опис статуа или скулптура и које се — поред тога што садрже извесне симболистичке елементе — углавном узимају за најрепрезентативније примере његових парнасовских песама јесу: „Поезија”, „Чежња” и „Поноћ”.⁶ У овим песмама, вајарски принцип постаје доминантно поетичко начело. Другим речима, у овим се песмама скулптуре, кипови и дела вајарске уметности узимају за њихову тему. Разлог

6 Наравно, овим се песмама не исцрпљује сав репертоар Дучићевих парнасовских остварења. Међу њих, сасвим сигурно, спадају „Царски сонети” и „Дубровачке поеме”. Више о парнасовским одликама *Дубровачких поема*, Дучићевог циклуса од девет песама, видети у: Витановић 1990: 153–62.

је сигурно у откривању и уживању у лепоти вајарских дела, првенствено античких скулптура.

Расправљајући о античкој уметности, немачки хелениста и историчар уметности из XVIII века Јохан Јоаким Винкелман⁷ истиче како су уметности сликарства и вајарства предњачиле у односу на неимарство када је реч о остваривању извесног савршенства, док је вајарство, чак, „испредњачило пред сликарством и водило га као старија сестра млађу” (Винкелман 1996: 88). Обе ове уметности, закључује Винкелман, „нашла су сва потребна правила у човеку”, мислећи при том на сразмере, пропорције, правилне црте, карактеристике и односе између људског и других тела, али и између различитих делова људског тела, захваљујући којима производи убеђење о истинској лепоти.

Међутим, додаје Винкелман, постоји извесна различитост у мишљењу по питању шта је лепо. Биће да су различити судови и мишљења о лепоти последица наших жеља. Према Винкелмановим речима, често оно што нас обузима пред неким уметничким делом није лепота него пожуда (Винкелман 1996: 91). Међутим, у античком свету лепота је уздизана на такав пиједестал општег да су се израдила правила идеалног лепог на основу узрока такве опште лепоте. Она се, наиме, налазила „у савршеној сагласности бића са његовим циљевима и делова међу собом и са целином” (Винкелман 1996: 96).

7 На Винкелманову *Историју древне уметности* (1764) пању ми је скренула Ана Петковић, на чему сам јој искрено захвалан.

Анализирајући античко поимање идеално лепог, Винкелман пише да је човек антике највишу лепоту најпре морао видети у богу. Појам људске лепоте, опет, постаје савршен оног тренутка када човек себе открива као биће „сходније и усклађеније највишем бићу”. Откривши себе као „слику и прилику прве разумне креатуре која је настала у божјем уму”, човека је појам људске лепоте (првенствено лепоте људског тела) могао да приближи слици идеално (високо, савршено) лепог: „Облици такве слике су *једноставни* и *целовити* и у том јединству разноврсни, а тиме су *хармонични*, баш као што тела чији су делови једнообразни стварају слadak и пријатан тон. Кроз јединство и једноставност сва лепота постаје узвишена” (Винкелман 1996: 97).⁸

Затим Винкелман додаје једно илустративно поређење: „Из једноставности следи једно друго својство високе лепоте [...] Сходно том појму, лепота треба да буде као *савршена вода*, узета из самог извора, која се, што је *безукуснија*, сматра

8 Сви курзиви у цитату су моји, будући да сам њима хтео да истакнем упадљиве сличности Винкелманових закључака са основним естетским принципима Богдана Поповића, једног од највећег браниоца и поштоваоца Дучићевог стваралаштва. Према Б. Поповићу, песма мора „*имати емоције, мора бити јасна и мора бити цела лепа*” (Поповић 1977а: 305). Својства *јасности* и *целовитости* у потпуности одговарају Винкелмановим појмовима *једноставности* и *целовитости*. Разлика, нимало небитна, јесте у поседовању емоција. Иначе, Поповићеву блискост Дучићу описао је Зоран Мишић, истакнувши да је „тешко наћи песника на кога би се тако лако дали применити естетички критеријуми Богдана Поповића и његове школе, као на Јована Дучића” (Мишић: 1990: 221).

здравијом, јер је очишћена од свих страних делова” (Винкелман 1996: 98; *курзив мој*). То, упрошћено, значи да је идеално, високо или савршено лепо, заправо, лишено свега што је *сйрано, догайо, иприйојено*, свега што том лепом *исконски не иприиада*. Ако је перцепција тог лепог, дакле, иоле обојена мојим субјективним, личним ставом или укусом, онда је то већ извесно страно тело које загађује и квари лепоту. Дакле, било каква *жеља, иожуда, иерсонално улаиање* или *лични уйис*, нарушавају савршенство и идеал које би имперсонална лепота требало да еманира.

Самим тим, одсуство жеље сматра се, према Винкелману, неопходним како за конзумацију, тако и за креативну рестаурацију високо лепог: „*Мирноћа* је оно стање које је најсвојственије и лепоти и мору, и искуство показује да су најлепши људи тихе, углађене природе. Ни појам високе лепоте не може се другачије произвести до у тихом и од свих појединачних облика ослобођеном разматрању душе” (Винкелман 1996: 112). Мирноћа, углађеност, одмереност у карактеру, понашању, опхођењу; једном речју, оно што се често описивало као салонско, аристократско држање и поза, гарантовало је предуслове захваљујући којим ћете бити у стању: 1. препознати, 2. представљати, 3. стварати уметност. На крају крајева, то је оно што Дучић захтева од своје персонификоване поезије у истоименој песми — да буде равнодушна, мирна и неострашћена („мирна као мрамор” и „хладна као сена”). Коначно, како би препознао и стварао такву поезију, такав став и држање и сам је Дучић

тежио, те као дипломата углавном и успевао, да изгради, заузме и негује.

Поред тога што садрже описе скулптура античких богова (Марс, Баханткиње, Венус, Нимфе) и јунака (Ниоба, Едип, Лаокон), ове три песме („Поезија”, „Чежња”, „Поноћ”), заједно са песмом „Морска врба” интересантне су из још једног разлога. Оне, наиме, упућују на једну реверзибилну транспозицију живо–мртво, тј. покретљиво–непокретно, гипко–круто. Ова реверзибилна метаморфоза, наравно, скоро је у нераскидивој вези са скулптуром, односно, тврдом, неживом материјом у којој се кипови клешу: каменом, мрамором, чак и дрветом.

Могуће је, на пример, у поменутих песмама приметити два правца транспозиције, при чему неживе ствари и појаве оживљавају и обратно – живе се окамењују или одрвењују. Ова транспозиција је најсложенија и најдинамичнија у програмској песми „Поезија”, где је поезија на првом месту персонификована („бледо тихо девојче што снева”), али и представљена описом који постаје замрзнута, статична и — може се рећи — „окамењена” слика персонификоване представе („мирна као мрамор, хладна као сена”, „и стој равнодушна”). У песмама као што су „Чежња” и „Поноћ”, мраморне статуе и камени кипови, пак, оживљавају, док је у песми „Морска врба” реч о транспозицији разиграног и покретљивог митолошког бића (нимфа) у дрво, дакле, у биће укорењено и непокретно.

Наравно, својеврсно оживљавање или одуховљење материје познато је још из античког мита о Пигмалиону. По овој древној причи која се, из-

међу осталог, спомиње у Овидијевим *Метаморфозама* и коју је Жан Русо обрадио као мелодраму, Пигмалион је био краљ Кипра и скулптор. Није се хтео женити и живео је само за своју уметност, али је чезнуо за женом, за идеалном женом. Будући да је није нашао у животу, начинио ју је од мермера, у складу са властитом представом. Успело му је да је створи савршеном и убрзо се заљубио у њу, доносио јој дарове, украшавао је накитом и облачио ју је као да је жива. Принео је жртву богињи Афродити (из пене рођеном, такође на Кипру) и пред жртвеником је замолио да му од тог кипа створи жену, што је ова и учинила. Тако је на свет дошла Пигмалионова жена Галатеја.⁹

Расправљајући о истинском, идеално лепом у антици, Винкелман пише: „Велики грчки уметници, који су себе у неку руку схватили као нове творце, премда су мање радили за разум него за чула, настојали су да превазиђу тврди предмет материје и да, ако је могуће, у њу унесу дух; то племени то настојање још у ранијим временима уметности дало је прилику за причу о Пигмалионовој статуи. Јер, њихове руке стварале су предмете светог поштовања, који су, да би будили страхопоштовање, морали изгледати да су узети као слике виших природа” (Винкелман 1996: 102–103). Несумњиво да Винкелман ову причу о Пигмалиону и Галатеји користи као илустрацију његове тврдње да је античко идеално лепо првенствено оличено у вишим

9 Има и друга верзија мита, према којој је Пигмалион био син египатског краља и владар острва Кипар, родног места Афродитиног. Пошто је у њу био заљубљен, Афродита му је у замену понудила кип са њеним ликом, тј. Галатеју.

природама, античким боговима. Другим речима, антички идеал лепог, античко поимање високо естетског формирано је у складу са античким појмом религијског: „Шта је људским појмовима о чулним боговима могло бити драгоцене и за машту привлачније него *сјање вечне младости и пролећа живоша*, кад нас у познијим годинама радује и само сећање на то? То је било у складу с појмом божанске *непроменљивости* и млади стас божанства будио је нежност и љубав, који могу *да душу преместе у слашки сан усхићења*, у чему се састоји људско блаженство, за којим, схваћеним добро или рђаво, трага свака религија” (Винкелман 1996: 102–103; *курзив мој*).¹⁰

Ако је веровати Винкелману, обе транспозиције имале су задатак да славе атрибуте божанства: скулптор је материјализовао представу бо-

10 Отуда је разумљиво да је Јована Дучића и парнасовце, који су у уметности видели залог вечности, привлачио антички идеал лепог, отелотворен у скулптурама које су представљале појмове идеалне мушке и женске младости. Један од модела идеалне мушке младости „обликован је посебно у Аполону, у коме се налазе сједињене снага савршених година и благе форме најлепшег пролећа младости” (Винкелман 1996: 105), док таква „лепа Аполонова младост иде потом код осталих богова ступњевито према зрелим годинама и мужевнија је и у Меркуру и у Марсу” (Винкелман 1996: 106). Други модел идеалне мушке лепоте узет је од кастрираних мушкараца идеалне доби, „од ушкопљеника” и „помешана је у Бакхосу с мушком младошћу” (Винкелман 1996: 107). Што се тиче женских божанстава, „примећују се, као и код мушких, различита старост и различити појмови лепоте, бар када је реч о глави”, али интересантно је то да „је једино Венера сасвим неодевена” (Винкелман 1996: 110). Такође, Венус је и код Дучића једина од свих богова представљена нага (песма „Чежња”).

жанства и на тај начин петрификовао „божанску непроменљивост“; док је, пак, у причи о Пигмалиону Галатеја била пример способности више природе да одухови и оживи материју. Међутим, познати антички мит о Ниоби доноси сасвим другачији смисао петрификације живог бића. Као што је познато, Ниоба је сматрана најсретнијом женом на свету јер је имала седморо кћери и седморо синова, на шта је била врло поносна и због чега је страдала. Лета, мајка Артемиде и Аполона, била је увређена Ниобином дрскошћу и поноситошћу да је послала своје двоје деце да изврше одмазду над Ниобино четрнаесторо деце. Окружена телима својих уморених синова и кћери Ниоба се скаменила од грозде.

Коментаришући вајарско дело које обрађује овај мит, Винкелман пише: „Ниобине ћерке, на које је Дијана одапела своје смртне стреле, представљене су у том неописивом страху, заглашених и укочених осећања, кад присуство смрти одузима души сваку способност да мисли. И о таквом *страху који убија душу* легенда даје слику кроз преображај Ниобе у стену; зато је у Есхиловој трагедији Ниоба *нема*. Такво стање где престаје осећање и размишљање и које је слично *равнодушности*, не мења ниједну црту лика и облика, и велики је уметник могао овде да створи највишу лепоту онако како ју је створио, јер Ниоба и њене кћери јесу и остају највиши идеал исте” (Винкелман 1996: 114–5; *курзив мој*). Осећање неописивог страха, тачније, „смртног страха” или грозде, узроковало је транспозицију живог бића у неживу материју,

преображај душе у стену. Петрификација, према Винкелману, није ништа друго до стање лишено осећања, жеља, али и церебралности, стање „слично равнодушности”, чији се значај, најзад, огледа у стварању највише лепоте.¹¹

Имају ли се, дакле, оба ова дијаметрално супротна преображаја у виду, као и њихово значење и функција коју су имали у односу на стваралаштво и антички идеал лепоте у класичној уметности, Дучићеви програмски стихови добијају резонантну кутију захваљујући којој производе звуке поменутог *кулџа умейносџи*: тежња да поезија одражава идеално лепо („буди одвећ лепа да се свидиш сваком”), захтев да поезија одражава „божанску непроменљивост”, односно, стање вечне младости („тихо, бледо девојче што снева”), да буде поносна („одвећ горда да би живела за друге”), јер је у том осећању потенцијал потискивања осећања према другима, својсврсни презир („Буди одвећ тужна са сопствених јада, / Да би ишла икад да тешиш ко страда”), захтев за петрификацијом и мирноћом („мирна као мрамор, хладна као сена”), за лишеност персоналног улагања или равнодушност („и стој равнодушна”) како би се највиши идеал лепог отелотворио.

11 Поред дела које представља Ниобину трагедију, Винкелман у највећа вајарска дела антике убраја и скулптуру *Лаоконџова скуџина*, пронађену у Риму 1506. године: „Два најлепша дела старине, од којих је једно слика *смрџиноџ сџраха*, а друго *највеће џаџње и бола*” (Винкелман 1996: 115). Винкелман, безмало, у овим делима препознаје илустрацију кључне тачке из Аристотелове дефиниције трагедије, „о прочишћењу осећања страха и сажаљења”.

Последња два стиха завршног тростиха Дучићевог сонета „Поезија”, пак, како се неретко наводи, излазе из концепта парнасовске поетике и представљају елементе симболизма: „И стој равнодушна, док око твог тела / Место китњастог, раскошног одела, / Лебди само прамен тајанствене магле”. Но, искрсавају питања: У којој је мери тај елемент искључиво симболистички? Како се, заправо, овај ’мистериозни прамен магле’ односи према парнасовској рекулпацији класичног идеала имперсоналне лепоте?

III

Слика Дучићеве поезије јесте персонификована слика девојке која је млада, која је замишљена, тј. снева, која је, затим, мирна и неодевена. Према нам песничка слика сугерише да је ова девојка нага, посматрач није у стању да јасно види њено тело, са свим привлачним женским облицима, будући да око њега, као у сфумато техници, „лебди прамен тајанствене магле”. Како би се показало да ови завршни стихови Дучићеве „Поезије” нису и не могу бити искључиво препознати као симболистички елемент, требало би се осврнути на извесну традицију коју најбоље илуструју приложене фотографије (Фиг. 1 и 2).¹²

12 Репродукције разгледница-фотографија преузете су из: McCullough 1983. Што се тиче симбола, он је у класицистичким теоријама, којима је инспирисана и парнасовска естетика, „првобитно дијете кипарства”, нарочито с обзиром на његове пратеће атрибуте: јасноћу, краткоћу, љупкост и лепоту. Винкелманово поштовање грчке скулптуре било је меродавно за многе теоретичаре; тако, на пример, Крузер уметнички сим-



Фиг. 1 Разгледница на којој је жива сјајна жена са харфом, у уобичајеној пози.

бол дефинише као *пластичан*: „У пластичном симболу биће не тежи преобилноме, већ се, покорно слушајући природу, уклапа у њену форму, прожима је и оживљава. Онај спор између бесконачног и коначног је, дакле, разрешен тако што је бесконачно, само себе ограничавајући, постало људско. Из овог чишћења од сликовитог, с једне стране израста најљепши плод свег симболичког. То је симбол богова који чудесно уједињује лепоту форме с највишим обиљем бића и који се, зато што је у грчкој скулптури најсавршеније изведен, може звати пластичним симболом” (Creuzer, цит. пр. Benjamin 1989: 127).



Фиг. 2 Разгледница на којој је жива слика жене са цигаром.

На обе фотографије-разгледнице виде се женске фигуре које заузимају извесну позу, у одећи која им се припија уз тело, напудерисане и нашминкане, како би што верније копирале „нагост” голих тела скулптура. Обе разгледнице су, заправо, фотографије онога што је познато под термином *жива скулптура*.

Жива скулптура, наима, има своје зачетке у XVIII веку са Лејди Хамилтон и њеним „позама” („*attitudes*”), солистичким чиновима извођеним код куће, у којима се представљала као скулптура (Фиг. 3). „Позе”, заједно са *tableaux vivants* (чином у којем се људи замрзну у сцену како би представили извесну слику),¹³ развијале су се и усавршавале током XIX века у Европи, Русији и Америци. Током времена појавиле су се две форме: аматерске забаве у собама за госте и јавни наступи у музичким дворанама и салама. Ова друга верзија

¹³ *Tableau vivant* (мн. *tableaux vivants*) је француски назив за „живу слику”, односно, термин којим се описује група нарочито костимираних глумаца или глумачких модела, пажљиво постављених у одређену позу, неретко дословно театарску. Током читавог одигравања радње на позорници, глумци нити говоре нити се крећу. Овим се ствара симбиоза различитих уметности: позоришних форми са сликарством или фотографијом, и као таква била је итекако интересантна модерним фотографима. *Tableau vivant* је свој зенит достигла у XIX веку заједно са виртуелно нагим или „пластичним” позама којима се обезбеђивала форма еротског уживања. Овај стил и пракса вероватно датира из средњевековних *лиџуртијских драма* које су биле главна појава на свечаностима краљевских венчања, крунисања и свечаних улазака у градове. Врло често су глумци имитирали статуе, умногоме налик на савремене уличне забављаче (видети: http://www.livingsculptures.com/living_sculptures/), само у већим групама и постављајући се на дотерана постоља дуж пута којим се кретала поворка. *Tableaux vivants* су се развиле из физичких сценских апарата касних средњовековних миракула и мистериозних комада. Будући да је цензура енглеских позорница јасно забрањивала глумицама да се крећу када су наге или полунаге на сцени, *tableaux vivants* су имали улогу у смелом забављању публике на специјалним представама. У XIX веку су имали бројне називе попут „Купање нимфи” или „Дијана у лову” и могли су се наћи широм Европе, од Рима до Лондона. Уп.: http://en.wikipedia.org/wiki/Tableau_vivant.

живих слика и скулптура иначе је више наличила нагом телу, него ли верзија при собним забавама. Обучени у одећу која се, попут хеланки, детаљно припијала уз тело, неретко напудерисани и нашминкани, младићи и девојке би се појављивали „наги” у имитацијама голих тела, понекад копирајући постојећа уметничка, првенствено вајарска (као и сликарска и фотографска) дела, а понекад само изгледајући као да то чине. Ове фигуре су углавном биле женске, уз неколицину изузетака. Њихова појава ишла је у пару са ужареном атмосфером пуном повика и добацавања у некој од сала у којима су представљене, што сугерише да су живе скулптуре биле постављане или „извођене” зарад еротског уживања (претежно мушке) публике.¹⁴

Између Дучићеве персонификоване поезије и живих скулптура са приложених фотографија има бројних сличности. Дучићево „бледо тихо девојче што снева” јесте слика мирне, хладне, горде и равнодушне девојке; живе скулптуре су замрзнуте, непокретне, мирне позе девојака које, такође,

¹⁴ Традиција оживљавања статуа присутна је у Шекспировој *Зимској бајци*, затим у драми *Комедија из Севиље и камени јоси* Тирса де Молине, као и у низу варијација ове приче — Молијеров *Дон Хуан или камени јоси*, Моцартов *Дон Ђовани*, или чак Пушкинов *Камени јоси* (уп.: Ерчић 2005: 27–9). Такође, ова је традиција достигла грозничави врхунац у позоришту руског сребрног доба. Скулптуре су оживљавале (повремено су се људи претварали у кипове) у комадима Валерија Брјусова, Вјачислава Иванова, Велимира Хлебњикова, Фјодора Сологуба, Инокентија Аненског, Владимира Мајаковског. У тенденцијама овој блиским, свака нежива ствар била је у ситуацији да оживи у позоришним сценама кабареа овог периода. Овај трик имао је чак и професионални назив међу позоришним радницима у Русији: *оживление*.

изгледају као мраморно хладна вајарска дела, као „збир мишића неживих” — како гласи један стих Бродског (Бродски 1990:226). Коначно, и Дучићева персонификовна поезија, попут девојака са фотографија, тежи да буде жива скулптура. По аналогји са живим кипом, „тихо девојче” не само што је „бледо” — попут нашминканих и напудерисаних женских фигура — већ је лишено 'китњасте и шарене' одеће. Тачније, око ње „лебди прамен тајанствене магле”.



Фил. 3. Фредерик Реберџ (Frederick Rehberg) — цртеж Лејди Хамилџон која изводи „џозу”.

У литератури о почецима праксе живих скулптура налази се један интересантан податак: Лејди Хамилтон би, каже се на једном месту, започињала своја „извођења” тако што би јој шал падао са уочене форме њене замрзнуте позе. У својој студији о позоришним жанровима XVIII века Кирстен Грам Холмстроум се пита, „Да ли је инспирација долазила из пракси вајарских атељеа, где су глинене модели били прекривени како би остали влажни и како би понекад незавршени радови и сами били сакривени од испитивачких погледа? Мисли одмах призивају Русоовог *Пиџмалиона*, где откривање вела који покрива статуу Галатеје представља ефектан драмски потез” (Holmström 1967: 115).

Другим речима, читалац се може упитати, шта се то крије испод „вела тајанствене магле” Дучићеве персонификоване поезије? И, није ли то исти онај сплет мишића које би припијена одећа женских фигура у живим скулптурама требало да наговести? Најзад, колико је, и уопште да ли је тај наговештај иоле симболичан?

Одговоре би можда требало тражити у одређеним одликама живе скулптуре које је чине посебно ефектном формом еротског позоришта. Другим речима, живе скулптуре јесу у вези са драгоценим сазнањем да женска фигура коју видимо заправо није истински кип, већ стварна жена која може да се креће али то не чини. Жива статуа је, дакле, потпуно одговарала воајеризму, знатижељи која је усмерена ка другом и потпаљена „инстинктом за сазнањем” (Mulvey 1989: 21). Тај други (обично је то била нека жена) морао је да *мирује*, како би кон-

стантно био предмет испитивања, истраживања и разматрања. У пионирском есеју о женској слици на филму, Лаура Малвеј је показала да је наративни филм морао да измисли извесни број средстава који ће допустити да се статична слика жене инкорпорира у наративни ток филма, „замрзавајући ток радње у тренуцима еротске контемплације” (Mulvey 1989: 19). Посматрана у овом контексту, жива скулптура је веома ефектно (иако не баш нарочито домишљато) средство које замрзава женско тело зарад еротске контемплације без икакве опасности од уплитања (уп.: Фиг. 1 и 2).

Постављање живих скулптура имало је и други еротски аспект: забрањено својство порнографије. Док посматрамо учесника који позира као кип на позорници, можемо препознати уобичајени сан о нагости. У одељку „Сан нелагодности због нагости” поглавља „Типични снови”, у књизи *Тумачење снова*, Фројд пише: „Али наше интересовање припада сну о нагости само онда ако у њему осећамо стид и нелагодност, ако желимо да побегнемо или да се сакријемо, па да при том будемо изложени некој необичној инхибицији да се не можемо покренути с места и да осећамо као да нисмо у стању да изменимо мучну ситуацију. [...] У суштини, ради се о мучном осећању о *природи стиџа* да бисмо желели прикрити своју нагост, већином локомоцијом, па то нисмо у стању да спроведемо” (Фројд 1970: 245). Гледајући глуму (позирање и претварање) живе статуе, неко може на позорници препознати познату комбинацију истовремене голотиње и имобилности. Публика је, на тај начин, позвана да

дели утисак како женска фигура пред њима жели да се помери, али је приморана да то не учини. Као што је случај са већином порнографије, еротски чин је ухваћен у негативном простору његове забране. То је разлог зашто је знање да је статуа „жива” тако важно, јер без њега не би било стида.

Да ли Дучић, дакле, испод „прамена тајанствене магле” крије сопствено осећање стида? Можда стида од сопственог незавршеног, па тиме и несавршеног дела? Или је, пак, реч о једном другом стиду, прикривеном иза аристократске, пластичне салонске позе? О стиду због нечег што би нашу анализу скренуло у биографизам? Ипак, одговор би требало тражити у дискрепанцији између двеју представа „стања вечне младости и пролећа живота”, односно, у парадоксу који спаја две супротстављене тежње оличене у слици девојке из песме „Поезија”, с једне, и представи архаичке Венус из песме „Чежња”, с друге стране. Као да се у овој другој песми „тајанствена магла” распршила:

Небеса су празна; немо вече слази,
Негде у алеји задњи зрачак блиста,
Венус архаичка сама је на стази,
Гола, и сва стидна, без смоквина листа.

Вече ће јој тихо да окупа тело
У мирису руже и у чистој роси;
Месечина мирно да посребри чело,
И поноћно иње да проспе по коси.

Гола, она чека; а поглед, пун жуди,
Вапије у небо, и страда, и моли!

И док стидно око у небеса блуди,
Чежњом дршћу прса и удови голи.

Тако ноћ пролази тихо, једнолико,
Ветар месечином засипа и веје;
Спи небо и земља; и не дозна нико
Ту паганску љубав сред мртве алеје.

Природа Дучићевог стида, попут оног Венусовог, извире из нагости. Но, шта открива нагост у случају архајске Венус? Зачудо, управо то да она сама, богиња љубави, није имала среће у љубави: није, наиме, трајно знала задржати ниједног свог љубавника. Ни брак јој није био сретан. Зевс јој је одредио за мужа најнеугледнијег бога, хромог и вечито ознојеног божанског ковача Хефеста. Као накнаду за то тражила је утеху у јаросном богу рата Аресу, с којим је имала петоро деце (четири сина и кћер Хармонију), затим код бога вина Диониса (с којим је имала сина Пријапа), затим код бога трговине Хермеса; штавише, утеху је тражила и међу обичним смртницима, код дарданског краља Анхиза, којем је родила сина Енеја, као и код лепог Адониса, страствен ловца, за којег је код Зевса измолила бесмртност.

Судећи према овоме, Венус је сушта супротност оној „чедној”, тихој и бледој девојци која оличава поезију. Иако обе сневају, жуде и желе, једна другу искључују. Иако код Дучића једна представља петрфикацију персонификованог бића, а друга оживљавање кипа, обе имају пандан у традицији живе скулптуре. Венус је, у неку руку, прототип

жене „која по нечистим улицама пева”, оно маргинално и искључено у односу на коју се формира идентитет персонификоване Дучићеве поезије. То лично искуство промискуитета — о заводничкој, донжуановској црти Дучићева карактера сувишно је говорити — и осећање несреће у љубави, коначно, и јесте саставни елемент наизглед срећне, чедне, тихе, бледе, мирне, хладне и равнодушне песничке фигуре која се таквом поезијом представља. Отуда ће лични упис, као пожуда која од лепоте чини допадљивост, као жеља која дегенерише класичне идеале имперсоналне лепоте, постати конститутивни елемент нормативности Дучићевог *кулџа умејносџи*. Коначно, нормативност Дучићеве парнасовске поезије захтева афирмацију искљученог субјекта и личног тона као места сећања, места губитка, места стида, која избијају на површину и проговарају на оним порозним лакунама које би програмска нормативност да сакрије и суспендује. Самим тим, нимало не чуди што Дучић највише сличи оним француским песницима — касним парнасовцима — који су, упркос жубора *воде* равнодушности класично лепог, афирмисали субјекат у свој његовој *сџраносџи* услед *удаљеносџи од извора*.

ЛИТЕРАТУРА

- **Бегић, Мидхат**
1990: „Модернистичка гама Дучићева”, *Сабрана дела Јована Дучића*, књ. 6, Београд—Сарајево: Бигз-Свјетлост-Просвета.
- **Benjamin, Walter**
1989: *Porijeklo nјemačke žalobne igre*, prev. Jvorka Finci-Pocrnja, Sarajevo: „Veselin Masleša”.
- **Бродски, Јосиф**
1990: *Изабране ђесме*, прев. Миодраг Станисављевић, Београд: Српска књижевна задруга.
- **Винкелман, Јохан Јоахим**
1996: *Историја гревне уметности*, прев. Дринка Гојковић, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- **Витановић, Слободан**
1985: „Парнасовци”, *Речник књижевних термина*, ур. Драгиша Живковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Нолит.
1990: *Јован Дучић у знаку Ероса*, Београд: „Филип Вишњић”.
1994: *Јован Дучић у знаку Ајолона и Диониса. Књижевни пољеди и ђоетика*, Београд: САНУ.
- **Грдинић, Никола**
2007: *Стални облици ђесме и сиропе*, Београд: Народна књига.
- **Дучић, Јован**
1982: *Књижевне импресије*, Београд: Слово љубве.
1990: *Сабрана дела Јована Дучића*, књ. 6, Београд—Сарајево: Бигз—Свјетлост—Просвета.

• **Ерчић, Јована**

2005: „Метаморфоза јунака — Бајронов Дон Хуан у односу према традицији”, *txt*, бр. 7–8, стр. 25–34.

• **Кошуткић, Владета Р.**

1967: *Парнасовци и симболистици у Срба*, Београд: Научно дело, САНУ.

• **Матош, Антун Густав**

1990: „Јован Дучић”, *Сабрана дела Јована Дучића*, књ. 6, Београд—Сарајево: Бигз—Свјетлост—Просвета.

• **Мишић, Зоран**

1990: „Јован Дучић”, *Сабрана дела Јована Дучића*, књ. 6, Београд—Сарајево: Бигз—Свјетлост—Просвета.

Mulvey, Laura

1989: „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press.

• **McCullough, Jack W.**

1983: *Living Pictures on the New York Stage*, Ann Arbor: UMI Research Press.

• **Павловић, Миодраг**

1990: „Јован Дучић”, *Сабрана дела Јована Дучића*, књ. 6, Београд—Сарајево: Бигз—Свјетлост—Просвета.

• **Поповић, Богдан**

1977: „Хосе-Марија де Хередија”, *Криптички радови Бојдана Појовића*, прир. Ф. Грчевић, Савремена књижевна критика, књ. 8, Нови Сад—Београд: Матица српска—Институт за књижевност и уметност, стр. 276–300.

1977a: „Предговор ‘Антологији новије српске лирике’”, *Кријички радови Бојдана Појовића*, прир. Ф. Грчевић, Савремена књижевна критика, књ. 8, Нови Сад—Београд: Матица српска—Институт за књижевност и уметност, стр. 301–315.

- **Слијепчевић, Перо**

1990: „Јован Дучић”, *Сабрана дела Јована Дучића*, књ. 6, Београд—Сарајево: Бигз—Свјетлост—Просвета.

- **Фројд, Сигмунд**

1970: „Тумачење снова”, I, прев. др Албин Вилхар; у: *Одабрана дела Сигмунда Фројда*, књ. 6, Нови Сад: Матица српска.

- **Holmström, Kirsten Gram**

1967: *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants*, Stockholm: Almqvist & Wiksells Boktryckeri.

- **Христић, Јован**

1990: „Јован Дучић”, *Сабрана дела Јована Дучића*, књ. 6, Београд—Сарајево: Бигз—Свјетлост—Просвета.

- <http://en.wikipedia.org/wiki/Parnasism>

- http://en.wikipedia.org/wiki/Tableau_vivant

- http://www.livingsculptures.com/living_sculptures/

Aleksandar Bošković

A LIVING SCULPTURE OF POETRY — THE
PARNASSIANISM OF JOVAN DUČIĆ

Summary

The paper *A Living Sculpture of Poetry – the Parnassianism of Jovan Dučić* focuses on reviewing the poetic characteristics of Parnassianism in the poetry of Jovan Dučić. It shows to what extent that which is usually meant by the term Parnassianism refers to certain features of poetic creation and poetic characteristics in general, and also focuses on several poems of Dučić's that form a concentric circle around one of the dominant and certainly most representative poetic-stylistic characteristics of Parnassianism. Particular attention is paid to analysing the poems "Poetry" and "Yearning", pertaining to which the notion of shame in Jovan Dučić's poetry is reviewed.

Предраї Пеїровић
ДУЧИЋЕВА НЕНАПИСАНА ПЕСМА

Знам, чува безгласна жица
Све звуке неба и света...
Јован Дучић, „Међа”

Кључне речи: Песма, поетика, симболизам, језик, класик, естетика, Бої, метафизика, онтологија, херменеутика.

Равно сто година након појаве Дучићеве збирке *Песме* (1908), свакако наше најзначајније песничке књиге из прве деценије двадесетог века, нема сумње да је њен аутор један од највећих уметника српског стиха. Током протеклих деценија уметнички донети Дучићеве поезије озбиљно су преиспитивани и оштро негирани, али и те критике само су потврдиле изузетност његове позиције у српском песништву. Свака генерација песника, критичара и антологичара имала је императив да се одреди према Дучићу, чинећи тако да он постане класик српске књижевности — песничка парадигма око чијег дела се окупљају и поводом кога се изричу различити естетички, етички и идеолошки ставови и предрасуде наше културе које битно утемељују њено саморазумевање и идентитет.¹ Довољно је за-

1 Уп. о томе: Frank Kermode, *The Classic*, Harvard University Press, Cambridge, London, 1983. Одређујући статус класика у књижевности и култури, Кермод констатује да постоји парадокс да се класици кроз стална нова читања мењају задржавајући свој идентитет. Њихово дело и „не би било читано, и тако не

држати се овде на вредносним оценама Дучићеве поезије формулисаним у три најутицајније песничке антологије сачињене у протеклом веку. Док су у антологији Богдана Поповића (1911), заснованој на естетици ларпурлартизма, Дучићеве песме најбољи пример „песништва с највишим уметничким обликом и углађеношћу, с дикцијом пуном и разгранатом, преимућствено стилистичког, виртуозног”², дотле су у антологији Зорана Мишића (1956), профилисаној на искуству авангардне и модернистичке поезије, исти стихови означени као израз „лажног сја и меолодраматичног декора”, „помодног руха театралне и надуте отмености”.³ Коначно, у трећој значајној и релевантној антоло-

би било класично, ако не бисмо могли на неки начин веровати да је способно да каже више него што је његов аутор мислио” (Нав. дело, стр. 80). Миодраг Павловић први је истакао потребу да се Дучићев песнички (додајмо и прозни) опус сагледа у контексту наше културне историје. У есеју из 1964. године Павловић истиче да „Дучићев случај показује карактеристичне реакције и типичне ставове у култури једног народа чији језик није распрострањен и чије културне активности нису довољно разуђене. Та област није до сада озбиљније испитивана, и Дучић као представник једног типског одговара на изазов културног развоја спада, као пример, у будућа евентуална разматрања наших културноисторијских особености” (Миодраг Павловић, „Јован Дучић”, *Есеји о српским ђесницима*, Београд, 1992, стр. 174).

2 Bogdan Popović, *Antologija novije srpske lirike*, Zagreb, 1911, стр. VII.

3 Zoran Mišić, *Antologija srpske poezije*, Novi Sad, 1956, стр. 84. Међутим, Мишић ипак сматра да неколико Дучићевих „изванредних симболистичких визија”, реч је о песмама „Јабланови”, „Сат”, „Сунцокрети”, „Непријатељ” и „Чекање”, указују „какав се велики уметник крио у Дучићу иза помодног руха његове театралне и надуте отмености” (Нав. дело, стр. 84).

гији српске поезије, коју је 1964. године сачинио Миодраг Павловић, Дучић је поново један од најзаступљенијих песника (једанаест песама, највише после Васка Попе). Али, занимљиво, ту нема ниједне песме од оних из Поповићевог избора — Павловић вреднује Дучића као прворазредног песника, ценећи његово позније песништво настало између два рата (циклуси „Јутарње”, „Вечерње” и „Сунчане песме”), као и збирку *Лирика* из 1943.⁴ Овако високу оцену Павловић је подробно образложио у свом познатом есеју о Дучићу, у коме аргументовано, без поетичких и идеолошких предрасуда или полемичких претеривања, анализира Дучићеву поезију и преиспитује ране похвале и потоња оспоравања изречена поводом ње. Померање интерпретативног и вредносног тежишта са ранијих, парнасо-симболистичких стихова из збирке *Песме* (1908) на познија, постсимболистичка остварења које врхуне у *Лирици*, далекосежно је утицало на разумевање Дучићеве поезије и његово, бар за сада коначно, позиционирање као једног од најбољих наших песника.⁵

Гледано у целини, Дучићев песнички опус богат је и импресиван, метричка виртуозност и језичка софистицираност у претежнијем броју песама је задивљујућа. Ипак, над тим опусом лебди једно

4 Миодраг Павловић, *Антилопија српског песништва*, Београд, 1964.

5 Важно је поменути да је Борислав Михајловић-Михиз први скренуо пажњу на вредност збирке *Лирика*, укључивши је у избор Дучићеве поезије који је сачинио 1957. године за престижну Нолитову едицију „Српска књижевност у сто књига”.

непријатно питање: која је и где је Дучићева велика песма, она препознатљива, незаобилазна, коју би на помен Дучићевог имена понајпре призва-ла у свест велика већина читалаца и критичара? Склони смо наиме, никако без разлога, да поједине песнике, оне које називамо класицима, и то све Дучићеве савременике, везујемо за њихове велике, вероватно и најбоље песме, оне око којих се попут поетичког језгра или мотивског магнета окупљају сва друга њихова остварења, песме које су не само незаобилазне у сваком антологијском избору, него су постале, независно од времена када су настале, врхунска, репрезентативна остварења нашег језика и уметности. И критичари говорећи о овим ауторима обично почињу или своја тумачења завршавају промишљањем тих великих песама, које су углавном и најзахтевније за разумевање — то је „Santa Maria della Salute” у поезији Лазе Костића, „Можда спава” Диса, „Светковина” Симе Пандуровића, „Искрена песма” Милана Ракића, „Плава гробница” Милутина Бојића, а код Црњанског вероватно поема „Стражилово”. Која би онда била *шаква* песма у Дучићевом опусу? Сагласности код тумача и читалаца изгледа да нема — неки би издвојили „Јабланове”, други вероватно програмски сонет „Поезија” или можда неку од познијих рефлексивних песама попут „Повратка”, „Путника” или „Натписа”. Чини се, ипак, да ниједна од помених није та велика Дучићева песма.

Ово питање није нимало произвољно, већ, напротив, задире у срж не само доживљаја и разумевања Дучићеве поезије, него и поезије уопште. У

прилог томе иду два важна аргумента — први, ауто-поетички, који је формулисао сам Дучић у једном од својих најбољих есеја, и други, херменеутички, који је половином прошлог века образложио један од најбољих тумача песничког језика, филозоф Мартин Хајдегер. Фасцинантан је и неочекиван сусрет Дучићевог и Хајдегеровог размишљања о природи поезије и потреби трагања за великом а ненаписном песмом једног аутора, с тим што Дучић говори понајпре из визуре песника, имајући у виду и властито песничко искуство, а Хајдегер из перспективе читаоца и тумача.

На крају свог можда и најбољег есеја — о Милораду Митровићу, данас полузаборављеном песнику на размеђу векова⁶, Дучић у духу симболистичке поетике опширно пише о томе како заправо сваки песник никада не испева своју најлепшу песму. У сталној борби за праве речи које би својом евокативном снагом и музичким струјањем продрле до оног најдубљег у запретној људској духовности, песници, као по некој фаталности, никада не стигну да остваре ту своју велику, кључну песму, већ је стално, у свакој својој појединачној песми слуте и евоцирају. „Ненаписана песма сваког песника, то је баш она основана, битна, свеобимна, сверешавајућа”.⁷ У трагању за том ненаписаном песмом

6 Поред Дучићевог есеја, Милорад Митровић (1867–1907) остаће упамћен и по познатој балади „Била једном ружа једна”, која се и данас пева као староградска песма, као и зато што је са две песме ушао у Поповићеву антологију.

7 Јован Дучић, „Милорад Ј. Митровић”, *Моји сајуџници: књижевна облиција*, приредио Живорад Стојковић, Сарајево, 1969, стр. 32.

Дучић види нешто трансцедентно, „што надвисује и надпева и самог песника” искушавајући његово стихотворачко умеће. Говорећи о сложеној, заправо слојевитој природи песничке речи Дучић залази у филозофију језика, сажимајући вероватно и најважније искуство модерне поезије, о чему ће након њега писати и наши неосимболисти Бранко Миљковић, Иван В. Лалић и Борислав Радовић: „Нема на свету речника који би песнику дао праву реч што му у извесном тренутку треба; јер ако једна реч одговара лексикографски једном појму, не одговара му песнички; ни својом бојом ни својом музиком. Реч је живо створење, које има своју персоналност и свој обим, своју пластику и своју тежину. Реч често само нешто каже, констатује и прецизира, али ништа даље не евоцира. Реч има свој врло узак свод резонанце; зато се велики изражаји казују оним што једно дело сугерише, а не оним што каже”.⁸ Колико ови Дучићеви ставови директно проистичу из властитог стваралачког искуства, говори и његово објашњење да је управо стално трагање за том „свершавајућом” песмом разлог што поједини песници стално преправљају сопствене текстове.

8 Исто, стр. 32–33. И овде нам се чини значајно указивање Миодрага Павловића да је потребно подробније испитати очевидни „степен Дучићеве помоћи уметности наших младих послератних песника Бранка Миљковића и Ивана В. Лалића, Борислава Радовића и Велимира Лукића, као и оних још млађих који њихову оријентацију ка везаном стиху и катренској строфи даље следе” (М. Павловић, *Есеји о српским њесницима*, стр. 174).

„Постоји ли ишта што је за песника узбудљивије и опасније од односа према речи?“— пита се Мартин Хајдегер и наставља — „Сумњам. Да ли тај однос ствара тек песник или је самој речи потребна поезија, тако да једино захваљујући тој потреби песник постаје оно што може да буде?“⁹ Ова питања Хајдегер поставља на предавању о Штефану Георгу одржаном у бечком Бургтетру маја 1958, седам година након што је Дучићев есеј о Митровићу, у коначној верзији, постхумно објављен у књизи *Моји сајуишници* (1951). У скоро исто време, 1953. године, Хајдегер пише познати оглед „Језик у песми“, посвећен стваралаштву Георга Тракла, заснивајући особени херменеутички приступ поезији заснован управо на трагању за неизговореном песмом. Сваки песник, сматра Хајдегер, ствара своју поезију из једне једине песме и његова величина одређује се управо на основу тога колико се он тој јединости тако поверава да је у стању да своје поетско казивање држи сасвим у њој. Међутим, *ша* песникова песма остаје неизговорена. Ниједна од његових појединачних песама, па чак и њихова укупност не казује све, па ипак, свака песма говори из целине те једне песме и сваки пут казује ту *једну* песму. Из места те једне песме извире талас који увек песниково казивање покреће као поетско казивање. Међутим, тај талас „напушта место оне једне песме тако мало да његово извирање пре проузрокује да целокупно казивање тече натраг у све скривенији извор. Место оне једине песме, извор покрећућег таласа, склања скривену суштину

9 Martin Hajdeger, „Reč“, *Na putu k jeziku*, prev. Božidar Zec, Beograd, 2007, стр. 220.

онога што са метафизичко-естеског становишта понајпре — да одредити — као ритам”.¹⁰ Зато Хајдегер сматра да размотрити (*erörtern*) поезију неког песника заправо значи показати место (*Ort*) из кога проистичу и где се сустичу сви поетички и мотивски токови те поезије. „Место, оно-скупљајуће, сабира у себе, чува то-сабрано, али не као капсула која затвара, већ тако да оно обасјава и просветљава оно-скупљено и тек га на тај начин пушта у његову суштину”.¹¹ Из места те једне једине песме светле и звуче појединачне песме, али и обрнуто — разматрању те песме претходи пролажење кроз објашњење појединачних песама, као што то претпоставља концепција интерпретативног круга у разумевању. Засновано је у античкој реторици а потом обновљено у нововековној херменеутици, правило да се целина мора разумети на основу појединачног, а појединачно на основу целине, добило је код Хајдегера и Гадамера најпотпуније оставрење управо на плану тумачења поезије.¹²

Сусрет Дучићевих аутопоетичких и Хајдегерових херменеутичких промишљања о поезији и месту ненаписане/неизговорене песме чини нам се као изузетно полазиште за тумачење Дучићевог песништва. Трагати за његовом кључном, све-сакупљајућом и свепрожимајућом песмом значи кретати се од исказаног ка неизговореном, од присутног ка одсутном, од сваке појединачне песме ка

10 Martin Hajdeger, „Jezik u pesmi”, *Na putu k jeziku*, стр. 32.

11 Isto, стр. 31–32.

12 В. о томе: Ханс Георг Гадамер, „О кругу разумевања”, *Похвала теорији*, прев. Саша Радојчић, Подгорица, 1996.

оној *једној јединој*, која стално измиче и тек каткад проговори и зазвучи у неком од стихова и строфа.

Али од којих то строфа и песама треба поћи да бисмо стигли до обриса Дучићеве, овако схваћене, ненаписане песме? Где тражити *оно-скуиљајуће* место у мотивски и поетички разуђеном Дучићевом опусу? Пошто та песникова *једна*, свршавајућа песма увек остаје у области неизговореног, њено место може се размотрити само тако што ћемо покушати да га покажемо полазећи од онога што говоре појединачне песме. Избор који правимо може, неминовно, изгледати и као произвољан. Међутим, чини нам се да постоји круг Дучићевих песама које с једнаком постојаношћу, уметничком и метафизичком, у једниственем, али не и једнообразном, сазвучју указују на ону свршавајућу ненаписану песму. То свакао нису неке од његових познатих програмских песама, попут сонета „Поезија” или „Стихова”, у којима читамо да „ове мирне песме осенчене јадом, / то су ехо речи што се нису рекле.”¹³

Чини нам се да она, хајдегеровски одређена *једна једина*, велика а никада написана песма, исијава у Дучићевим лирским циклусима у којима се проговара о метафизичким темама, о тајанственом односу оностраног, у коме човек тренутно јесте, и ононостраног простора, из кога је потекао и у који се поново враћа. То су понајпре „Вечерење песме”, настајале (као и „Јутарње” и „Сунчане песме”) махом током двадесетих и тридесетих годи-

13 Дучићеве песме наводимо према: Јован Дучић, *Песме*, Сремски Карловци, 2000.

на прошлога века, којима се придружује збирка *Лирика* из 1943. године, објављена у Питсбургу управо на дан песникове смрти. Ту су најуспелије и најдубље Дучићеве песничке слике. „Вечерње песме” потврђују онај парадокс да, како то примећује поводом Дучићеве песме „Тајна” Никола Кољевић, своју највишу уметничку меру поезија достиже у облицима своје највеће, готово прозирне невидљивости: „Онда када нас речи сместа упућују путањом покренутог духа, а једноставне слике светле пламеном визије. (...) Тад песма делује као да је одувек постојала и силази у душу просто, као река у долину”.¹⁴

У поређењу са песмама испеваним махом у дванаестерцима и једанаестерцима насталим почетком века, Дучићеви међуратни лирски циклуси у знаку су двоструког сужавања — метричког, јер у њима доминирају краћи, јампски интонирани стихови (осмерац, деветерац, десетерац), али и мотивског — лирски субјект опседнут је тајном постојања, сваку појаву у природи посматра као део велике космичке и онтолошке драме. Згуснуте и смисаоно продубљније песничке слике у којима понирање у чулну димензију стварности води ка оностраном, као и нова, рефлексивна позиција лирског субјекта, приближава ове циклусе, а понајпре „Вечерње песме”, поетици наслеђа симболизма, о којој у истоименој књизи говори Сесил Баура, тумачећи поезију Валерија, Рилкеа, Георга и Јејтса, где се, као и код позног Дучића, „признаје да негде лежи тај-

14 Nikola Koljević, „Bogu na istinu: Jovan Dučić, *Tajna*”, *Klasici srpskog pesništva*, Beograd, 1987, стр. 132.

на бића”, чији покушај разоткривања песми често даје тон и смисао молитве.¹⁵ Одређујући постсимболистичку поетику Баура се, као и Дучић у есеју о Митровићу, позива на француског књижевника Анрија Бремона и његово поређење поезије и молитве. „Када је Бремон рекао да је поезија слична молитви”, вели Баура, „он је додирнуо нешто блиско истини о постсимболистима. Јер њихова поезија није само инкантација; она се темељи на веровању да је песник у додиру са неким вишим поретком ствари и да је његова уметност ритуал којим се тај поредак спушта међу људе”.¹⁶

Доминирајућа визија света и постојања у Дучићевој познијој поезији, али и важан иманентно-поетички моменат који упућује на ново, метафизичко поимање песме, за разлику од парнасовског и ларпурлартистичког у сонету „Моја поезија” с почетка века, присутно је у „Причи”, која отвара не само „Јутарње песме”, него очигледно представља увод у сва три циклуса. „Прича” је зато програмска песма, како примећује Новица Петковић, јер нас води до „самог језгра где настају не само најчистије лирске него и најдубље Дучићеве песничке слике”.¹⁷ Заснована на хијастичком спрезању суп-

15 S. M. Baura, *Nasleđe simbolizma*, prev. Dušan Puvčić, Beograd, 1970, стр. 230.

16 Isto, стр. 230. Есеј о Милораду Митровићу Дучић завршава констатацијом да је „недавно један француски књижевни филозоф, Анри Бремон, правио од песничке нејасноће и нерасудних поетских наговештаја, омиљених у симболизму, врхунац лирске лепоте” (Ј. Дучић, *Моји сајушници*, стр. 34).

17 Новица Петковић, „Песник *спирашне међе*”, *Словенске ицеле у Грачаници*, Београд, 2007, стр. 84.

ротности, ова песма постојање одређује као непрекидни низ нестајања једних феномена који ланчано изазива настајање других феномена. Стално преокретање смрти у живот и живота поново у смрт космички је принцип устројства ствари. Али лирски субјект тежиште ставља на саму могућност људске спознаје таквог поретка света, на ослушкивање говора, шума и тишине којим се оглашава моћна и тајанствена сила постојања:

И мир где зрење мрака ниче,
Да сав шум сфера таји...
Звезде што падну, то су приче
Да и смрт зна да сјаји.

Лирска спознаја да ништа није коначно отвара могућност да и смрт може бити луча светлости, зачета у оностраном и усмерена ка просторима оностраног. Разабирање тих метафизичких пејзажа биће опсесивна тема Дучићеве позне поезије у коју нас уводи песма „Прича”. Имајући у виду иницијалну и програмску позицију ове песме, на њеном иманентнопоетичком плану можемо наћи и дијалектички однос изговореног и неизговореног, односно усмереност изговорене речи на оно што није или што се не може рећи. Реч се зачиње у тишини, као што и након њеног конституисања остаје тишина обременена наслућивањима која се не могу сва артикулисати. Само истинска мисао о смрти не налази речи, јер се у смрти „сабира највећа скривеност бивствовања”.¹⁸ О смрти као пре-

18 Martin Hajdeger, „Jezik”, *Na putu k jeziku*, стр. 19.

ласку тајанствене међе између два света у Дучићевој поезији бити говора, наслућивања и, коначно, неизвесности која остаје након постављених питања. Одговор остаје у Дучићевој ненаписаној песми.

Често је присуство упитних форми у синтаксичко-интонационој структури строфа у циклусу „Вечерње песме”, тако је у „Песми” у којој лирски субјект проговара одисејевским гласом: „Који је сат у свемиру? / Дан или поноћ, шта ли је?” или у завршној „Међи”: „Ко чека на међи? О та / највећа тајна што траје”. У песмама постепено постају све учесталије неодређене заменице које упућују на нешто или некога чије се присуство слуги, али се не може именовати — у „Песми мрака” наговештава се скоро смрт нечега „што вапи нама / одувек и без моћи”, док је у „Чекању” све у знаку очекивања појаве неког незнаног госта: „Чекам и чекам све ноћи / Тог путника с неком вести”. Мноштво питања свој одговор има у оној сверазрешавајућој неизговореној песми. У исти мах учестало завршавање реченица троструком тачком даје „Међи”, „Чекању”, „Тајни”, „Путнику” или „Химери” ауру нуминозног, наглашено усмерава кретање песничких слика од чулног, предметног света ка ономе што ту предметност превазилази, ономе што је у исти мах и извор и ушће свеколиког постојања.

Поетско казивање слика у Дучићевој поезији сакупља светлост и звук небеских појава у целину са тамом и ћутањем онога што остаје иза граница видљивог. То што се у оностраном у „Вечерњим песмама” слуги, а не именује, у *Лирици* добија

свој израз у обраћањима, односно питањима лирског субјекта упућеним Богу. Као што је у „Прича” суштина постојања одређена као додир супротности које се не потиру него једна другу иницирају, тако се у првој песми *Лирике*, „Човек говори Богу”, доживљава постојање, деловање и сама могућност спознаје Бога и створеног света. На свим тим плановим доминира противуречност као кључно својство Бога, али и његове спознаје у човековом духу: „Једино ти си што је протуречно – / Кад си у срцу да ниси у свести...”. Свестан божије свемоћи и вечности, човек мора да разјасни смисао своје немоћи и пролазности — да ли је трошно тело и дух предат сумњама део или противност задивљујућег и застрашујућег божијег постојања? У спознаји величанствено скривеног божијег бића у којој учествују и знање и слутња („Знам да си скривен у морима сјања, / Али те стигне дух који те слуги”) кључно место добија разлучивање односа говора и тишине, односно исконске присутности божијег гласа у људском бићу и немогућности да се тај глас у појавном свету чује: „Небо и земља не могу те чути, / А у нама је твој глас од постања.”

Доживљај Бога у *Лирици* није јединствен. Богу се приписују различити атрибути који упућују на различите религиозне и филозофске традиције, од теизма, односно монотеизма, преко дуализма до пантеизма.¹⁹ У „Побожној песми” лирско ја завапиће: „О боже увек неједнаки, / И другачији у свакој ствари.” Многострукост Дучићеве инспирције,

19 В. о томе: Милосав Шутић, „Јединство бића — основна тема Дучићеве поезије”, *Књижевна историја*, год. XV, бр. 60, Београд, 1983.

која га удаљава од канонизоване хришћанске представе о Богу, поетички и метафизички је заснована на уверењу да је у сложености и неједнакости исијавања божије присутности, могућност да се и човеково биће схвати као један облик тог испољавања. Загледан у онострано, а опседнут оностарношћу, лирски субјект *Лирике* своје боготрагање просветљено сумњом („Сумња, то сунце мог ума”, вели се у „Песми”) почиње да доживљава као трагање за језиком и речју која би била достојна говора о богу и која би могла да понесе и изрази величанствену и страшну тајну божијег бића. Тајна божијег и сопственог бића тајна је језика.

Драма бића које у себи носи божију искру, али ипак не може да проникне у противуречну суштину свога творца коме се на крају поново враћа, присутна је у свакој појединачној песми, али њено разрешење, њен први и последњи чин остају непознати. Тајна човековог постојања постепено се своди на тајну саме речи чије је изговарање краткотрајни прекид између два ћутања. Песнички изговорене речи чувају у Дучићевим позним стиховима нешто неизговорљиво што остаје „иза међе”, у простору оне *једне и једине* песникове песме која остаје ненаписана. Та песма постоји у свемоћном и свесадржајном чистом безгласју универзума наслућеном у песми „Међа”:

Знам чува безгласна жица
Све звуке неба и света,
И црна поноћна клица,
Све боје сунчаног лета...

Безгласна жица из „Међе” добиће у песми „Семе” из *Лирике* обличје, или боље речено сазвучје „вечно будне божје струне”, чији звук једино песник може да ослушне, јер „Семе” је песма и о судбини песника који увек странствује на овом свету осећајући и хотећи више од обичног смртника. У песничким спознајама и наслућивањима божије појавности на земљи у Дучићевој последњој збирци управо моменат звука, говора и речи постаје изузетно важан. Трагање за Богом у укрштају вере и сумње, постепено постаје ослушкивање сведрежеће речи у ћутању иконских сила и праелемента створеног света, као у пантеистичким визијама песме „Богу”: „Из свију ствари ти си у мене гледао, / Твој громки глас сам чуо у морском ћутању”. Али у исти мах песник у обличју путника трага за свемоћном речју која се рађа која би била достојна говора о Богу и која би могла да понесе и изрази страшну тајну бића. Таква Реч, према Јовановом јеванђељу, на почетку је света и стварања, и у песми „Путник” лирски субјект, свестан своје онтолошке првобитности уобличене у „предисконско прво свитање”, упоредиће себе управо са том светворачком чистом речју, која је почело и исходиште свеколиког смисла:

У олуј сунца и у мракове,
Као Реч чиста некад бачена,
Свих праоблика носећ знакове:
С краја до на крај нит провлачена.

У сличном аутопоетичком контексту могла би се прочитати и песма „Пут” која у збирци претходи

„Путнику”. Изузетан пример како се у Дучићевој позној песничкој слици простори физичког света, губећи материјалне обресе (кретање од светлости ка тами и од звукова ка тишини) и сажимајући се у симболичне визије постепено претварају у метафизичке пејзаже, ова песма је у знаку трагања лирског субјекта за извором реке, за почетом живота које треба спојити са ушћем и тиме смрти дати смисао увира у првобитно творачко начело. И „Пут” и „Путник” постају поетички интригантне ако их доведемо у везу, на први поглед савим неочекивану, са одређењем поезије и песничке речи које даје Васко Попа у кратким записима „Чувар извора” и „Извор живе речи”. У овом другом, Попа ће песнички чин одредити као враћање речи њиховом извору — „Ти их враћаш онамо одакле си их примио, враћаш их њиховом извору. Знаш да пут уназад до тог извора живе речи води кроз срце, кроз главу, кроз душу свих људи. (...) Јер сваки човек, не само песник, има насушну потребу да говори са извором живе речи, али често нема чиме.”²⁰ У позној Дучићевој поезији може се недвосмислено препознати повратак ка изворима хришћанске религије и духовности, на шта указују бројне библијске алузије, слике и симболи, али и ка изворима српске поезије, краћим стиховима које је неговала народна лирика. Коначно, те песме су и трагање за исходном речју, оном која разрешава велику и непрозирну тајну постојања, на међи видљивог и невидљивог, говора и ћутања. Та судбоносна реч којом се именује биће бивствујућег знана је само

²⁰ Васко Попа, „Извор живе речи”, *Сабране њесме*, Београд, Вршац, 2001, стр. 567.

Творцу (у песми „Тајна” песник чека да му Творац приђе и ослови га „правим именом”). Њено извориште и ушће је у оној ненаписаној песми која увек остаје иза међе која дели онострано од оностраног, људски језик од језика његовог Творца с којим ће се човек поново сјединити тек пошто у смрти ту међу пређе.

Одређујући поетско стварање као основну моћ човековог аутентичног постојања, Хајдегер додаје да је човек кадар да поетски ствара „само у оном степену у којем његова суштина присваја оно што и само мари за човека и стога изискује његову суштину.”²¹ У „Вечерњим песмама” и *Лирици* Јован Дучић досегао је врх рефлексивне, метафизичке поезије о судбини самосвесног бића загладаног подједнако у сјај божије искре коју носи у себи колико и у непрозирну тајну страшне међе и оностраног простора иза ње. Коначна истина о тој тајни остаје у Дучићевој песми која није и не може бити написана због величанствене недовољности изговорене песничке речи, која да би била то што јесте — *исничка* реч, мора својом, хајдегеровски речено, „дозначном двозначношћу” нужно да упућује на оно што је неисказиво. У сазвучју *Лирике*, Дучићеве изговорене песничке речи чувају оно неизговорено што остаје иза међе, у просторима оне *једне једине*, свеобухватне и сверешавајуће песникове песме која остаје ненаписана.

21 Martin Hajdeger, „...Pesnički stanuje čovek...”, *Pevanje i mišljenje*, prev. Božidar Zec, Beograd, 1982, стр. 168.

Predrag Petrović

DUČIĆ'S UNWRITTEN POEM

Summary

Proceeding from Heidegger's hermeneutical postulate that interpreting the poetry of an author actually means searching for his crucial, all-encompassing poem, which, however, always remains unspoken, this paper deals with Dučić's prose poetry – the cycle "Evening Poems" and their continuation in the collection *Lyrical Poetry* (1943). In these poems, the secret of man's existence is gradually reduced to the secret of the word itself, the uttering of which is a brief hiatus in-between two silences. In Dučić's prose verses, the poetically spoken words preserve something essentially unutterable that remains "beyond the borderline", in the space of that one and only poem by the poet that remains unwritten. The final truth about the secret of man's existence remains in that poem of Dučić's that was not and could not be written on account of the magnificent insufficiency of the spoken poetic word, which, in order to be what it is – the poetic word, must necessarily point, through its ambiguity, to that which is inexpressible. In Dučić's late poetry, one can recognise an unequivocal return to the origins of Christian religion and spirituality, indicated by numerous Biblical allusions and symbols, and also to the origins of Serbian poetry, the short verse cultivated by folk lyrical poetry.

Бојан Јовић

ПЕСНИКОВА ПРАВА. И ОБАВЕЗЕ

(поетика, право, економија, информатика у
песничкој пракси Јована Дучића и
српских песника XX века)

Кључне речи: Јован Дучић, српска поезија XX века, песничка збирка, *copyright*, поезијска, естетика, право, економија, *software*.

НАПОМЕНА — Дела г. Ј. Дучића излазе сад у издању „Народне Просвете” први пут као „сабрана дела”. У ове четири свеске писац је коначно редиговао своје досадашње цело песничко дело. Према томе ово је редакција његових написа која мора остати без ичије допуне и измене у даљим издањима. Има више примера да су страни писци дали коначну редакцију својих дела, у којим после никакав издавач ни редактор није имао изговора ни права да ишта исправља или допуњује. Песник француски Алфред де Вињи је за живота пробрао оне своје песме које су једино одговарале његовом утврђеном уверењу уметничком, додајући: „Боље да тај избор учиним сам ја, а не ико други”. И нико други се није за цело столеће усудио да у ту моралну својину уноси свој прохтев или материјални интерес, нити да ишта мења или допуњује написима која је тај писац коначно одбацио као своја. Један немачки музеј чува један рукопис песника Х. Хајнеа из којег се види да су постојале четрдесет и три разне редакције његове песме „Лорелај”, а остала је она редакција коју је песник сматрао адекватном својој замисли.

Писац Теофил Готје је написао за стотину књига разних написа, али се чува неизмењиво од њега, као национални капитал, само онолико колико је песник одабрао и завештао као своје право дело. — Тако мора бити и са делима овог нашег писца, насупротив ма чијој евентуалној противној намери. — Београд, 1. децембра 1929 - Ј. Дучић.

Стваралачка пракса српских песника са почетка XX века, Јована Дучића посебно, одликује се својствима која покрећу бројна књижевнотеоријска питања, али и отварају проблематику у многоме ширу од домена чисто поетичко-естетичких разматрања. Примера ради, ако се као један од показатеља стања српске поезије на прелому векова узму збирке песама наших аутора, најпре пада у очи да у појединим областима српског културног простора постоје значајне разлике у начину објављивања књига поезије, односно да ни сами аутори у начелу још нису начисто како би требало осмислити/објавити поетску структуру већег обима. У том светлу, Дучићев песнички првенац из 1901. године представља изузетак по неколико основа: иако обухвата многе од карактеристика које ће постати својствене потоњим остварењима српског песништва (посвете збирке у целини и посвете појединачних састава, пригодне максиме итд.), *Пјесме* значајно одступају од праксе која ће се након њих усталити — Дучићева је песничка књига већег обима, обухвата педесетак састава на 170 страна, прецизно је организоване садржине подељене на одељке-циклусе, и пагинисана је. Са друге стране, две године након Дучићевих *Пјеса-*

ма, 1903, Милан Ракић објављује у Београду своје стихове, знатно мањег обима и битно другачије организације — 18 оригиналних састава дато је у књизи без садржаја, при чему се међусобни односи песама и делова песама разрешавају искључиво тумачењем графичких ознака.¹ Недуго потом, 1904, и Даница Марковић у књизи песама *Тренуци* штампа мањи број радова (25), такође без садржаја и потподеле на циклусе. Опет, прва збирка песама Симе Пандуровића *Посмрџне њочасџи* из 1908. године, објављена у Мостару, има садржај и јасно рашчлањене и пагинисане прилоге, али је ипак за око трећину мањег обима од Дучићеве.

Сам Дучић пак исте године улази у „главни“ ток српске књижевности, када 1908. године у издању СКЗ-а издаје *Песме*, у којима садржај постоји али не упућује на број странице, иако су у самој књизи странице уредно назначене. У издању С. Б. Цвијановића, са истом књигом стихова, ствари се даље померају — издање сада нема нити бројеве страна нити садржај, и чини се да је Дучић унеколико за-

1 Књига садржи и препев(е) В. Игоа, објављен(е) 1898. године у часопису *Искра*. Збирка у целини посвећена је Богдану Поповићу, Ракићевом професору и естетичком ауторитету, а свака од песама, осим „Песнику“ и „В. Иго“, садржи посвету неком песнику блиском (савременој) личности: Јовану Јовановићу – Змају, Ћ. Панићу, Љуби Васиљевићу, Милораду Митровићу, Госпођици В. Ф. В, Милу Павловићу, Сими Матавуљу, К. Кумануди, Војиславу Маринковићу, Јовану Вучковићу, Драгутину Живадиновићу, М. Ѓурчину, Јовану Дучићу, Божи Марковићу, Н. Ћ. Николићу, А. Шантићу, Д. Дандреи.

боравио сопствене ставове о спољашњем изгледу домаће књиге, изнесене у *Зори* са краја XIX века.²

Оно, међутим, по чему је Дучићева прва збирка практично без преседана јесте њен уводни исказ, смештен након насловне стране и пре посвете и гесла, уобичајен за савремено доба али сразмерно редак са почетка прошлога века — напомена „Сва права задржана.“ Уколико се зна да је проблематика међународне заштите ауторских права постала актуелна тек којих петнаестак година раније, крајем XIX века, онда се може стећи утисак о новини коју Дучић, односно његов издавач уводи.³ Са друге стране, како се показује и из одређених елемената Дучићеве напомене у наводу са почетка овога рада („права“, „морална својина“, „материјални интерес“, „национални капитал“), питање поседовања естетско-поетског производа, макар у преносном смислу, не губи значај за песника ни након три деценије, иако се напомене о ауторским правима више не појављују у експлицитном облику. Овде ћемо у кратким цртама показати како се наведена проблематика прожима са поетичким

2 „Као други проблем интересовало је уредништво питање издавачке уредности. Гете је, вели, казао да више воли неправду него неред; а Србин више воли неправду него ред. Одатле онако лош спољашњи изглед наше књиге, онолика разноликост у формату, онолике штампарске грешке, онолика неуредност у излажењу листова. (Дучић похвално изузима мостарску издавачку кућу Пахера и Кисића.)“ Перо Слијепчевић, „Јован Дучић“, *О Јовану Дучићу, 1900–1989*, Београд–Сарајево, 1989, стр. 104.

3 Седам година касније, иако штампа збирку на истом подручју и са сличним структурним својствима, код С. Пандуровића нема такве напомене.

питањима, проистеклим како из Дучићеве песничке праксе тако и из општих особина српског песništва XX века, али и са естетичким и савременим информатичким видовима уметничког стваралаштва, враћајући се поново на место одакле је и потекла — у акта који штите интелектуалну и уметничку својину.

* * *

Увођење економског и правног критеријума у издаваштво ради уређивања материјалних питања везаних за конкретна издања само је по себи разумљиво, будући да је реч о делатности која се пре свега заснива на продаји књиге као робе. Исто је, са друге стране, и са ауторовим полагањем права на надокнаду за објављивање дела, као и на заштити његовог изворног облика и садржине. Тежња, међутим, да се потпуно располаже свим видовима сопственог поетичког производа, укључујући ту и временске аспекте и облике његовог постојања, отвара занимљива питања везана за вредност уметнине, како из поетичке тако и економско-правне перспективе. Ово тим више што се књижевни рад наших песника (у прошлом веку) није ограничавао на стварање нових песама и песничких структура/дела већег обима, већ добрим делом и на одабирање и прерађивање, потом и поновно објављивање већ постојећих састава и збирки.

И Дучић и велики број других српских песника имали су, наиме, сличан однос према свом већ објављеном делу, током времена мењајући практично све његове аспекте. Историја наше књи-

жевности показује да поетички напор усмерен ка проналажењу новог/коначног облика за постојећи песнички опус, изражен кроз сукцесивно обликовање песничке збирке истога или сличнога наслова као обухватне целине, одликује настојања бројних аутора, од Дучићевих савременика попут Д. Марковић, М. Ракића, С. Пандуровића па до песника модерних времена (В. Попа, С. Раичковић, Б. Радовић, Р. П. Ного, М. Данојлић, Љ. Симовић итд). При томе није редак случај да се привремена решења у структури песама, збирки и сабраних дела проглашавају за коначна и непромењива, док се избори радова и њима уведена подела на дела која се прихватају као естетски вредна и она која се одбацују као недовољно добра. Такође, песници често демантују сами себе, остављајући за живота неколике коначне и неприкосновене изборе, који се у неким случајевима и знатно разликују.⁴

Сам Дучић је извршио три велике редакције сопственога песништва. Прва је била током припреме збирке из 1901, где је прочешљао песме објављене по часописима.⁵ Седам година касније, по његовим ондашњим речима, збирка *Песме* у издању Српске књижевне задруге из 1908. године представља „дефинитивно издање његовог досадашњег песничког дела”.⁶ Коначно, припремајући сабрана дела из 1929, Дучић изнова критички са-

4 То представља константу српске поезије у прошлом веку, практично од Ј. Дучића па до Љ. Симовића.

5 Видети опширније у: Милош Милошевић, *Рани Дучић. 1872-1900*, Светови/Октоих, Нови Сад, Подгорица, 1993.

6 Слијепчевић, Нав. дело, стр. 115.

гледава своје радове, уз коментар наведен на почетку овога текста. Овакав напор био је и теоријски осмишљен — Дучић је, по речима Слијепчевића, имао разрађену поетичко-естетичку теорију о неопходности непрестаног рада на истој песми/делу:⁷ након настанка песме, који је плод тренутног надахнућа, следи дуготрајан и мукотрпан напор на њеном уобличавању — песник доцније без престанка дотерује и мења своје дело, исто као што сликар дотерује своје слике, при чему није редак случај да се коначна верзија текста драстично разликује од почетне.⁸

7 Слијепчевић, Нав. дело, стр. 116. При томе у конкретној реализацији Дучићеви састави нису поређани хронолошки, садржински, будући да Дучић није признавао биографску основу, могућност да се током и начином песникова живота могу тумачити песничка дела.

8 „Ниједан песник није веровао да је написао оно што је хтео; а прави песник чак мисли да је написао нешто баш противно од онога што је сам хтео да напише. Отуда мучење највећих и најискренијих писаца, њихова стална тражења да једну исту мисао сваки пут кажу друкчије. Отуд и њихово стално преправљање својих сопствених текстова. [...] Борба између духа и форме, значи борба између мисли и речи, то је очајна борба уметникова до краја његовог живота. [...] Најбољи доказ за ову борбу песника с песмом, то су мученички напори, и то баш највећих твораца, који трају све док изгледе и коначно усаврше једну своју песму. Хајне је тако мученички писао своје стихове, а Толстој своју прозу. Само најгори песници не знају за ову патњу најбољих међу писцима. Тврдим и да ниједан добар песник није знао на почетку како ће заправо његово дело изгледати на самом крају, па било да је по среди роман или песма. Чак и кад се једна песма излије као чаша вина, ни онда песник не зна тврдо како се то чудо догодило. Најчешћи је случај да у коначној редакцији једне песме последња строфа дође место прве, или прва место последње.“ Ј. Дучић, „Моји савременици“ у: *Сабрана дела*, стр. 857–858.

Овакво ширење поља поетичких разматрања на естетичку проблематику, односно увођење сликарства као елемента поређења при разматрању песничке вештине, иако посредовано, омогућава додатно контекстуално осветљавање Дучићевог песничког поступка сличним проседеима других грана уметности. Развијајући поменуто поређење, у сликарству је ипак редак случај да сликар за живота створи мали број дела и да непрестано ради на њима, чувајући/излажући практично иста прерађена платна сав свој уметнички век. У мање радикалној варијанти, није често ни да ликовни уметник производи нове слике са потпуно истим називом као и старе, инсистирајући на ултимативности најсвежијих творевина — уколико и постоје, таква ликовна дела пре представљају или варијације на тему без наглашеног развојног момента или сачињавају еволутивни низ. Код Дучића и у (српском) песништву, међутим, рад на истоименом саставу по правилу доноси ауторово беспоговорно тврђење да је најновија верзија дела естетички боља него било која претходна, и да их самим тим поништава.

Поређење са сликарством омогућава да се баци додатно светло и питање тренутка у коме се може сматрати да је дело званично обзнањено, тј. да започиње свој самостални живот. Тако скице представљају припремну фазу у настанку ликовног дела, као што рукописне верзије („редакције”, како их назива Дучић) оличавају етапе у потрази за коначним обликом песме; опет, када се слика изложи, а поготово када се отуђи, продајом у приватну

колекцију или музејску збирку, она са творцем губи сваку везу осим ауторске, и постаје прихваћени и неоспориви јединствени уметнички предмет. При томе, економска вредност коју добија, барем када су у питању дела врхунских уметника, једноставно не допушта било какве недоумице у питању (пре-станка) естетског важења дела. Груписање радова у веће целине могуће је само путем самосталних и колективних изложби, или састављањем нарочите ауторске збирке која би обухватала ауторизоване или интерпретативно изабране комаде. У песничкој вештини, међутим, објављивањем песме у начелу тек отпочиње животни пут поезије, од појединачног часописног појављивања до циклизације, уобличавања у збирке и потом у изабрана и сабрана дела, при чему се неретко мењају бројни аспекти на свим нивоима поетских структура.

Када је реч о самој природи уметничког дела, односно о природи поетичко/естетичког производа који се нуди публици, може се помислити да је поезија ипак далеко ближа музици него ликовним уметностима. Као и код музике, права суштина песме тако би се налазила у идеалном менталном склопу у ауторској свести, док би читање/штампање песама у том случају било само извођење/објављивање. Опет, битна разлика између две уметности састоји се у томе што у случају музичког дела опстаје нарочита онтичка подвојеност, тј. недовршеност — партитура, нотна забелешка јесте музички текст али је у крајњој линији ипак само упутство за извођаче; музичко дело се конкретизује тек додатним посредовањем, приликом из-

вођења, увек у новој и различитој форми у односу на друге/претходне (у складу са тим, може се поседовати нотни запис, односно присуствовати једнократном извођењу или пак поседовати већ позната, на носач звука фиксирана интерпретација⁹ чини се да је музика по том питању ипак ближа драми него песништву); песма, међутим, фиксирањем, то јест објављивањем у штампаном облику на изворном језику¹⁰ добија интересубјективан облик који је функционалан независно од интерпретативног посредовања („извођење“/тумачење је у потпуности на кориснику/читаоцу), постаје и масовни предмет/производ, један од мноштва потпуно истоветних),¹¹ а тиме и роба дефинисаног облика, која се може продати /купити, или се можда ипак само дати на привремено коришћење.¹²

9 Jerrold Levinson, „What a Musical Work Is”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 77, No. 1 (Jan., 1980), pp. 5–28, стр. 15. Потом, изнимно је ретко да композитор (класичне музике) константно преправља своја дела, односно да их ретроактивно повезује у веће целине и да прави избор одређених својих комада и канонизује га.

10 Charles L. Stevenson, „On ‘What is a Poem?’”, *The Philosophical Review*, Vol. 66, No. 3 (Jul., 1957), pp. 329–362.

11 Када је реч о ликовним техникама којима се отискивањем добија више истоветних примерака дела са оригиналне плоче, они заправо нису исти нити по уметничкој нити по економској вредности — у процесу се матрица физички мења (оштећује), и у ограниченом низу отисци добијени на почетку вреднији су од оних који се добијају касније.

12 Сличност са конкретизацијом музичких дела могла би се задржати штампањем песме/збирке праћене критичким напоменама/интерпретативним коментарима тумача/критичара. Ипак, то би представљало превођење на дискурзивни метајезик који није изворно садржан у тексту песме.

Са естетичке стране песник је ексклузивни власник свога производа, и може да полаже право да одлучује о његовој прошлости, садашњости и будућности; када се, међутим, у књижевноуметничку праксу (као поетички моменат) уведе економски чинилац, комуникациони или комерцијални низ се не исцрпљује релацијом аутор-дело, већ по на овај начин описаним начелима равноправно укључује и читаоца — корисника/купца/потрошача. Једном објављена — и продата/купљена песма/збирка песама постаје конкретни ентитет са јасно израженом естетичком и економском вредношћу, који се не може тек тако поништити/избрисати и чији се тржишни пласман мора пажљиво осмислити из свих углова.

Поставља се, стога, питање и из обрнуте перспективе — шта читалац/потрошач/купац поезије добија за свој новац, односно, каква је економска и поетичка природа песничког/књижевног производа који долази у нечији посед у замену за одговарајућу новчану противвредност. Уколико, наиме, читалац једном и за свагда купује производ (верзију дела/збирке/књиге), онда може да сматра да је он неотуђиво његов, без (временског) ограничења (што је случај са набавком ликовних дела, где постоји битна разлика између оригинала и репродукције; у музици се, међутим, у начелу плаћа извођење, док је куповина партитуре и слична и различита од куповине поезије). Уколико се, међутим, захваљујући непрестаним променама и новим верзијама, поезија читаоцу даје само на коришћење, у

том би се случају морала успоставити нека врста споразума/сагласности/уговора о коришћењу између писца/издавача и читаоца/корисника, која би укључивала обнављање/замену постојећих песама промењеним/потпуно новим верзијама.

Том проблему, међутим, не посвећују више пажње ни песници, нити пак поетичка односно естетичка литература. Стога, уколико поређење са другим областима уметничког стваралаштва не може да пружи довољно грађе за разумевање/до-датно осветљавање поетских процеса и њихових разноврсних импликација код Дучића/у српском песништву, црте самерљиве наведеним особина-ма песничке вештине у српској поезији са почетка прошлога века требало би потражити у оквирима других духовних/интелектуалних делатности које се (традиционално) не доводе у везу са поезијом. У том се светлу, неочекивано, али ипак не и без преседана, настанак и развој компјутерских програма показују као појава блиска природи и динамици српске поезије, по интелектуалној, естетској, економској и правној страни можда чак ближа од других грана уметности.¹³

Опет, потешкоће у оваквом повезивању, односно битне разлике између две области духовних делатности не могу се занемарити. Суштина/на-мена ових интелектуалних производа свакако није истоветна — у случају песништва реч је о поетичко-естетичким предметима, у изради софтвера о логичко-математичким структурама. Песма/по-

13 Gregory W. Bond, „Software as art”, *Communications of the ACM*, August 2005/Vol. 48, No. 8.

езија, чини се, нема другу сврху до естетске, односно унутрашње, док је програм(ер)ски производ пре свега окренут испуњавању практичне намене, обављању унапред одређеног јасног задатка у рачунару или уз помоћ њега у реалном свету.

Када је пак реч о додирним тачкама, и песма и програм настају у језику, од којих је песнички језик природни језик на који је примењена нарочита моделативна логика (у случају поезије реч је о преношењу начела еквиваленције са осе селекције на осу комбинације), док се језик програма строго повинује правилима вештачког језика. И песма и програм у основном облику постоје као текст, тј. стубац састављен од редова — стихова/програмских линија који у крајњој инстанци обликују свет, при чему се књижевно/песничко дело довршава/допуњава у свести читаоца и чисто је ментално, док се компјутерски програм читава на монитору, односно на различитим елементима интерфејса. При томе је софтвер и конкретно интерактиван, тј. захтева активно учешће корисника (на компјутерске игре, пре свега авантуристичке садржине, у том случају могло би се гледати као на врсту дигиталне прозе отвореног типа која у збивања у првом лицу укључује и одлуке и реакције корисника).

Софтвер, међутим, није заснован искључиво на ефикасности односно функционалној употребљивости. Важан елемент софтвера представља и естетски моменат, пријатност/лепота графичког интерфејса; при избору два једнако функционална програма, наиме, дизајн односно допадљивост, изгледа, често има одлучујућу улогу. Такође, и на

равни програмског кода, састављеног од програмских линија, може се расправљати о естетици програмирања — говори се тако о добром (уредно написаном коду), за разлику од неуредног; и један и други су функционални, али су они који показују „стилски“ квалитет функционалнији у вишем степу.¹⁴

Када је реч о даљим сличностима, поезија и програмирање исказују основну сродност у настанку и развијању, исказаном не само кроз варијанте пре званичног објављивања (ране верзије софтвера пролазе кроз неколике фазе, пре-алфа, алфа, бета итд., у којима се дају ограниченом броју корисника на критички увид, као што се рукописне варијанте песама могу показати одређеном кругу критичара/читалаца), већ и кроз бројне верзије различито уобличених програма. Непрестано мењање/развијање производа истог назива јесте једна од кључних особености софтвера, као што се, код многих наших песника, Дучића нарочито, јављају сталне преправке већ објављених састава.

14 Иако је уврежено мишљење да се књижевна дела и технолошке умотворине у начелу искључују, Вилис Хигин, међутим, сматра да компјутерски софтвер представља „занимљиво преклапање ових двају категорија зато што садржи и књижевну и технолошку компоненту. Добро написан софтвер са поезијом дели настојање да пренесе што више значења употребом што је могуће мањег броја речи, (стиснути, сажети код). Књижевна страна софтвера такође се односи на начин на који је створен, тј. написао га је програмер. Софтвер за разлику од песме садржи и технолошку компоненту, која чини да машина, компјутерски хардвер, извршава велики број задатака/радњи.“ Willis E. Higgins, „Technological Poetry: The Interface Between Copyrights and Patents for Software,” 12 *Hastings Comm/Ent L.J.* 67 *Issue 1 - 1989–1990* (1989).

Као што се у поезији тежи повезивању у циклусе, збирке и опусе, и појединачни програми имају тенденцију да се повежу у софтверске пакете – довољно је сетити се пута који су прешли основни програми који сада чине део најпознатијих софтверских пакета, као што су Microsoft Office, Adobe Master Collection, CorelDRAW Graphics Suite или пак Ahead Nero UltraEdition. На почетку, пре петнаестак година, они су били представљени програмима за обраду текста, слике, цртање или резивање података на диск, који су пре свега били индивидуалан софтвер, тек симболично повезан са програмима из исте породице. Током времена, интеграција је постала кључна реч (Microsoft Office Word 2007, Photoshop CS3), и уз задржану основну функционалност дошло се до тренутка када су појединачни програми у толикој мери ослоњени на заједничке, тј. дељене компоненте да без тог везивног ткива не могу да развију ни део потенцијала. Опет, на интеграцију не би требало гледати као на једноставан, једносмеран, праволинијски процес. И у развоју појединачних програма и у развоју софтверских пакета долази до приближавања и удаљавања, до решења која су присутна у једној верзији а потпуно одбачена у другој, до увођења и одбацивања појединачних компоненти, до промене назива појединачних састојака и обухватних збирки програма итд.

* * *

Поређење песништва и програмирања као умних делатности којима се у оба случаја производи

текст није само резултат пуког интерпретативног утиска, већ се заснива и на конкретнијим чињеницама — управо на савременим верзијама правних аката на које се индиректно и позива Јован Дучић практично на самом почетку рада на макроструктурама сопственог песничког дела. Тако се у *Споразуму о заштити ауторских права* из 1996. године¹⁵ у члану 4 посвећеном компјутерским програмима говори о њиховој заштити као књижевних дела: „Компјутерски програми заштићени су као књижевна дела у оквиру значења члана 2 Бернске конвенције. Таква заштита примењује се на компјутерске програме без обзира на облик њиховог изражавања.“ У Бернској конвенцији о заштити ауторских права (прва верзија 1886, коју је, по свему судећи, познавао и Дучић, последња 1979), подробно се разрађују сви аспекти таквог виђења, при чему је посебно занимљиво одређење збирке књижевних или уметничких дела као заштићених интелектуалних производа.

Испоставља се, дакле, да је Јован Дучић обликовањем прве збирке песама на почетку прошлога века не само најавио каснију уобичајену праксу у српском песништву, већ је, напоменом о задржавању права, отворио могућност несвакидашњих разматрања те исте праксе на поетичко-естетичкој равни, али и на плану правне, економске па и информатичке проблематике. У том светлу, напомена „Сва права задржана“ није само пуки додатак који се односи на правни и економски ас-

15 THE WIPO COPYRIGHT TREATY adopted by the Diplomatic Conference on December 20, 1996, Geneva.

пект издања и који не улази у структуру дела, не изазивајући никакву промену у његовом укупном значењу, већ, захваљујући песничкој пракси и доследном (ауто)поетичком инсистирању на праву, интересу, својини и капиталу, постаје и структурно и семантички активан чинилац.

Увођењем правно-економског момента у песништво, кроз експлицитно помињање (ауторских) права, нужно је покренуто и размишљање о правима читаоца/корисника/купца поезије, и то управо у светлу песничке праксе Дучића и других бројних других српских стихотвораца. Одговор на то питање, парадоксално, могу понудити пре произвођачи софтвера него песници и издавачи. Програм (копија програма), било да је дата кориснику у трајно власништво, било на коришћење на (не)одређено време, функционалан је у најмању руку као што је и био на почетку; док траје програмска подршка (аутоматски) корисник добија пакете за обнављање/освежавање (updates/patches) — различите врсте преправки односно закрпа којима се програм поправља/унапређује (понекад међутим и јасно квари) — односно у сваком случају мења (по неки пут и принудно, будући да се неке од промена неће инсталирати без претходних)... али у начелу без додатних трошкова. Опет, у случају да приликом апдејтовања/освежавања допуна програма из основа замени претходну лиценцирану верзију, кориснику се може забранити да истовремено употребљава или преноси обе вер-

зије.¹⁶ Такође, иако је право на употребу програма (лиценца) кориснику дата на неодређено време, мислило се и на случајеве у којима може доћи до престанка тога права. Уколико корисник прекрши одредбе уговора о лиценци, она аутоматски и без икаквог обавештења престаје да важи, и корисник је дужан да престане да користи одговарајући софтвер те да уништи све његове примерке.¹⁷ Описана пракса могла би се применити и на дистрибуцију/куповину/коришћење поезије — уколико полажу право на непрестано преправљање сопственог песничког производа, и инсистирају на квалитативном напретку са новијим и новијим верзијама, песници и њихови издавачи морали би да пронађу начин да читалац/купац поезије буде стално у току, то јест да у сваком тренутку буде у поседу најсвежије верзије. Тиме би се заштитила вредност поетског добра које је размењено за новчану противвредност. Са друге стране, читалац би се обавезао да не користи разне верзије песама/збирки, односно прихватио да је најновија верзија и једино важећа итд.

16 „Ако Еплов програм за обнављање замени у потпуности (пуна инсталација) претходну лиценцирану верзију Епловог софтвера, не смеју се истовремено користити обе верзије Епловог софтвера нити се посебно преносити даље.“ „Software License Agreement for Firmware Restoration CD 1.3“ <http://docs.info.apple.com/article.html?artnum=303489>

17 „6. Престанак важења. Ова лиценца важи док се не оконча. Ваша права по овој лиценци аутоматски ће престати да важе ако не испуњавате све услове из ове лиценце. Након завршетка важења ове лиценце престаћете да употребљавате Еплов софтвер и уништићете све његове примерке у целини и у деловима.“, Apple and Third Party Terms and Conditions. EA0367 Rev 10/26/07

Размишљање Дучића, као и доброг дела српских песника XX века, посвећено заштити облика и вредности сопствене поезије усмерено је на однос аутор-дело и дело-издавач, и готово у потпуности занемарује читаоца. Опет, са наглашавањем песникових права над сопственим производом, како поетичким тако и комерцијалним, иду и обавезе према читаоцу, који би пак са своје стране требало да зна каквом естетском и економским вредношћу располаже, колико дуго и на који начин. Показало се да поређења са другим гранама уметности у том погледу могу да буду само донекле од користи, те да разматрање песничке праксе прошлога века кроз призму развијања компјутерских програма неочекивано показује многобројне сличности. Свакако, у прошлим временима није се могло ни наслутити да ће развој информатике пружити основ за поређење динамике настајања и животних циклуса поезије и компјутерских програма, односно за сагледавање сложених односа поетичког, естетичког, правног и економског карактера из перспективе аутора, дела, издавача и читаоца. Није се могло наслутити ни да ће се ови токови наћи у савременим верзијама списа који регулишу проблематику заштите права над уметничком и интелектуалном својином, у српску поезију уведена Дучићевом почетном опаском у збирци *Пјесме* из далеке 1901. године.

Ововремена искуства омогућавају да се описани сложени односи сагледају на нов и обухватнији начин, те да се и (уговорни) однос између песни-

ка, издавача и читаоца постави на домишљенији и модерном добу примеренији начин (у том светлу, *licentia poetica* могла би да добије коренито другачије значење). Односно, у најмању руку, да се у приступ књижевноисторијском и теоријском описивању српског песништва и књижевности уведу не толико уобичајени моменти.

Bojan Jović

THE POET'S RIGHTS AND OBLIGATIONS
(POETICS, LAW, ECONOMICS, INFORMATICS IN THE
POETIC PRACTICE OF JOVAN DUČIĆ AND SERBIAN
POETS OF THE 20TH CENTURY)

Summary

The paper proceeds from the fact that in Jovan Dučić, ever since his first collection entitled *Poems* (1901), there was a clearly visible tendency to shape his work in a final and unchanging manner, and an explicit emphasis on auctorial rights to his own poetry. These specific characteristics, atypical for Serbian poetry towards the end of the 19th and the beginning of the 20th century, are brought into connection with the subsequently customary practice of constant shaping of one's own poetic opus in Serbian poetry. The paper deals briefly with the aesthetic, economic and legal consequences of constantly changing works already published, in order to finally compare the life of published poetry with the creation and development of computer software on the basis of this. The basis for comparing poems and programmes as literary texts is to be found precisely in the contemporary versions of legal acts that Dučić refers to in his first collection of poetry.

II

Радован Вучковић
ПРВА ДУЧИЋЕВА ЗБИРКА

Кључне речи: њесничко дело, рана њоезија, неороманѡизам, ѡарнас и симболизам, војиславизам, елеѡије, циклуси, развојне ѡромене.

Прошло је сто седам година од појаве прве Дучићеве збирке *Пјесме*, која је изашла 1901. године у издању мостарске *Зоре*, а у оквиру „Мале библиотеке” познатог мостарског издавача Пахера и Кисића, са назнаком да је то прва књига. За то време песник је сам приредио своја *Сабрана дела* (1929/1930), а појавило се више издања и од различитих приређивача. Ни у једном од тих издања није се нашла прва збирка песама, нити је у току сто седам година штампана као посебна књига. Зато је данас тешко доћи и у великим библиотекама до ње.¹ То је, делом, разлог што је мало коментарисана чак и у есејима и расправама који се могу сврстати у најбоље што је о Дучићу написано (П.

1 Када сам одлучио да напишем нешто о првој књизи Дучићевих песама, обратио сам се прво Библиотеци града Београда, затим Универзитетској библиотеци у Београду и нисам је нашао (у овој последњој постоји сигнатура, али књиге нема). Народна библиотека Србије није радила. Био сам беспомоћан и сетио сам се да би фотокопију те књиге могао имати мој колега из Сарајева Станиша Тутњевић. Нисам се преварио и захваљујући њему могао је да настане овај текст.

Слијепчевић, М. Бегић, М. Кашанин).² Тек је Славко Леовац у књизи *Јован Дучић — књижевно дело* (1985) опширније приказао прву збирку, али је сувише пажње посветио оценама вредности појединих песама и утицајима на Дучића. Због тога није могао довољно да покаже шта је та збирка значила за Дучићево песничко стваралаштво и у каквом је односу према претходно или паралелно писаним песмама или оним из друге збирке 1908. године. Леовац је, у више наврата, уз Војислава Илића поменуо Јована Јовановића Змаја, као и друге српске песнике који су могли утицати на Дучића. Змајев утицај могућ је на најраније Дучићеве стихове, али не на оне из друге половине деведесетих година.

2 Перо Слијепчевић је тек поменуо прву књигу рекавши узгред: „Али у основи садржина књиге остала је бомбастична. Мисаоних песама, тако особених за Дучића, још нема” (П. Слијепчевић, „Јован Дучић”. *Оледи*, Нови Сад–Београд, 1972, стр. 251). Мидхат Бегић је такође поменуо, али је дао опширније изводе из цикличне „Моје песме” и „Пролога”. Наводи наслов ове последње песме из часописа, а не из књиге. Милан Кашанин је потпуно прескочио ране стихове и *Пјесме*, као да тај део Дучићевог песничког стварања и не постоји.

Као и Скерлићев и Матошев, однос Богдана Поповића према првој Дучићевој збирци песама био је неупоредиво повољнији. Од тридесет три Дучићеве песме колико их се налази у Поповићевој *Анџолоџији*, девет их је из прве књиге. Не треба при том заборавити да су све међу њима заузеле уводна места: дуга „Хајдмо, о Музо...” уводна је у *Анџолоџији*, а „Залазак сунца” уводна је у „Друго доба” — обе су из прве збирке. Ни Дучић није стварно одбацио своју прву књигу, како се обично говори. У другу збирку из 1908. унео је чак дванаест песама из те књиге — пет „Јадранских сонета”, од којих су неки прерађени, екавизирани и насловљени. Њих је уврстио у тој форми и у своја *Сабрана дела* са још пет песама из прве збирке неекавизираних, што је укупно десет песама.

Илића су наводили сви критичари који су у то време писали о *Пјесмама*, нарочито А. Г. Матош. Скерлић је био конкретан кад је рекао: „’Моја песма’, с инспирацијом и метром, и ритмом, и основним тоном, подсећа на Војислављеву ’Исповест’; ’Јесење елeгије’, посвећене ’сјени Војислава Ј. Илића’, исто тако опомињу на лепу ’Елeгију’, можда најбољу ствар што је Војислав написао”³.

Скерлић је тачно приметио и да је „Дучић међу свим нашим млађим песницима најбоље упознат са великим туђинским узорима.”⁴ Мидхат Бегић је Скерлићеву опаску само илустровао подацима: „Од Пушкина и Љермонтова он иде до Њекрасова, Надсона, Мицкијевича и Јана Неруде. А то чини једну страну пјесникова хоризонта, друга се све више протеже преко Немаца — Хајнеа и Ленау, до Француза — Ламартина, Мисеа, Готјеа и Бодлера.”⁵ И Матош истиче Ленау, па каже, „али *Пјесме* му, од страних пјесника највише подсјећају на овог сјетног и несрећног, врелог и циганског Мађара, који је залутао у хладну маглу њемачке сутонске романтике”⁶. Метричка и жанровска разноликост, сетан тон и окупираност љубавним осећањима Ле-

3 Ј. Скерлић, „Јован Дучић: *Пјесме*”, *Критички радови Ј. Скерлића*, Нови Сад–Београд, 1977, стр. 410.

4 Исто, стр. 412.

5 М. Бегић, „Модернистичка гама Дучићева”, *Раскршћа*, I, Сарајево, 1987, стр. 159.

6 А. Г. Матош, „Јован Дучић: *Пјесме*”, *О српској књижевности*, *Сабрана дјела*, књ. 8, Загреб, 1973, стр. 163.

науовљевих песама одговарали су Дучићу, па је Ма-тошева опаска, можда, и исправна.⁷

Крајем деведесетих година Дучић се ослобађао и од Илићевог утицаја, што се види ако се пореде његове „Јесење елџије” са поменутом „Елџијом” Војислава Илића.⁸ Чињеница да је у *Пјесме* унео песму „Војиславу над гробом”, преименовавши јој наслов, говори о опраштању Дучићевом од свог узора у смислу значења и усмерења из три познате програмске песме из те збирке: „Пролог”, „Моја песма” и „Писмо другу”. И, заиста, осмерачка елџија једног и другог песника повезује неоромантичарски и фолклорни осмерац, што је могло да асоцира и на Змаја, а остало је у творевинама два песника различито и удео Војислава Илића у првој Дучићевој књизи песама није толико пресудан колико се раније писало.

Миодраг Павловић, који је такође говорио о Дучићевим страним песничким узорима, и сагласио се са песником да прву његову књигу „треба искључити из разматрања песниковог дела”⁹. Коментари

7 Николаус Ленау (1802–1850) рођен је у Мађарској, али је одгојен у Аустрији и у своје време је један од најпопуларнијих песника. Његова меланхолична лирика утицала је на тадашње песнике, али и на оне у неоромантизму деведесетих година 19. века. Познате су његове песничке слике јесењих штимунга, што је могло бити привлачно и за Дучића, као и ретка метричка разноврсност његових стихова и форми, међу којима се налазе и баладе и покушаји писања елџија у елџијском дистиху.

8 О томе сам опширно писао у расправи „Дучићеве елџије и баладе” која ће се наћи у зборнику посвећеном колеги Милосаву Шутићу.

9 М. Павловић, „Јован Дучић”, *Осам песника*, Београд, 1964, стр. 15.

критичара из времена кад се појавила прва збирка и њихове анализе и оцене говоре у прилог томе, поред свега осталог, да то не треба чинити — ако се жели приказати Дучићево укупно песничко дело и разумети промене које су се у њему дешавале у пола столећа стварања. Много тога може се сазнати о тој књизи из тадашњих осврта критичара, међу којима су имена Јована Скерлића, Антуна Густава Матоша, Милана Грола и Павла Лагарића. Најзначајнији био је Скерлићев текст који је, по свој прилици, први објављен, па су се други равнали према њему и кад су износили похвале као и он или кад су желели да пишу супротно од њега.

Скерлић помиње Париз и Женеу, где су се сусретали и, где му је Дучић читао песму „Послије много година”, за коју каже да је можда „најбоља ствар у целој овој збирци”. Били су, види се, у пријатељским односима, па није искључено да је Скерлић допринео томе да прва Дучићева књига песама изгледа тако као што је данас имамо. Види се то и из тачних Скерлићевих процена тадашње Дучићеве неоромантичарске лирике које су, уз све остало, морале утицати на мостарског песника да мења свој начин певања и отклања слабости на које му је пријатељ скренуо пажњу. Прва примедба маркира неоромантичарска својства Дучићевих песама деведесетих година претпрошлог века и сажета је у опажању да је „у њима толико замкова, да би човек рекао да је усред романтичарске епохе”. Затим да је већи део „поезије Дучићеве дескриптиван”, „више дескриптиван но интелектуалан” и песник „осећа формом”. С тим у вези је и следећа

особина Дучићева да „добро осећа та треперења звука” и „распознаје све могуће шумове”. Неоромантичарско својство је и то да је „љубав главна, искључива преокупација његова”, а с тим у вези је и опажање критичарево да се у многим Дучићевим песмама препознаје „инспирација из књига”, тј. да им је својствена литерарност која пригушује емоције, због чега су му најуспелије краће песме. Последња и најозбиљнија Скерлићева примедба односила се на Дучићево слабо национално осећање: „Исто тако, национално осећање у њега је слабо, и то је тим чудније што је Дучић из крајева где је то осећање најјаче и најискреније.”¹⁰ Ипак, Скерлић је на основу анализе *Пјесама* закључио следеће: „Неколико од тих песама иде у најбоље што наша поезија има ... Дучић је најбољи млађи лиричар у нашој књижевности”.¹¹

Скерлић није поменуо ниједан од два песничко-ва циклуса родољубивих песама којима би конкретизовао своју тврдњу: „Двије пјесме” („Гракни, гавране!...” и „Издајниче, стани!...”) нити пак циклус од пет песама (раније седам) „Моја отаџбина”. Зато јесте, и то негативно, Милан Грол. Та два циклуса родољубивих песама само је мањи део онога што је у том стилу Дучић написао током осамдесетих и деведесетих година прошлога века. Разумљиво је стога што је део тога морао да унесе у своју прву збирку.

Дучић је писао врло афирмативно о Крањчевићевим *Изабраним пјесмама*, о његовим родољуби-

10 Ј. Скерлић, стр. 417.

11 Исто, стр. 418.

вим осећањима и „Ускочким елегијама”. Заметан је извештан одјек Крањчевићеве родољубиве лирике у Дучићевим песмама те врсте. Разуме се, Дучић пева о српској судбини и о историјском поразу и изражава наду у васкрснуће поробљеног народа. Њега највише гуши, као и Кочића и друге његове српске савременике из Босне и Херцеговине, осећај ропства у аустроугарској држави и песмама изражава бунт. Међутим, у погледу форме, те Дучићеве песме су крањчевићевске: повишен патос и декламаторска дикција изражавају се често ломљењем стиха и комбиновањем краћих и дужих стихова, што ствара утисак оштрих удара у јек побуњеничких фанфара („На гробовима бораца”, „Домовини”, „Гракни, гавране!...”, „Издајниче, стани!...”, „Оставићу”, „Српски борац”). Врхунац те врсте декламаторске дикције и реторичког патоса досегла је Дучићева рана родољубива поезија у поеми у пет песама „Моја отаџбина”, коју је унео у прву књигу. Троми дуги стих са исто тако дугим строфама, у тој цикличној песми, требало је да прати голготски пут српског народа од давног пораза до излаза и спасења у Првом српском устанку, а силовите речи и бучни епитети имали су задатак да симфонијски оркестрирају грмљавинске декламације надолазеће снаге, па је схватљиво што је циклична песма или поема ипак дело реторичке силине, али не и уметничке сугестивности, како су приметили и ондашњи критичари.

Ране Дучићеве патриотске песме занимљиве су и метрички. Дучић је успео, наине, да метрички профилише своје родољубиве песме, па је за тему

ропства и побуне пронашао одговарајућу конструкцију стиха и строфе. Учинио је то и за остале тематско-мотивске кругове својих песама и њихова вредност је и у реткој разноликости и комбинаторици стихова, строфа и рима. Млади песник је, изгледа, желео да за сваку врсту песме или циклуса пронађе специфичну форму која ће је на најбољи начин изражавати.

У суштини, то што је рекао Скерлић о Дучићу поновили су и друга тројица критичара. Учинио је то и Павле Лагарић, који је оценио Дучића као песника другог реда, уверен да је он „обично мирно језерце, које прима воду од других ријека.”¹² Истакао је ипак, попут Скерлића, краће Дучићеве песме („Чежња”, „Новембар”, „Зима”) и „Јадранске сонете”. Учинио је то исто и Милан Грол, оценивши да је то, уз још неколико расејаних места, „оно што српска поезија има најсавршенијег у опису и најновијег у изразу.”¹³ Истичући многа слаба места у првој Дучићевој збирци стихова, Грол ипак закључује да у лику Дучића имамо „данас нашег најбољег лиричара” из кога „може изаћи велики песник”.¹⁴

Матош је у дугом осврту у два броја *Бранкової кола* иступио против београдске критике (помињући и Скерлића) која је некритички величала Дучића. Истакао је његове имитаторске способности, снажан ослонац на Војислава Илића и неороманти-

12 П. Лагарић, „Ј. Дучић: Пјесме”, *Босанска вила*, 1902, број 7, стр. 137.

13 М. Грол, „Ј. Дучић: Пјесме”, *Нова искра*, 1901, стр. 381.

14 Исто, стр. 382.

чарски декоративизам источњачких мотива („да је ова романтика — романтика примитивна, романтика декорација, романтика најнижег степена“). Међутим, кад је критички размотрио слабости песама прве Дучићеве збирке, па и језичке и версификаторске погрешке, Матош је почео да следи београдске критичаре и да указује на врлине појединих Дучићевих песама и особености његовог песничког стила („Ријечи су му љепше, сугестивније као музика него као боја“. „Дучић је пјесник нијансе, први српски пјесник нијансе“). На крају закључује: „*Пјесме* ће остати врло занимљив докуменат за оне, који ће проучавати, како се данашња српска лирика модернизовала, како се, да тако рекнем, цивилизовала... Својом, премда често неправилном формом, иду међу најбоље написане књиге у нашој литератури”.¹⁵

Прва Дучићева збирка стихова по много чему је особена. Стилски и метрички је веома разноврсна. То је избор песама из песниковог петогодишњег стварања у последњем полудеценијском интервалу крајем 19. века. Из мноштва разноликих стихова и песничких форми Дучић је изабрао за књигу оно што је сматрао да је највредније. Може се, већ на први поглед, уочити хетерогеност метричких, строфних и жанровских особености песама које су ушле у прву збирку поезије. Заступљене су дуге и кратке песме, појединачне и циклуси обележени римским бројевима. Сусрећу се све врсте стихова, од шестераца до шеснаестераца, као и строфа од дистиха, октава и дузена до двадесетостиха, мно-

15 А. Г. Матош, стр. 169.

штво разноликих песничких жанрова од елегија, балада, посланица до сонета и романи. Збирка је специфична у односу на доцније Дучићеве књиге, према свом унутрашњем склопу и природи песама. Затим, збирка садржи детаље који треба да уведу читаоца у њен садржај и донекле је објасне. Посвећена је друговима Алекси Шантићу и Атанасију Шоли с којима је Дучић заједнички уређивао *Зору*. За мото збирке узео је стихове француског песника из 16. века Клемана Мароа и блиског му тада Михаила Јурјевича Љермонтова кога је преводио. Посебно су карактеристични Љермонтовљеви стихови: „Прими моје тужно дело и, ако можеш, плачи над њим. Ја сам много плакао”. Ови стихови уводе читаоца у једну неоромантичарску творевину деведесетих година у којој песнички субјект или јунаци његових песама много воле и често лију сузе. Исто тако, као мото циклуса „Из пошљедњих пјесама Лејили” Дучић је узео стихове Ламартина који, попут Мароа што поклања драгој своју младост на папиру, уверава своју изабраницу да њен лик неће никад остарити у његовим грудима.

Бројне су посвете песама у првој збирци стихова: Војиславу Илићу — две (песму „Војиславу над гробом” Дучић је у књизи преименовао у „Пјеснику над гробом”, „Јесење елегије” посветио је Војиславу Ј. Илићу), песму која почиње стиховима „О, не куни величанство бола” посветио је госпођи Н, пету песму циклуса „Венецијанске вечери” госпођи С, а „Визију” Јакову Р. Шантићу, „Писмо другу” Атанасију Шоли, уз циклус „Венецијанске вечери”

стоји записано: „Из пјесама посвећених друговима”.

И посвете и увођење стихова блиских му песника у структуру збирке откривају особину приватности, фамилијарности, топлине и сентименталног повезивања са блиским песницима и особама, што је једно од својстава неоромантичарских лиричара. Песник као да хоће да нагласи како је он део једног круга особа које су му сродне и којима је посвећен. Исто тако, већина песама су дуже и садрже причу која је костур песничког ткива. Прича је намењена читаоцу коме треба да помогне да разуме песничка расподелања и заснована је такође на поетици неоромантичарског интимизма. Такве песме тендирају према балади или елегији које су крајем 19. века у моди као што су биле и у време романтизма. Не зачуђује стога што је Дучић бројне теме и мотиве у првој збирци развио у дуге циклички разуђене песме које су истурене и као наслови посебних циклуса (шест), док друге, краће, то нису (три). Чак је девет таквих цикличких творевина у збирци из 1901. са више песама: „Јадрански сонети” (десет), „Аида” (три), „Пјесме Лејили” (седам), „Моја пјесма” (шест), „Двије пјесме” (две), „Из пошљедњих пјесама Лејили” (осам), „Венецијанске вечери” (шест), „Јесење елегије” (двадесет и осам), „Моја отаџбина” (пет). Тих девет цикличких песничких творевина стоји насупрот двадесет и две појединачне песме што укупно износи тридесет један наслов на 160 страна књиге!

Из тих података се види колико су тадашње Дучићеве песме биле дуге и колико су биле де-

скриптивне са развијеном причом, што је одговарало укусу читалаца који су конзумирали поезију. Краће су претежно оне које су објављене последње две године 19. века. Једино две песме (ненасловљена „У недоглед даљни пучина се вије” и „Чежња”) нису нотирани међу објављеним песмама у *Библиографији расправа, чланака и књижевних родова* Библиографског завода из Загреба. Могуће да их је песник у књигу унео непосредно из рукописа. Обе су кратке: прва се састоји из две секстине, а друга из четири катрена. Њихово место је пре у следећој књизи Дучићевих стихова, где се „Чежња” и нашла, него у овој.

Веома су дуге и три програмске песме у збирци: уводна, која је и њен „Пролог”, како је била насловљена у часопису, а ненасловљена у књизи, почињала је стихом: „Хајд’мо, о Музо! Амо милу руку”, затим „Моја пјесма” и „Писмо другу”. У све три песник наговештава своја нова и друкчија опредељивања и нови песнички стил, али све три су написане на начин неоромантичара деведесетих година прошлога века. Прва је објављена циклична „Моја пјесма” (1899), па друге две, „Пролог” и „Писмо другу”, следеће 1900. године. Песник је тада већ у иностранству и баца критички поглед на оно што је створио и профилише своју нову позицију. Написане су у једанаестерцима (прве две претежно) и десетерцима („Писмо другу”).

Циклична „Моја песма” је дуги и развучени песников опроштај од младости и од илузија и заблуда, животних и песничких, које су јој биле својствене. Поемична форма у шест дугих песама са по пет

до осам октава допустиле су песнику да опширно изведе на сцену све оне песничке и моралне вредности које је бранио у претходним песмама и да их критички сагледа. Дучић пише, заправо, неку врсту поетизованог трактата, у коме расправља са невидљивим читаоцем и настоји да објасни зашто и како ће убудуће да се опредељује. Већ у другој песми каже да је само љубав вечна, а све остало је варка. Чак су узалудни и подухвати Ђордана Бруна и Јана Хуса. Ако неко тражи веру, каже у трећој песми, узалудно је, јер на њено место долази пустош. Исто је и са правдом. Сањао је о њој, веровао као и у братство, но и то су биле илузије. Љубав за људе спасли су му једино бедници и нису дозволили да прекипи мржња. Сам песник је атом у свемиру. Песник у петој песми поставља слична питања, да би у шестој заокружио тамну визију људске несреће и проговорио о невиделици свог будућег позива. Скерлић је уочио да „Моја песма” подсећа на „Исповест” Војислава Илића — садржи више питања него одговора и показује, иако естетски није фасцинантна, положај песника на раскрсници и беспућу, а одговор на постављена питања биће садржан, до некле, у следеће две песме, објављене у наредној години којом се закључује Дучићево песништво из прве књиге стихова.

Поготово је јасан и недвосмислен одговор у првој песми, коју је с разлогом у часопису насловио „Пролог”. Песма јесте пролог за једну нову филозофију живота и понашање у њеним границама и за естетски облик егзистенције, наговештен у обраћању Музи, која ће му бити једини пратилац

и дозволиће песнику да баци широк поглед на површину живота и наслађује се њиме. И та будућа Муза, односно поезија, биће окренута искључиво себи и свом естетском бићу као „птица са сјеверних морâ”, која не пита „да л` је ко гледа”:

И да л' је слуша; и сред мртвог дола
Ц'јелог века звонку пјесму вије,
И најзад умре — без имало бола
Што јој пјесму нико никад чуо није!¹⁶

Можда је Дучић изоставио часописни наслов „Пролог” зато што песма није била пролог за ову већ за следећу књигу његове поезије. Она наговештава нову животну и поетичку позицију песникову, а није прави увод у постојећу.

У следећој, „Писмо другу”, посвећеној Атанасију Шоли, коме је песник предао уређивање *Зоре* при одласку за Женеву, Дучић представља, у сценској изведби и у хумористичко-ироничном стилу, свој критички обрачун са дотадашњим песничким стварањем, чији ће резултат бити, слуги читалац, опредељивање за чисте естетске форме и за њихова безгрешна савршенства. У том погледу, то је јединствена песма Јована Дучића који је превасходно патетични песник реторичке и стилизоване песничке дикције, без хумористичке и говорне флексибилности доцније стварносне лирике. Из угла дучићевске естетике савршеног песма би се могла оценити као слаба, као и знатан део творевина из прве збирке. Међутим, у пројекцијама доцнијих лирских концепата, па и данашњих, где се говорни и сценски об-

16 Ј. Дучић: *Пјесме*, Мостар, 1901, стр. 9.

лик песме цени, она је успела лирска творевина. Као и у тадашњим елегијама Дучић изводи лирски субјект на сцену и уприличује разговор са Музом из претходне песме.

Разговор се одвија у олујној и тамној ноћи, док песник-усамљеник бди у својој соби. Песма је састављена из шест строфа са по двадесет стихова — у форми, дакле, „Јесењих елегија”, и написана је у десетерачком стиху, што је све смишљено учињено. Десетерац је намењен уху блиског друга Атанасија Шоле, а шест дугих строфа заокружује по шест драмских секвенци у којима се одвија кратко хумористичко позорје којим песник представља замишљеном саговорнику свој разговор са Музом и наговештава растанак са „траљавостима” свог претходног песничког периода. Цела прва секвенца, односно двадесетостишна строфа, слика олујну ноћ и штимунг ветра који удара у прозоре, па изгледа да се весело церека. Зашто то чини сазнаће читалац из наредних секвенци. Песник, наиме, у присуству Музе и уз шољу чаја прелистава раније стихове и смеје се, заједно с њом, над њиховим несавршенствима, док „вјетар цичи, млати и церека”. Изругује се њих двоје над граматиком и правописом написаног, над одсуством плана у творевинама некадашњег писара који је бркао дане. На крају ће закључити заједно са Музом:

Чудна збрка! Ја и моја Муза
Преврћемо с чудом лист за листом,
с грдном муком хватајућ` се уза
Једва смислу долазећи чистом.¹⁷

17 Исто, стр. 59.

Закључак је да мрак и прашина с разлогом покривају такву збркану књигу коју њен творац прелистава и осећа грешни стид због свега што је у њој и како изгледа. Дучић је овом јединственом песмом изразио незадовољство са оним што је до тада био створио и кад је донео одлуку, после одласка у иностранство, да напусти дотадашњи начин певања и почне нешто из основа другачије, што је и учинио.

Три програмске песме у првој Дучићевој збирци стихова биле су пледоаје за нови животни и песнички стил, а збирка сама је сабирала оно најбоље или оно што ће да буде, колико-толико, на линији будућег песништва. Са изузетком песме „Прича“, која је објављена 1894. године, све остале су с краја 19. века (1895–1900). Укупно је тада написао деведесет четири песме и песничка циклуса, а у збирку их је унео тридесет и једну, дакле, мање од једне трећине. Тешко је утврдити критеријуме којим се Дучић руководио кад је приредио своју прву збирку песама. Сигурно је било пресудно песниково лично осећање вредности, али је могуће да су одређену улогу играли и мотиви који су ван тога, односно пројекција и визија будућег песништва коју је обзнанио у три поменуте песме, поготову у „Прологу“. Међутим, строг избор није сузио регистар разних песничких творевина, различите дужине стихова, врсте строфних организација и жанрова који су ушли у састав прве збирке и учиниле је прилично хетерогеном.

Али је видљиво већ на први поглед да је Дучић пажљиво припремао ту књигу, да је дуже радио на припремама, да је мењао наслове, прерађивао по-

једине песме или песничке циклусе, најчешће их скраћивао. Због тога се може говорити и о новим верзијама ранијих песама. Било је то прво критичко пресабирање Јована Дучића, али можда најригорозније. Друго се десило са припремама за објављивање следеће збирке песама из 1908. године, кад је из прве преузео седам песама и део „Јадранских сонета”, а све остало препустио забораву, како је и навестио у „Писму другу”. Треће је оно из временна издавања *Сабраних дела* почетком тридесетих година.

И при првом критичком пресабирању властите поезије Дучић је био веома оштар судија својим песничким творевинама и много је тога мењао. Променио је наслове неколико песама. Тако се уместо назива „У оази”, тај циклус у збирци зове „Пјесме Лејили”, у песми „Романца” променио је место наслова и ставио „Пут”, а у поднаслову је остао наслов, уместо „Војиславу над гробом” ставио је „Пјеснику над гробом” и слично. Мењао је и поједине песме и циклусе. У циклусу „Пјесме Лејили” избацио је три песме и уместо некадашњих десет сад их је седам, а и мењани су и неки стихови. Циклус „Јадрански сонети” повећао је за три песме, што је и схватљиво — објављени су у часописној публикацији под насловом „Из Јадранских сонета”. Циклус „Из пошљедњих пјесама Лејили” повећао је за једну песму (уместо седам има их осам). При том је знатно преобликовао и друге песме. Прве три сентименталне и одвећ дескриптивне песме источњачког штимунга песник је заменио са нове три у стилу парнасовачких варијација несрећне љубави.

Промене је извршио и на крају циклуса, избацио је последњу песму и дописао нову. И циклус „Венецијанске вечери” мањи је за једну песму (шест према седам раније). Међутим, и у њему су извршене знатне промене, неке песме су избачене, нове дописане или су на нов начин сложене.

Највише промена извршио је Дучић у циклусу „Јесење елегије”. Први део „Јесењих елегија” у ча-сописној верзији сачињавало је девет песама, док су друга два имала по десет песама. Сада је први део допунио још са једном песмом, па са другим делом има по десет песама; трећи је скратио за две и верзија у књизи има осам песама. Но, то су више техничке него суштинске промене. Много је важније истаћи то да је Дучић у „Јесењим елегијама” дописивао нове песме и стављао их уместо старих и тако мењао донекле њихову природу, уносећи више конкретних детаља и настојећи да избрише монотонију илићевских ламентација о јесени. На пример, прва песма првог дела „Јесењих елегија” почињала је стихом: „Видим Јесен гдје корача”. Због тога друга верзија делује као потпуно нова песма, што она и јесте. И друга песма је нова. Трећа је ранија друга и у њој нису вршене промене. У четвртој песми, која је некадашња трећа, додао је четири нова стиха и тако пореметио склоп и симетрију строфа које су раније имале по двадесет стихова. Слично је поступио и у петој строфи. Промене је вршио и у друга два дела „Јесењих елегија”. Други део почиње стихом: „Стоји замак стар и даван”, а раније је гласио: „Знам руине старих двора”. Мењао је и трећи део, при чему је избацио две песме.

На исти начин мењао је и циклус „Моја отаџбина”. Као увод у ту песму раније се налазила једна строфа од осам стихова у десетерцима и почињала је стихом: „Отаџбино, буди харфа звучна”. У новој верзији преобликовао је те стихове, па и целу песму која сада почиње стихом: „Ја ћу да будем ви хор, ти буди харфа звучна”. Тако је поступао и са другим песмама. Не зна се зашто је једино на крају овог циклуса ставио 1895. кад је објављен 1899. године. Ако је хтео да означи време кад је циклус написан, зашто није поступио на исти начин и са другим песмама и циклусима?

Измене је вршио и у појединачним песмама. Требало би написати посебну студију у којој би се регистровале све промене које је Дучић учинио на већ објављеним песничким текстовима и на основу тога трагати за објашњењима зашто је тако поступао. Овде је наведено тек неколико примера који се односе на песме претходно објављене у часописним публикацијама, а мењања је било и доцније.

Занимљиво је исто тако запитати се зашто је Дучић изабрао те песме, а не неке друге. То питање може се поставити и поводом две најчешће врсте песама које је писао деведесетих година претпрошлог века када су биле у моди и задовољавале су неоромантичарски укус читалаца тога доба. Мисли се на елегије и баладе. Дучић је написао три циклуса „Јесењих елегија” и циклус од осам песама „Српских балада”. Но, још знатан део његових тадашњих песама су елегијске и баладескне форме и могуће их је разматрати у ширем оквиру та два песничка жанра. Део их се нашао и у збирци *Пје-*

сме. Елегичан је знатан део Дучићевих љубавних песама, а баладе су песме које у краћој лирској форми садрже језгро неке приче, дакле, оне наративне интонације попут „Приче”, „Тајне таласа”, „Послије много година”. Међутим, Дучић је унео у прву збирку „Јесење елегije”, а није „Српске баладе”, иако се ове последње чине литерарније и израђеније. Није унео ни баладе ван тог циклуса чија је прича могла бити занимљива за тадашњег читаоца, а форма ефектна попут „Сна” и „Салангане”. „Сан” би се могао прикључити „Српским баладама” — носе крвавог кнеза Рогана, а очекује га лепа Неда као што у Биргеровој „Ленори” девојка очекује да јој се драги врати из ратног похода. „Салангана” је делом писана у елегичком дистиху и опет је прича о двоје. Младића је одвео мрачни путник на позив краља, а девојка га је чекала плетући котарицу и лијући сузе и молећи Бога да јој подари крила, што је овај и учинио и њену тугу прича ластавица звана салангана.

Могу бити два разлога што Дучић није унео ниједну од ових балада у прву књигу песама. Први је својство наративности које би одударало од лирских штимунга осталих песама. Друго је то што би „Српске баладе” појачале утисак локалног и патриотског што Дучић није тада желео, можда, и с обзиром на Скерлићеве доцније оцене.

Не може се одбацити као дело збирка која је настала тако ригорозном редукцијом дотадашњег песничког стварања и прерадама које је спровео песник ретке критичке самосвести. Да ни сâм Дучић није могао имати потпуно негативан однос према

својој првој књизи стихова, говори и чињеница да их је чак седам песама, са мањим изменама, унео у следећу збирку из 1908. године („Залазак сунца”, „У сумраку”, „Чезња”, „Новембар”, „Зашто?”, „Измирење”, „Драма”), као што је преузео и циклус „Јадранских сонета”. Циклус је знатно изменио: уместо десет песама сада их садржи тринаест, од којих је чак осам нових, снабдених насловима и описом локалитета за који је мотив песме везан (не у свима). Преосталих пет су из претходне збирке са мањим изменама, с тим што је песма сада са насловом „Љубав” задржала у целости прву строфу, док су остале строфе толико прерађене да делују као нове. Четири раније песме из „Јадранских сонета” такође су насловљене: „Село”, „Слушање”, „Ноћни стихови”, „Вечерње”. Песме из претходне збирке су махом кратке — као да је песник уважио Скерлићеву оцену да су му у тој књизи кратке песме најбоље и да изражавају његово аутентично интимно осећање и нису литераризоване као остале.

Уносећи их у нову збирку вршио је измене, што се особито може видети на примеру песме „Измирење”. Та песма је прво објављена у *Бранковом колу* (1900). Састављена је била из три октаве и звучала је одвећ илићевски и изричито експонира песничково лирско ја. У збирци из 1901. песма је скраћена: наместо октаве у трећој строфи појавио се катрен, а претходна октава је у другом делу измењена. У коначној верзији у збирци из 1908. године песма је сведена на два дванаестерачка катрена, уз одстрањивање исказа у првом лицу и објективизацију лирског говора употребом имперсоналне фор-

муле другог лица једнине („И кад те живот болно разочара“). Из тих измена у једној песми може се уочити правац еволуције Дучићевог песничког стила. Види се, наиме, песниково настојање да песму што више редукује, уз уједначавање на математички строг начин различитих елемената њене структуре и објективизацију поетског исказа и онда кад се препознаје да песник говори о личном расположењу.

То је била еволуција од разбарушеног интимистичког неоромантичарског стила деведесетих година ка строгој парнасовачкој савршеној форми почетком 20. века.¹⁸ Морао се одбацити сав пртљаг који је опомињао на приватну личност ауторову и његову укљученост у шири друштвени простор, у коме су могуће асоцијације на стварне личне и књижевне везе. Зато у новој књизи песама нема ни мотоа, ни посвета и све што је хтео да каже, песник је сажео у кратким формама од којих је део узео из претходне збирке и то претежно песме које је објавио у последње две године. У њима већ није било источњачких сценарија и страсних љубави према драгој која се креће, попут јунакиња циклуса „Аида“, „Пјесме Лејили“ и „Из пошљедњих пјесама Лејили“, као нека дива из *Хилјаду и једне ноћи*. Простор песме сведен је на узани оквир имперсоналне природе или неименованог сивог амбијента који би могао бити и градски. Преовлађују троделне катренске строфе или у „Јадранским сонетима“ со-

18 О еволуцији Дучићеве поезије од раних песама до збирке *Лирика* писао сам у расправи „Развојне промене и модели Дучићеве поезије“, *У знаку традиције и авангарде*, Београд, 2004, стр. 100–132.

нетна форма (сонети су још „Повратак” и „Моја поезија”). Дучић је, наиме, први сонет објавио 1899. године и већ тиме је наговестио да се определио за кратки, строго нормиран облик песме којом ће потиснути развезену причу из раније епохе. Потпуно ће нестати из Дучићевог песништва низови цикличних песама који су били толико карактеристични за претходну збирку. Уместо тога песник ће важност дати појединачној песми коју ће са њима сродним уланчавати у брижљиво профилисане циклусе. Њих ће бити шест у песничкој збирци из 1908: „Сенке по води”, „Јадрански сонети”, „Дубровачке поеме”, „Душа”, „Антички мотиви”, „Плаве легенде”.

Изгубиће се и многи жанровски облици песме којима је раније био опседнут (елегија и балада), као и енормни распон дужине стихова и строфа. Сада су преовлађујући једанаестерци и дванаестерци, сложени, најчешће, у катрене, а октаве су заступљене у неким песмама преузетим из претходне збирке („Залазак сунца”, „У сумраку”, „Новембар”). Појава поеме у циклусу „Дубровачке поеме” не значи да то и јесте тај облик. Пре се може говорити о краћим песмама од четири катрена. Једина новост су песме у прози које су први пут заступљене у Дучићевој збирци из 1908. године. Свакако су то биле много савршеније песме од оних из претходне збирке, али данас делују монотоније са истим опсесивним мотивом љубави као у баладама и елегијама. Претходне су могле пленити ондашњег читаоца причом која се развијала у дугој форми,

а нове су то чиниле својом сажетошћу и савршенством.¹⁹

Зато, ако се оцена вредности може мотивисати и преовлађујућим укусом у једном добу, данас би било време да се рехабилитује прва Дучићева збирка песама тако дуго склоњена од очију шире читалачке јавности и да се каже како је то књижевно-историјски важно Дучићево песничко дело. Значајно је као књижевни докуменат који сведочи о укрштању два стила у Дучићевом песничком стварању и о раскрсници на којој се тада налазило. У њој се, наиме, сусрећу неоромантичарске, некад и декоративне, декламаторске поемичке структуре прошлог столећа и краће, чак и сонетне форме које су прихватили артистички усмерени песници почетком 20. века. При том је занимљиво да песник

19 А. Г. Матош је био мање оштар у оцени прве него друге збирке Дучићевих песама. На почетку другог осврта (1908) поменуо је Скерлићеву критику из 1901, а затим је наставио да, углавном, негативно оцењује поједине песме и износи оштре примедбе о поезији и о Дучићу као песнику снобу и имитатору. На крају следи закључак: „Дучић је занимљив по томе што хоће но што може. Најтипичнији је представник површног западњаштва у Србији, то значајнији што је приступачан само љепотама католицизма, игноришући као прави сноб француских пансиона православље и естетске вриједности бизантинства. Та поезија није француска, а још мање српска. Она је скоро – хрватска у стилу Беговића, Боже Ловрића и Миличића” (А. Г. Матош, „Пјесме Јована Дучића”, *О српској књижевности*, стр. 223). Матошове оцене су на линији оцена доцнијих оштрих приказивача Дучићеве поезије у лику представника надреализма и социјалних критичара, па се и прва књига мора посматрати заједно са другом и у односу на најбољег Дучића из двадесетих и тридесетих година. Друга књига није била нешто изузетно ново и вредно, како се мислило тада.

пише и обрачун са претходним стилем и пројектује у истој књизи визију новог ствараоца-артисте кога неће занимати шаренило живота, нити његова замамна искушења, већ ће бити усредсређен на самога себе и своје дело које ће покушати да глача са што је могуће више скрупулозности. Био је то репрезентативни у српској књижевности естетизам који ће одлучно подржати Богдан Поповић и своју *Анџологију новије српске лирике* подредити Дучићу.

Али тај тада нови и строги песнички естетизам немогуће је схватити без претходног неоромантизма истог песника. Како је из једнога настао овај други песнички стил могуће је разумети ако се брижљиво изучава и прва збирка Дучићевих стихова коју не треба искључити из студиозних анализа дела тога песника и коју треба вратити у јавност и ставити је на увид ширем читалачком кругу. Тек тада ће бити могуће објективно процењивање њених слабости, врлина и значења за доцнији развој и метаморфозе песничког дела Јована Дучића.

Radovan Vučković

DUČIĆ'S FIRST COLLECTION OF POETRY

Summary

Dealing with Dučić's book *Poems*, published in 1901, the author tries, by analysing the poems in their literary-

historical context, to show how the poems were arranged in a unified poetic collection and what their value is in relation to this poet's subsequent work. The author has reached the conclusion that this book is more important than subsequent criticism recognised. That this is so is confirmed by the fact that the poetic values of this collection were recognised in the criticism of the most important critics of the time: Jovan Skerlić and Antun Gustav Matoš. The reason why it was neglected in the subsequent analyses of Dučić's poetry may be because it was published in a provincial edition which was not accessible to critics at all.

Ранко Појовић
ПАРНАСОВСКЕ МЕЂЕ
И ПРОСТОРИ ЛИРИКЕ

Кључне ријечи: Јован Дучић, парнас, симболизам, поезија културе, метричко-ритмичка трансформација, духовни преображај, естетика парадокса, религиозно јесеништво.

Још на измаку треће деценије прошлог вијека Исидора Секулић је била увјерена да Дучићево пјесништво представља истински „наставни део наше класике”, подједнако „високим уметничким вредностима” и нечим што је она сматрала ријетком врлином и звала дисциплином, а заправо значи стваралачку истрајност и унутрашњу довршеност дјела.¹ Она не помиње изричито оне пјесме које се обично именују као родољубиве или патриотске, понекад историјске, оне које ћемо овдје звати пјесмама с националним мотивима, али је потпуно јасно да и њих види као битан дио умјетничке грађевине коју је осјећала као „расно сведочанство” првог реда. Тај моменат је, уосталом, и у том времену и упркос свим бурним мијенама књижевних школа и праваца, сасвим подразумијевајући и још на живом трагу идеје о књижевности као изразу народног живота и једном од најдјелатнијих начина очувања националне самосвијести. Иако је при-

1 Исидора Секулић: „Поводом издања сабраних дела Јована Дучића”, *Српски књижевни гласник*, Београд, 1929, XXVII, 2, стр. 111–113.

падала најужем кругу писаца који су цијену стваралачке слободе осјетили и као жртве неправедног Скерлићевог гњева, искаљеног зарад „виших циљева” очувања средишњег пута српске литературе, Исидора Секулић је у главним цртама слиједила Скерлићеве ставове о значају књижевности у укупном националном контексту. И поред привидног несагласја, то је лако објашњиво, као што се у духу времена и књижевних комешања логично мире на први поглед супротстављени ставови самог Скерлића, у распону од оштре критике касноромантичарског обожења нације до сузбијања европских утицаја који подривају здраво ткиво народне основе књижевности. Све је то резултат једне знатно старије свијести која је предодређивала развој српске поезије много више у смјеру историчности неголи историје ослобођене фикционалности. Као један од међаша српске поезије, Јован Дучић је и у таквом освјетљењу вишеструко занимљива и симптоматична књижевна појава, тим више што су његове пјесме отаџбинске вокације много чешће од осталих биле предмет изразито опречних критичких ставова. Тумачење таквог Дучића не изискује пажљивије испитивање стваралачких почетака, што би само показало једног у низу закасњелих романтичара који грца у стереотипним заносима и родољубивим егзалтацијама; много је упутније кренути од онога што је сам пјесник сматрао завршеним и коначним. То су најприје циклуси пјесама „Царски сонети” и „Моја отаџбина”, а затим „Дубровачке поеме” чији је статус специфичан и које намећу посебан угао посматрања, али које и формално представљају трећи циклус *шреће књије*

Дучићеве лирике. Овоме је ради упоређивања неопходно додати и касна остварења, настала у периоду од 1941. године па до смрти (1943), објављена у *Американском Србобрану* и придодата најновијем издању пјесникових дјела.²

І Национални мотиви и поетика парнаса

Већим својим дијелом Дучићева поезија с националним мотивима одређена је ширим оквиром парнасовске концепције умјетности и као таква представља тип програмског пјесништва у коме се најочитије истиче култ форме и намјера стилског, као и интонационо-ритмичког култивисања српског стиха. Уз то, а према истом естетском идеалу који поезији хоће да врати класичну узвишеност, отмјеност и умивеност, пјесник бира и одговарајући предмет пјевања, по могућности нов већ у избору и обавезно нов по духу и поетској атмосфери. Ове чињенице, неодвојиве са становишта пјесничког програма и естетске концепције, на којима се у потпуности темеље „Царски сонети” и „Дубровачке поеме”, често су раздвајане у критичким интерпретацијама циклуса или појединих пјесама, што је и бивао један од узрока једностраних тумачења с негативним вредносним предзнаком. Још чешће се практиковало сужено идеолошко читање Дучићеве поезије, а из таквих читања су умјесто књижевне критике произилазили груби памфлетски обрачуни. Као неопростив пјесников

2 *Дела Јована Дучића* (у 6 књига), Београд–Подгорица–Трбиње, 2000.

гријех навођен је „мисаони традиционализам” најочитије испољен у „идолопоклоничком односу према државном, политичком и духовничком средњовековном наслеђу”, а то га је, по логици поменутих тумачења, учинило напакон „стихотворцем националистичке идеологије”. Дучићевој поезији се великодушно опрашта „што није певала сељачке устанке и радничке штрајкове, али јој се не може опростити што је своје естетске слабости, своју усиљену префињеност израза, своју реторику, своју извештачену спонтаност у форми метафоричке лакоће и синтаксичке течности, везала, на једној страни, за тада већ реакционарну идеју рестаурације преживелих вредности, а на другој — за презир оних друштвених субјеката који су чинили најчвршће и најпрогресивније језгро нације. Дакле, без обзира на редослед узрочно-последичних односа естетске, идејне и моралне компоненте у Дучићевом стваралачком процесу, естетска неуубедљивост његових идејних и моралних опредељења наложила је да се о њима говори одговарајућим критичким језиком — примарно идеолошким”.³ Јовичићеви ставови чине само једну од завршних компилацијских верзија идеолошког, примарно љевичарског, комунистичког обрачуна с Дучићем, утврђеног текстовима Мирослава Крлеже, Ђорђа Јовановића, Марка Ристића, Оскара Давича, Михаила Лалића, Тода Куртовића... У овој критичкој струји најлакше се открива замјена теза као основни „методолошки” постулат, али и многобројна читавања које таква методологија допуш-

3 (И претходни наводи) Владимир Јовичић, *Српско родољубиво ђесништво*, Београд 1976, стр. 253.

та или чак намеће. Апсурдност оваквог приступа, гдје се потпуно напушта критика поезије и претвара у обрачун с политичким неистомишљеником, има свој врхунац у одрицању легитимитета самим пјесничким мотивима. Сасвим поједностављено речено, идеолошка критика Дучићеве поезије према унапријед постављеним тезама аутоматски преводи мотиве средњовјековне Душанове Србије и древног Дубровника у политички израз „великосрпског хегемонизма”, додајући томе обавезно и „идеју светосавског очинства” у негативном, по могућности пародијском контексту, и све то упркос основној чињеници да сам пјеснички текст не открива такве импликације. Преко Дучића, али и осталих пјесника српске модерне, идеолошка критика разрачунавала се са „ретроградном грађанском идеологијом” амблемски оличеном у *свештосављу и косовском мишу*, не увиђајући при томе очиту и веома битну чињеницу да управо Јован Дучић пјеснички најрадикалније помјера српско родољубиво пјесништво из његове традиционалне косовске матрице. Он је у „Царским сонетима” у највећој мјери напустио романтичарски стилски комплекс, као стандардни израз дотадашњег родољубља, замјењујући ангажовани химнично-буднички тон смиреном, дистанцираном пјесничком сликом и стварајући пјесму новог рафинмана, *поезију културе*, умјесто поезије осјећајности. Тај најочитији помак било је изгледа најтеже уочити и објаснити, усљед неспремности критике да прихвати измјену унутрашњег лика, боље речено појаву новог типа родољубивог пјесништва, које то у основи остаје, али више није само то.

Аница Савић–Ребац била је међу ријетким књижевним зналцима који су поријекло овог проблема Дучићеве критичке рецепције схватили у потпуности. Ненаметљиво, али убједљиво она пјесника смјешта и у европски контекст, јер такав увид понекад заиста може да размрси вишак противрјечности које се намећу на ужем простору националне традиције: „Његови *Царски сонети* не показују мање интензивно уживљавање у прошлост од Хередијиних. У многим од ових песама и сам је песнички објект култура. Но, као што смо рекли, Дучић доживљује и сваку другу лепоту и сваки други осећај кроз медијум културе: и природу и љубав. (...) Да он доживљује своје осећаје преваходно кроз медијум културе, видимо и по његовом уметничком развоју. Чудно је код тако великог песника као што је Дучић да му уметнички развој није спонтан. То је баш стога што је његова поезија поезија културе, а ток његова образовања је био такав да је тек постепено и доста доцкан дошао до најоригиналнијих врела културе. И тек онда је цела његова уметничка личност проговорила”.⁴

И Милан Кашанин види Дучића преваходно као пјесника културе, али истовремено налази да „Царски сонети” немају умјетничку аутентичност због тога што се пјесник „тешко уживљавао у наш средњи век, који му није био много познат ни из научних расправа и студија, ни из путовања”.⁵ У

4 Аница Савић–Ребац, „О Јовану Дучићу”, у: *Сјоменица Јовану Дучићу*. Поводом преноса његових земних остатака из Либертвила у Требиње 2000. године, Требиње 2001, стр. 1171.

5 Милан Кашанин, „Усамљеник”, у: *Сјоменица Јовану Дучићу*, стр. 1231.

Дучићевим средњовјековним мотивима Кашанин види прије пуку декоративност и лажну помпезност него истинску раскош и господственост, Перо Слијепчевић много више параде него живота, Меша Селимовић помпезно и празно декламаторство без искренности и увјерења, а Миодраг Павловић, чији есеј по много чему иде у сам врх критичког промишљања Дучићевог пјесништва, сумира оваква запажања нешто опрезније, али са истим предзнаком вредносног одређења: „Најмање добар део песничког Дучићевог стварања јесу по нашем мишљењу његове историјске песме. Иако неретко изванредне у занатском погледу, упечатљивије као слика, неодољиве као хумор, симфонијне као реторика (ипак не без очигледних узора — Копе, на пример), оне не превазилазе оквир забаве и декорације, осим патриотских песама из циклуса *Моја Отаџбина*, које пате од реторичких дефеката. Песник који је у својим путописима показао да је познавао и разумевао поједине историјске периоде, није у поезији изразио дубље сазнање историје”.⁶ Тешко је заиста „Царске сонете” безрезервно одредити као велику поезију, мада има доста и таквих мишљења, али право је питање јесу ли суштински, дакле, поетички, наведени примјери показали зашто у овој врсти Дучић није досегао висове најбољег дијела своје поезије. Истински самосвјестан и увјерен у своје корифејство, Дучић се храбро подухватио реформисања поетског израза српског родољубља, али се показало да је то заправо више био посао на учвршћивању једног тока поезије

6 Миодраг Павловић, „Јован Дучић”, у: *Осам пјесника*, Београд 1964, стр. 16.

културних инспирација и аспирација. То није занемарљива вриједност, али је чињеница исто тако да родољубива мотивика није остварила дубљи дослух с парнасовском формом. Тамо гдје је ухваћен „по који тон из нашег летописа”, тамо гдје је мотив истински поетички усаглашен с поступком *евокације стишла*, тамо је дошло и до лирске сублимације, као у сонету „Запис”, несумњиво најбољем у читавом циклусу. Почетни замах молитвене интонације и тек овлашна завршна парафраза љетописног казивања пресудно су оплеменили, готово укротили прозодију, која је заиста често бивала једини разлог пјесме. Осим тога, у „Запису” нема поенте, а управо је она својом изнуђеношћу и извјесном фриволношћу можда пресудна слабост „Царских сонета”, и управо је она омогућила Винаверу да ефектно *панџолоџијски* пародира Дучића. Сасвим је излишно и критички недоследно у једној пјесми хвалити Дучићево занатско мајсторство, а кудити декоративност израза или какву другу слабост, јер су те ствари у поезији неодвојиве. Још је недоследније и узалудније Дучића трпати у замршене, хибридне поетичко-философске конструкције у којима се и његово версификаторско умијеће проглашава „извештаченошћу” као усудом „илузионизма”, који даје плитко стихотворство симетрије умјесто високе поезије хармоније,⁷ и све то уз потпуно занемаривање стварног и провјерљивог књижевноисторијског контекста.

7 Радомир Константиновић, „Господин песник Јован Дучић”, у: *Сјоменица Јовану Дучићу*, стр. 340.

Миодраг Павловић је, као успут, напоменуо да пјесме из циклуса „Моја отаџбина” пате од реторичких дефеката, али им је признао надмоћ над „Царским сонетима”, пропутивши притом да каже вјероватно најбитнију чињеницу у вези с њима — да им је и вриједност утемељена на реторичким ефектима. Најбоље међу њима могле би се сврстати у такозване *īласне* пјесме, управо по једној Павловићевој класификацији, упркос Кашаниновом мишљењу да оне нису писане за рецитовање већ за пажљиво и уживљено читање у тишини собе. Кашанин је том тврдњом хтио да нагласи дубоку мисаоност као генералну одлику Дучићевог пјесништва и није био спреман на издвајање и засебно испитивање једног занемарљиво малог процента пјесама, што би само довело у питање једну од важних општих формула, којима је овај даровити стилиста наглашено био склон. Монументалније обликом од „Царских сонета”, ове Дучићеве пјесме су досљедно остварене александринцем, готово без опкорачења, у мелодијско-ритмичким сегментима који се поклапају с оним логичко-синтаксичким. Парнасовска формална строгост носила је у себи и опасност ритмичке монотоније. Тога је пјесник био свјестан па јој је требало наћи одговарајућу протутежу. Она је нађена у реторичности гномске интенције и пјесничком патосу какав производи ова врста реторичког ефекта. Већ је овом одлуком једним дијелом Дучић поетички био усмјерен на наш романтизам, а пјесме из руковети „Моја отаџбина” на пут традиционалнијег родољубивог израза. Али, Дучић нигдје па ни у овим пјесмама није био пјесник афекта, тако да његова реторич-

ност знатно одудара од Јакшићеве, мада и за њега вриједи оно што је Скерлић изрекао за пјесника „Отаџбине” — да реторским ефектима често жртвује смисао и да су му мане, уствари, „тек претеране његове врлине”. Његошеву снагу родољубивог израза од свих пјесника српске модерне досезали су у појединим моментима само Алекса Шантић и Милутин Бојић. (Вјероватно је због тога Перо Слијепчевић онако одрешито и једноставно устврдио да је патриотска пјесма „пошла боље од руке” Шантићу него Дучићу). Неку врсту ослонца могао је Дучић наћи код Лазе Костића, мада су и ту разлике далеко бројније од сличности. Док се Дучић морао борити с монотонијом, Костић је имао проблема да обузда ритмичке каскаде; док један није ни помишљао да се огријеши о формалне узусе, други је сваки час искакао из формалних оквира. Костићев десетерац, ма колико измијењен, још је добро чувао способност наратије којом се пјесник ослобађао пренапрегнуте мисаоности, док је Дучићев дванаестерац непрестано тежио згушњавању садржаја и хиперпродукцији метафора. Тако је ритмичка монотонија добила и свој стилски пандан, а пјесник је све чешће гномски израз претварао у плитку сентенциозност. Ипак, не може се то у потпуности уопштити — у најбољим пјесмама овог циклуса, а то су без сумње „Ave Serbia” и „Химна победника”, Дучић је створио узорне и у знатној мјери нове моделе родољубивог израза, у којима се још препознаје залог традиције. Мотиви херојства и херојске жртве за отаџбину нашли су у поентама поменутих пјесама химнично узвишени израз на трагу класичног античког идеала,

а реторички патос их је уздигао изнад пјесничке осредњости стихованих сентенци: „Ми смо, добра мајко, они што су дали / Свагда капљу крви за кап твога млека“; „Преко палих иду пути величине, / Слава, то је страшно сунце мученика“.

Да је Дучићев александринац могао да се донекле прилагоди типу наративног пјесништва, показују најбоље прозрочне жанр-сличице „Дубровачких поема“. То је поезија културе у пуном смислу ријечи и то културе ренесансног и барокног Дубровника који му је био знатно ближи (уосталом, и географски ближи и материјално стварнији) од несталих дворова Душанове средњовјековне Србије. У српској поезији Дучићевог времена Кашанин их проглашава јединственим и тврди да их је могуће по духовитости и мисаоности наратије упоредити једино са знатно старијим „Бечким елегијама“ Јована Суботића, додајући уз то: „Барокни Дубровник, неупоредива историја једног заувек несталог света, огледа се — живље него у историјским архивама — у Дучићевим песмама. *Дубровачке њоеме* су незаменљива драгоценост српског песништва. Изузетне по мотивима, оне су ретке и по томе што су наративне. (...) Исто толико приче колико песме, *Дубровачке њоеме* својом материјом нису мање за гледање него за слушање — у нашој лирици нема живописнијих слика ни привлачнијих портрета него у њима. По атмосфери, по сценама, лицима, анегдотама, *Дубровачке њоеме* су оно што су *јаланџине свечаности* француских и италијанских сликара XVIII века, које је Дучић несумњиво видео и њима се инспирисао: *Дубровачко вино*, то

је Ланкре, *Дубровачки карневал*, Лонги, *Дубровачки сенатор*, Вато. Врлина тих песама Дучићевих, усамљених у нашој модерној књижевности, није само у духовитој нарацији и живој визуелности, него и у дискретној осећајности. Нигде се у нашој лирици тако интимно не прожима симпатија са иронијом и осмех са тугом”.⁸ Изразита наклоност коју Кашанин гаји за ову врсту пјесништва, често га и прецењујући, објашњива је вокацијом историчара умјетности какву препознајемо и у његовој монографској студији „Српска књижевност у средњем веку”, гдје је самостална историјска чињеница тек повод за што живљу реконструкцију „једног заувек несталог света”. Исту намјеру и исти стваралачки напор он препознаје и у „Дубровачким поемама”, очито сматрајући то прворазредном умјетничком и уопште културном вриједношћу, поготово у српској средини гдје су такви подухвати били ријетки. Новија критика све мање дијели Кашаниново мишљење, што би се могло илустровати и наредним ставом који није тек сува критичка арбитража, пошто је истовремено и пјесников: „Најчешће тумачене и прихватане *Дубровачке њоеме* осим просева по којег духовитог стиха и евокације амбијента Дубровника, његових судбина и прилика, са контесама, госпама, карневалима и епитафима, осим лакоће и једнослојне љупкости, не успевају да досегну снагу узбудљиве поезије”.⁹ Али, вредносно одређење „Дубровачких поема” овдје и није у првом плану. Много је важније назначити да су

8 Милан Кашанин, Исто, стр. 1231.

9 Јован Зивлак, „Дучић — тамни обриси порекла”, поговор у: Јован Дучић, *Песме*, Сремски Карловци 2000, стр. 317.

се те пјесме нашле заједно са „Царским сонетима” и циклусом „Моја отаџбина” логиком пјесничког програма, као дио једне темељито осмишљене цјелине на основама националне мотивике. Дучић је традицији патриотског пјевања додао један карактеристичан и ипак самосвојан тон, као што је ту пјесничку врсту одлучно усмјерио у дубље културолошке слојеве националног наслеђа. Ма колико се псеудомарксистичкој критици тај подухват чинио сумњив као идејна стратегија у политичком смислу, лажан као социолошки увид и зато извјештачен као поезија, пјесник се најприје ослањао на лични сензибилитет и јасно осмишљену поетику. У својој парнасосимболистичкој фази он је европејац, који то истински културно европејство гаји најприје зарад богаћења националне културе; осим тога, он је рођењем медитеранац па сјенку Дубровника природно наслућује још у свом Требињу, развијајући је касније у читаву културну концепцију која за њега има и велики национални значај. Јован Дучић је пјесник који је сушти израз националног бића и родољубља као осјећања тражио много више у култури него у историји.

Касни пропламсаји Дучићевог отаџбинског надахнућа, уобличени у пјесмама које је стварао посљедњих година живота уз рад на својој завјетној пјесничкој књизи, могу се заиста тумачити као покушај затварања поетског круга враћањем завичајној тематици и најдубљим духовним корјенима. Тако их бар види Александар Петров који се посебно бавио мање познатим Дучићем, али не само поезијом већ и смислом његове сарадње у *Американ-*

ском Србобрану, као и укупним значајем пјесниковог боравка међу америчком Србима првих година Другог свјетског рата. Можда и због тога што су „американске” пјесме биле задуго политички проскрибоване и за ширу читалачку јавност потпуно непознате, намеће се жив утисак да цијела *лабугова ијесма* Дучићева није ипак стала у *Лирику* и да је пјесник вјероватно снивао о једној завичајној књизи, коју би прожео духом „Писма из Палестине” и којом би одужио лирски дуг својој отаџбини. И психолошки и историјски сасвим је лако објашњиво откуд на измаку једног тако богатог и луталачког, космополитског живота толики притисак исконске чежње за родном земљом. „Најуверљивији и најузбудљивији доказ о том путу на крају, који је водио преко почетка, представљају последње Дучићеве песме. Узалудно их је тражити у његовој последњој књизи, *Лирици* из 1943. године. Тамо их нема. Песмама из те књиге Дучић је одредио место међу песмама циклуса „Вечерње песме”. Али Дучић у Америци, у годинама пред смрт, није писао само те песме, јер је највећи број тих песама још пре доласка у Америку био написао и већину и објавио. Њега је од избијања рата у Југославији и после окупације и разбијања Југославије највише закупљала отаџбинска тематика. Те песме је он писао пред смрт и у том послу га је смрт прекинула. Писао је и објављивао све до последњег дана. Зашто их није уврстио у *Лирику*? Један је одговор крајње вероватан: зато што тамо не спадају. Зашто у тој књизи нису два циклуса? Ту су могућа два одговора. Први, зато што посао није завршен. Други, јер је сматрао да је реч о пригодној лирици. Не-

колико од тих, у Дучићевим делима необјављених песама, могу се мирне савести назвати пригодним (*Југославија, Француској, Сашира, Нова влада*). Али се исто тако мирне савести за већину других сме рећи да иду у ред најбољих песникових отаџбинских песама¹⁰. Ту већину представљају пјесме: „Вечној Србији”, „На обали Неретве”, „Врбас”, „На царев Аранђеловдан”, „Лички мученици”, „Босна” и „Молитва”, дакле, укупно њих седам. Занимљиво је напоменути да су двије последње биле познате у ратној Србији преко емисија Радио Лондона на српском језику, и то да је пјесму „Врбас” Слободан Јовановић сматрао антологијском, сврставајући је у ред најбољих патриотских пјесама Змаја, Јакшића, Илића и Ракића. Чак и оне пјесме које Петров сматра искључиво пригодним (треба им додати још и „Песму” из 1943.) не би се смјеле олако одбацити, јер представљају ријетке примјере Дучићеве политичке поезије, настале истовремено с његовом политичком публицистиком. Има ту заиста пуког превођења мисли у оквир стиха, али има мјестимично и сасвим новог ритма, као и идеја које превазилазе уско политички контекст: „И ми имамо те Лавале, / Имамо и твоје Више - / И бруке које не би спрале / Никакве Божје кише” (*Француској*); „Од Божје је руке рана што је пекла, / Од Божјег је теста мрва црног хлеба” (*Југославија*). Примјетан је и ту један далеки одсјај *Лирике* и оног поетски сублимисаног дијалога с Творцем, у чему је несумњиво сам врх Дучићевог стваралаштва. У најуспјелијим родољубивим остварењима тог пе-

10 Александар Петров, *Мање познати Дучић*. (Двојезично, српски–енглески), Београд–Ваљево–Питсбург, 1994, стр. 7.

риода, нарочито у пјесмама „Молитва”, „Врбас”, „Босна” и „На обали Неретве” духовно озрачје *Лирике* већ је сасвим препознатљиво и јасно назначено метричком разноврсношћу. Остао је у том погледу један мост према циклусу „Моја отаџбина”, сугерисан дванаестерцем, али унапријед задати принципи пјесме углавном су срушени изворном снагом надахнућа, док је јампска интонација готово у потпуности надвладала ранију трохејску.

II

Сам врх Дучићевог парнасосимболизма представљају „Сунчане песме” у којима је први дио сложене поетичке одреднице артистички остварен као веома строга, високостилизована минималистичка форма. Класични лирски опис Дучић је пажљиво бираним звучним и визуелним елементима парнасовских слика мајсторски преобразио у чисти израз упечатљиве атмосфере. Синестезијски, дакле, симболистички идеал језика, који је у стању да исијава чисту свјетлост, Дучић је у „Сунчаним песмама” с много разлога сплео с феноменом лета, што код њега није тек обични мотив већ знак дубље умјетничке predisпозиције. У згуснутом тренутку ужареног летњег поднева Дучић је осјетио метафизичку димензију времена и егзистенције, учинивши је средиштем својих симболистичких визија. Интензитет и динамику тренутка пјесник је умјетнички повјерио гипким, динамичном девтерцима и седмерцима, везаним углавном укрштеним римама, без иједног опкорачења на граница-

ма стихова и строфа. Гласовна оркестрација пјесама наглашено је подређена истом циљу – довољно је погледати оне најупечатљивије, оноματοпејске примјере, попут овога из пјесме „Поље”: „Железну жицу цврчак суче, / најдужу овог лета”, који атмосфери згуснутог тренутка посредством праскавости и шуштаве струјности африката додаје нешто оштро и реско, али задржавајући у другом плану и сугестију заустављеног времена, спорог и отегнутог попут капања растопљене смоле. (Овакву могућност изразито наглашава Матић у пјесми „Море”: „Спаваш данас, густа лепото лета”, а новија српска поезија нуди сијасет сличних примјера који свједоче о важности ове врсте симболистичког наслјеђа). Најучљивији знак симболистичког карактера Дучићевих „Сунчаних песама” распознаје се као елемент њихове сликовне структуре која је досљедно саображена организацији строфа. Наиме, уводни катрени грађени су као низови слика, при чему се слике конституишу на нивоу најмање једног а највише два стиха, док трећа строфа завршну слику преображава у поенту која и не мора бити слика, али мора читаву пјесму, тако с краја, симболистички отворити у једној вишој, метафизичкој равни смисла. Поводом пјесме „Киша” записано је: „Ово је песма у чијој се згуснутој напоредности слика крша, скрива дубока апокалиптичка слутња, не само она која долази из неумитно немилосрдне природе, него и из историје. Весник коби, метафора која није део природног амбијента, продева се кроз пукотине невремена да би се обелоданило настављање *повести и айње*. У овим Дучићевим, скоро експресионистичким стиховима, има више

стварности и искуства језика, културе, памћења и модерности, него у хрпама стихова оних који су журишали на стварност”.¹¹ Чак и ако се ова тврдња о активирању историјског контекста унутар значењски доминантне „апокалиптичке слутње” не мора безусловно уважити као (не)споран дио пјесничког текста, остаје да се потврди основни правац тумачења, односно чињеница изузетно високог степена поетске сублимације у свим појединачним остварењима Дучићевог циклуса „Сунчане песме”. Њихова умјетничка снага, истовремено и тајна њиховог језичког утјеловљења, почива на прикривеном парадоксу који представља релацију форме и њених семантичких импликација. Другим ријечима, минимализам форме, знатна сведеност средстава парнасовског артизма и једноставност, чак једноличност структуре са само једном назначеном тачком усложњавања, нису били случајан Дучићев избор. Свеобухватна симболистичка *слушња смисла* тек на таквој основи, парадоксално — дакле, у складу с основном поетском логиком — свијетли у пуном сјају свог лирског интензитета.

Развојна линија и унутрашњи преображај Дучићевог пјесништва може се пратити и као процес измјене метра и стиховне интонације, при чему, за разлику од оне најстабилније парнасовске фазе гдје доминира трохејски дванаестерац, у посљедњој пјесничкој књизи „преовлађују деветерац, десетерац, једанаестерац као и осмерац преузет из народне лирике. Дучић остварује сонорну тежину и звуковност филозофске рефлексije о

11 Јован Зивлак, Исто, стр. 321.

пролазности и смрти. У Дучићевој поезији, коју понекад доживљавамо као монотону у измени симетричних удара и дужина, појављује се асиметричност са јампским стиховима у односу слогова 9–8, 9–7, 8–7.”¹² Смисао тог преображаја може да се посматра и као пресудно важна чињеница Дучићеве поезије, као сама суштина његовог трагичког успињања ка најтајновитијим и најузвишенијим просторима духа, ка сферама чисте лирике као крајње трансценденције, како је сам говорио. „Почео је намећући себи ограничења, да би, у другом делу путовања, стигао до облика који на себе не обраћају пажњу, до надоблика. Оданост једном обрасцу завршила се напуштањем свих образаца. Испоставиће се, доста неочекивано, да је трохејски дванаестерац, којег је у нашем песништву он до врхунца довео, у развоју његове поезије одиграо припремну улогу: држао га се само зато да би се, у повољном тренутку, лакше виноу до сопствених, немирних и надахнутих ритмова. Строги облици су му помогли да се сачува од сурвавања, да се одржи на сигурној стази. До савршенства доведена, техника је завршила у самоукидању. Дуго подвргавање дисциплини награђено је слободом. Од 1918, кад су у крфском *Забавнику* почеле да се појављују *Сунчане њесме*, до 1943, кад је окончао круг *Вечерњих њесама*, Дучић је певао скоро искључиво у кратком метру са јампским озвучењем. Постао је снажан песник тек у тренутку кад је престао да се бави артистичким вештинама; али без тих вештина

12 Исто, стр. 316.

скок не би био могућ.”¹³ Смисао Дучићевог лирског преображаја Никола Кољевић је у анализи пјесме „Тајна” видио као пут од „парнасовског дивљења лепим стварима и стањима” до „симболистичке вере у духовни смисао лепоте”, и то оне врсте вјере која је у лирски у стању да „китсовски класично пева о томе да је *лейоџа истина, а истина лейоџа*” и да „о најдубљем говори најједноставније”, „која сваки покрет духа представља као догађај у природи, стварајући тиме хармонију *маџерије и идеје*”.¹⁴ Како се разнолика тумачења углавном усаглашавају око питања посебног статуса предсмртне збирке *Лирика* у Дучићевом опусу, остаје да се покуша сагледати на чему је заиста основана та посебност, односно шта је њена пресудна специфичност.

Ако је „Сунчане песме” могуће сагледати као структуру која поетички почива на формалном парадоксу, збирка *Лирика* се указује у обличју поезија остварене на парадоксу као основном пјесничком средству, фигури која је истакнута у први план и надмоћно артикулише природу и енергију лирског говора. Философска потка Дучићевог пјесништва програмски је наглашена, присуство гномског елемента у тексту значајно, али у многим пјесмама философеме нису истински лирски амалгамисане. Отуда често пјесма остаје на нивоу стихованог умовања и заводљивог језичког варирања бајатих општих мјеста. Сва она остварења у којима се когнитивни слој упјевава као начело

13 Милован Данојлић, „Записи о Дучићу”, предговор у: Јован Дучић: *Песме*, Београд 1979, стр. 20.

14 Никола Кољевић, „Богу на истину”; у: *Класици српског пјесништва*, Београд 1987, стр. 140.

и гдје Дучић резонује као логичар, остају поетски неузнесена. Ни парадокс није сам по себи, као пуко средство, обезбиједио Дучићу аутентично лирско мишљење, али он је сигуран знак дубоког пјесниковог преображаја колико и отворен, а недо-вољно уочен простор аутентичне пјесничке акције. Парадокс ће, нимало случајно, постати форма Дучићевих позних пјесама закупљених трепетним одзивом бића на изазов мистерије смрти и недоку-чиве тајне Божје промисли. Дучићеве религиозне пјесме уистину исијавају духовност православног истока, а то је у његовој позној поезији потпуно нов квалитет, јер пјесник се углавном културно профилисао на насљеђу антике, медитеранског латинитета и европског картезијанства. Пјеснич-ком преображају, нема сумње, претходило је те-мељито духовно преумљење, које се у Дучићевом случају с много разлога може довести у везу с бо-равком у Светој земљи, а онда и свим оним што га је дубоко лично и понајвише трагично одређива-ло посљедњих година живота, укључујући распад земље и страшну народну несрећу. Много се тога сплело у тој причи која има своју предисторију и, чини се, објашњиву развојну линију, а оно што је у њој сама срж драматичног духовног искуства и душевне драме, поетски је запечаћено у *Лирици*. „Овакве парадоксе људска историја није никад раније познавала”, сумира Дучић у „Писму из Палестине” своје размишљање о томе како су не-бројене војске крсташа палиле, рушиле и убијале очију упртих у небо, вапећи за Христом, иштући вјеру љубави и милосрђа. Сву Палестину пјесник види у парадоксу, а онда и читаву људску историју,

али најупечатљивији тренуци његовог ходочашћа јесу мистични тренуци слутње блиског присуства Христовог, као у оној ноћи на Генезаретском језеру за коју каже да је не може упоредити ни са чим што је дотле доживио. „Осетих и маштом, и срцем и духом целу легенду мученика са Голготе. Ништа се овде не види и не чује осим његова озаравајућа личност. Као да су и ваздух и вода и сада пуни његових речи, изговорених рибарима из Капернаума.”¹⁵ Трагови те запитаности и тог мистичног искуства јасно су уочљиви и у Дучићевим „Песмама Богу”, од којих овдје наводимо тек завршне катрене треће пјесме: „Јеси ли у страшној катастрофи звезда, / Или хармонији светлости? О Боже, / Зар си сав у добру, у миру свих гнезда, / Док негде злочинац оштри своје ноже? // Знам из твоје вене да теку сва мора, / Знам од твога даха да пролиста шума- / А оста недозван на вапај свог створа: / Срећа нашег срца и коб нашег ума.” Интензитет доживљаја пренесен је и на когнитивни план, мисао се уобличава на подлози изразитих супротности. Завршни стих у том погледу већ је готова скица *Лирике*, од које ће се поћи ка пуној активизацији парадокса, односно катарзичној лирској синтези супротности. „Парадоксализам византијске поетике, видан у многим стилским одликама и тропима, разрешава се синтезом супротности”, пише Димитрије Богдановић у *Историји старе српске књижевности*. „Веома је важно знати да ова *естетика парадокса* почива на источно-хришћанској гносеологији, која искључује могућност адекватног позитивног

15 Јован Дучић, „Писмо из Палестине”, у: *Градови и химере*. Изабрана дела – Књига друга, Београд 1982, стр. 275.

(кашафашичкої) богосазнања мимо непосредног божанског откривења и оног фонда позитивних саопштења које садржи сама Божија реч. Сазнање истинитих ствари, а то су, заправо, божанске ствари, могућно је као айофашички акт, сазнање онога што није, не онога што јесте, у негацији. Томе и служи парадоксалност стила, чији је темељни принцип *йараболе* и *йарафразе*. (...) У исто време, поетика парадокса, дубоко заснована на философско-гносеолошким темељима, има свој важан психолошки ефекат. Парадокс ствара стање психолошког удара, којим се разара уобичајеност, руши свет баналних, позитивних категорија, и отвара пут не само ка другом и друкчијем него и ка обрнутом свету; прави свет је тада пред нама *као у оілегалу*, *као у заїонеци*, нејасан, али ипак видљив и присутан, наслућен довољно да се за њим може жудети, да се са њим може успоставити жив, активан емотивни однос.”¹⁶ Немогућност познања и исконска жудња за њим, та истовремена драма ума и срца, као страшно али и страсно смирујуће људско распеће, то је вртоглави простор пада и успињања у коме траје драма *Лирике*. Нигдје код Дучића нема толико питања и узвика, нигдје се тако снажно не сучељавају као сјечиво оштри контрасти, јер нигдје друго ни пјесма није настајала као непосредно, живо и загрцнуто обраћање Творцу, и то са „брега смрти, с кога очи / на оба света гледају”. Иако је изражајно тежиште збирке реторичко, непосредност говора и правремене дионице лирске афектације, као и ритмичко-тонске амплитуде појединих пјесама,

16 Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1991, стр. 66.

стварају на нивоу цјелине сугестију драматичности која тежи смирењу. Јаку унутрашњу тензију остварује градацијски однос појединих пјесама, али не у смислу значењског помјерања већ метричког и ритмичко-тонског појачавања. Тако уводна једнаестерачка пјесма „Човек говори Богу”, чији је готово сваки стих један парадокс, с те стилске стране представља исту структуру као и „Побожна песма”, али деветерци ове друге интензивније саопштавају смисао, суштински га варирајући: „Искушитељу, пун сам страха, / По беспућу и блату стида; / Смрзавам од твог топлог даха, / У тми без свести, злу без вида. // Али сам невин, јер ја страдам; / И чист јер чекам дан открића; / И новорађан јер се надам; / И пијан само од твог пића! // Хулим у мисли коју родим, / А тобом трепте моје струне: / Не видим пута којим ходим, / Али су очи тебе пуне.” Посебна је вриједност *Лирике* то што је пјесник религиозну драму бића успио пренијети и на космички план, опет естетиком парадокса и лирском синтезом супротности, што је могуће сагледати и као сами врх његових симболистичких узлета, као у средишњој строфи пјесме „Коб”: „Сјаји дан међ црним борима, / Мркне ноћ измеђ белих кринова, / Божји лик трепти над свим морима, / Сваки час свемир ниче изнова”. „Хришћанско пролеће” је јединствена пјесма у цјелокупној српској поезији, непоновљив примјер пејсажа у аури хришћанског симболизма, или још више од тога — визија природе као творевине духа, слика апсолутног поретка, истинског божанског домостроја. Смрт је у таквој визији сједињење с Творцем, безобличје „на повратку свом старом путу” као јединство свих облика, „атома

праха”, „гранчице мирте зањихане”, „зимзелена на плочи бледог мрамора”, „грумена глине ужежене”... О том свијету без међе као синтези свих супротности и разрјешењу свих парадокса лирски убједљиво свједоче пјесме „Натпис”, „Повратак” и „Путник”. А можда најубједљивије „Тајна”, јер је ту мистични час сједињења наслућен као тајна саме поезије, као чин именовања: „Творче, кроз олуј и кроз ћутање, / Слушам све твоје сјајне гласове; / А чекам кад све минеш путање, / Пољем кроз наше светле класове, / Крај пута к мени атому скривеном, / Да приђеш у те часове: / И освојиш ме правим именом”.

Дучић је *Лириком* као завјетном књигом окрунио своје пјесништво и стао у ред с Његошем и Костићем, оним Његошем из пролога „Луче” и Костићем из „Певачке имне Јовану Дамаскину”, који су највишу мјеру српске поезије досегли као религиозни пјесници, пјесници моћних супротица, укрштаја, реторских питања и, понајприје, пјесници парадокса. Тачка њиховог сусрета није ствар слијепог случаја него једна дубока, зашто не рећи, и најдубља духовна основа српске поезије.

Ranko Popović

PARNASSIAN BORDERLINES AND THE SPACES
OF LYRICAL POETRY

Summary

As a poet of pronounced poetic self-consciousness and great formal discipline, Dučić not only cultivated Serbian poetic syntax and prosody but perceptibly changed the nature of particular genres of lyrical poetry. Such a change, in its Parnassian variant, was undergone by traditional patriotic poetry, becoming, to a greater degree in programmatic terms, a poetry of culture, as evidenced by the cycles of poetry “Royal Sonnets”, “My Home Country” and “The Dubrovnik Poems”. It is of interest to note that the poet returned to national motifs towards the end of his life, but in an essentially different way, completely unrelated to his earlier poetic programme, reacting to the tragic challenges of the times in a lyrically open and direct manner. Also, at one point the poet abandoned the formal strictness of his finest, metaphysically-oriented symbolist creations, opting, in his final collection of poetry, for religious poetry of high inner drama, based on paradox as the basic poetic means of expression. This paper represents an attempt to shed light on the reasons for and the results of the poet’s transformations, to view Dučić as a creator who adopted aesthetic programmes in a disciplined manner, but also transcended them in an artistically powerful manner.

Драјан Хамовић

ЛИРИКА У НИЗУ „ВЕЧЕРЊИХ ПЕСАМА“

Кључне речи: српска поезија, парнасосимболизам, поетски симболизам, религиозна поезија, поетика парадокса.

Двадесет и две песме сабране у Дучићевој *Лирици* чине хронолошки и, по мњењу упућене већине, вредносни врхунац песниковог поступног и сувереног узрастања. Легендарну ауру овоме лирском низу придодаје и околност да се поклопио (или скоро поклопио) дан песникова одласка и дан изласка *Лирике*, али и напомена удно садржаја да „ова је књига штампана у ограниченом броју примерака да се рукопис не би затурио приликом данашњег рата“. У тој белешци — што је још важније — песник упућује где је *месито* том низу у здању Дучићевог песничког дела, пројектованом и засведеном неких деценију и по пре песниковог последњег часа.

Дучић је, као што знамо, у издању *Сабраних дела* из 1929. године не само сачинио одабир и успоставио „четворокњижну“ композициону структуру своје поезије, него је и тај избор „канонизовао“, према узорима из европске традиције, одбацивши за свагда остало што је од поезије писао. Пројекат једног песничког дела, дакле, дефинисан је, а тој целини, тачније циклусу „Вечерње песме“, пред крај живота, Дучић прикључује *Лирику*.

Унутар прве књиге Дучићевог канонског песничког четворокњижја, „Песама Сунца“, може се јасно пратити извесна развојна путања оне најсвојственије песникове линије, која почиње „Сенкама по води“, наставља „Јадранским сонетима“, а врхуни „Јутарњим песмама“, „Вечерњим песмама“ и „Сунчаним песмама“, док циклус „Душа и ноћ“ можемо узети као простор за разраду претходно начетих лирских, „унутарњих“ тема. Поменуто вредновање подупире и критика која из поменутих кругова издваја понајвише песама-кандидата за своје несклопљене песничке антологије, али отуда су, највећма, и црпили антологичари, од Поповића до Павловића. „Посебно поглавље и посебну, хомогену целину чине песме о природи и мисаоне Дучићеве песме у циклусима 'Јутарње песме', 'Вечерње песме' и 'Сунчане песме'“¹, истиче Миодраг Павловић у свом есеју, свакако најзначајнијем за поставангардну рехабилитацију негдашњег „кнеза српских песника“. То је, значи, шири циклусни контекст у који Дучић завештајно смешта *Лирику*. За остале песме, отаџбинске или политичко-сатиричне тематике, писане његових последњих година, песник очито није показао онакву бригу какву је поклањао *Лирици*. Остале су расуте по периодици. И то нешто говори.

Како се песник развијао и продубљивао, тако се и његов песнички приступ темама из природе мењао. То и видимо ако пратимо низ песама и циклуса „Песама Сунца“. О таквом еволутивном луку

1 Нав. према: Миодраг Павловић, *Есеји о српским песницима*, Просвета, Београд, 2000, стр. 141.

говори и Милован Данојлић: „Природа је, најпре, резонантна средина кроз коју се продужују душевни покрети, ломови, страхови и чежње; у *Сунчаним њесмама* она се, као први пут, открива у сјајно ухваћеним снимцима 'објективних', од душевних расположења независних појава и значења; у *Вечерњим њесмама* обриси призора се до заслепљивости изоштравају, добијајући нападну јасноћу снохватних, метафизичких пејзажа.“² Прелом означен „Јутарњим песмама“ није само у скраћењу метра, преласка са *дучићевској* дванаестерца на краће метре, него се односи и на песнички лик и статус пејзажа, који се, заједно са дужином стиха, кондензује, своди на ужи, пробранији скуп особених појединости него у ранијим, детаљима обилним дескрипцијама. У том згушњавању Дучић прелази распон између симболизма на парнасовској подлози до постсимболистичке позиције, о којој, рецимо, у закључку свог *Наслеђа симболизма* говори Сесил Морис Баура, када указује на потребу за изоштравањем песничког „посматрачког дара“ и на потребу да се „пронађе драж у много чему што други одбацују као безначајно или уопште не успевају да примете.“³ Колико је оваква оцена применљива на Дучићеве „Сунчане песме“, на пример, саткане од мноштва сићушних појава из нелокализованих осунчаних предела — можемо лако увидети. „Дуго послушкивање и дешифровање природе, на крају ће прећи у изградњу апстрактних пејзажа“, каже да-

2 Нав. према: Милован Данојлић, *Песници*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 92.

3 С. М. Баура, *Наслеђе симболизма. Сиваралачки експеримент*, Нолит, Београд, 1970, стр. 239.

ље Данојлић, „То су предели у којима се чулно не може раздвојити од симболичног.“⁴ Новица Петковић, исто тако, говори о „Јутарњим“, „Сунчаним“ и „Вечерњим песмама“ као о целини, у чему види аналогију са дневним опходом сунца, а у крајњој линији — додајемо — са животним кругом. Описујући поетичке одлике поменутих позних Дучићевих лирских кругова, Петковић напомиње да се у описима не види посредовање песничког субјекта, који се повукао, такође указујући на „Сунчане песме“, које „изгледају као чисте дескрипције“, у којима се „свака појава даје онако како се сама по себи збива, а то значи као део велике, непрозирне тајне постојања“. Песнички субјект је овде, наиме, као Творац, невидљиво присутан.

И одреднице јутра, сунца и вечери, разуме се, у насловним синтагмама циклуса, носе очиту симболичку потенцију. „Вечерње песме“, тако, у знаку су тамних медитативних тонова, као и слика које, у ноћној амбијентацији, губе реалне а стичу мистичне обресе, а враћа се на сцену песнички субјект, узмакао у „Јутарњим“ и „Сунчаним песмама“, односно долазе до гласа његови дубоки и драматични садржаји. У шест од седам „Вечерњих песама“ јавља се лирско *ја*, док је у песми „Сета“ прећутно садржано. Мрачне поенте, мотиви самртне слутње и нестанка, други су одређујући заједнички садржалац овога круга. У том погледу, након „Рефрена“, песме у којој се успоставља речена основна интонација „Вечерњих песама“, кроз понирање у тамне и неме душевне дубине, као и високо симболичних

4 М. Данојлић, стр. 97.

„Сунцокрета“ (где се контрастира светлост божја и дневна са неизбежно долазећом тамом која значи умирање), долази песма „Сета“. У њој се развија снажна метафора егзистенције, кроз топичну а живу библијску слику пожњевене њиве („Све траје на великој њиви“), у трансцендентном присуству онога чега више нема, а што је траг оставило у осећању „горког мира“, уз нови, дискретни контраст поднева и ноћи. И „поноћни црни петли“, што се (јеванђељски) трипут чују у „Песми мрака“, као и свеноћно ишчекивање „путника са неком вести“, допуњују поменути мистичну атмосферу „Вечерњих песама“. Позната „Песма“ („Изгубих у том немиру / Другове и све галије“), уз изнова дату светло-тамну опреку, доноси и прву инвокацију имена Господњег, као и језгро основне слике у каснијој песми „Натпис“ из *Лирике*: „И кад се откри путања / Сва сунца где су запала, / На мору твог ћутања / Као дажд ноћ је капала.“ Линија морског хоризонта уобличена је као представа границе света, *међа* о којој говори наредна, завршна „Вечерња песма“.

Песма „Међа“ заиста је међа између првобитног краја „Вечерњих песама“ и тестаментарно надодате *Лирике*. Крајње апстрахован опис граничне линије између два света у знаку је реторског питања „Ко чека на међи?“ које добија одложени одговор у наслову и у садржају почетне песме *Лирике*, „Човек говори Богу“, као и у песмама што следе и којима Дучић заокружује своје певање.

Када се нађемо пред почетном песмом *Лирике*, уочавамо да она наставља гонетање средишњег

питања постављеног у „Међи“ и да га умножава у облику других, изведених питања духовне борбе. Мотив међе, границе у трећој строфи песме „Човек говори Богу“ појављује се наново: „Крај или почетак — је ли то све једно? / Ко печате ти чува неповредно, / Ко твојим страшним границама ходи?“ Од сумње до одговора из којег проистичу нове, непрестане запитаности и повремена славословља, требало је прећи ту духовну, унутарњу међу постављену између последње од „Вечерњих песама“ и уводне песме њиховог накнадног финала да би се непосредно ословило име и личност Творца, „скривеног у морима сјања“ иза „страшних граница“.

Још нешто повезује почетак „Вечерњих песама“ и почетак *Лирике*. То је иста почетна реч *знам*, али оно што иза те речи следи међусобно је на супротним странама. У песми „Рефрен“ из „Вечерњих песама“ уводни део је у знаку општег замирања светла и звука („Знадем за неме сутоне, / Кад сав шум земље престане — / Где срце за час престане, / А душа заувек утоне“), док су у песми „Човек говори Богу“ светлост и звук, тј. глас, својства препознате личности Створитеља и Животодавца, парадоксално скривеног у светлости и безгласју („Знам да си скривен у морима сјања, / Али те стигне дух који те слуги; / Небо и земља не могу те чути, / А у нама је твој глас од постања“). У опреци, дакле, стоје искази иза те почетне речи *знам*: у „Вечерњим песама“ преовлађује глас сумње и смртога страха, а у *Лирици*, поред и даље присутне духовне драме, надвладава глас вере и слављења Творчевог имена и дела. Композиционо гледано, повезано различним,

што видним што запретеним нитима, првобитне „Вечерње песме“ делују као припрема за завршне, врхунске акорде Дучићевог певања у *Лирици*, која, у појединим песмама, као да сумира пређени пут, зазивајући и слике и ритмове из непосредне лирске претходнице овога аутора, уз одустанак од свога типичног трохејског дванаестерца и стварање нових ритмичких и метричких ситуација.

Није Дучић доспео до завршног и удивљујуће страшног сусрета са Богом независно од његове и опште путање песништва симболистичког усмерења. Свест о тој путањи и њеном неминовном исходу песник исказује у једној деоници *Блаја цара Радована*: „Симболисти су се, пре пола века, позивали на философа Новалиса, као на свог учитеља, а данашњи се позивају на философа Бергсона. Они који буду дошли доцније можда ће се позивати на Бога, и биће боље, и свет ће им веровати, јер су све велике уметности, постајући у моментима великих религиозних криза, изишле из идеје о Богу. Најлепша песма једног песника има увек изглед молитве; и најлепша слика једног сликара има изглед иконе. Све су уметности одувек биле у служби религије. Зато је лаж у дну сваког оног покрета који не долази из најдубљих човекових извора вере или сумње.“⁵ Интегралне „Вечерње песме“ — значи оне што укључују и *Лирику* — сасвим посведочују наведене Дучићеве погледе. Овај циклус садржи и драму малодушја и празнине, али и сасвим супротне тонове, узлете и усхите, интимна откривења.

5 Јован Дучић, *Блајо цара Радована*; нав. према: *Сабрана дела Јована Дучића*. Књига III, БИГЗ, Свјетлост, Просвета, Београд–Сарајево, 1989, стр. 315.

Али, није нам намера да се издвојено бавимо религиозношћу Дучићеве лирике, него да је сагледамо у оквиру еволуције једног, понављамо, песника симболистичког смера. При томе, симболизам разумевамо као доминантни и, према реалним индивидуалним учинцима многих (у времену и простору) удаљених аутора, водећи ток европске модерне поезије. Да бисмо се пренели у духовни оквир из којег произлази симболизам као темељни песнички приступ, послужићемо се, за ову прилику, речима Предрага Палавестре, из уводног текста у зборнику *Српски симболизам* (1985): „Симболизам одговара времену када се индивидуална свест и индивидуално биће окрећу себи и своје личној аутономној свету, унутрашњем расположењу душе и својој сопственој аутономној територији из које се, као идеал апсолутне лепоте и склада, пројектује тајанствена и чудесна стварност уметности као нове истине с оне стране слике реалности света.“⁶ Скрећемо нарочиту пажњу на следећи део Палавестриног описа, важан за акценат изабраног тематског аспекта нашег разматрања: „Тако пробужена свест о сопственој моћи човековог ја, које се у стварању изједначаје са Богом, захваћена је невиђеном вољом за самоодређењем и самопотврђивањем, па зато и тражи најсугестивнији израз свога бића.“⁷ Помну искуствену путању од естетизма до отворено религиозног погледа на ствари света и живота, прелазео је и прешао не само Дучић, него

6 Предраг Палавестра, „Трајање, природа и препознавање српског симболизма“, у: *Српски симболизам*, САНУ, Београд, 1985, стр. 7.

7 Исто.

и други знатни, њему савремени, песници из различитих књижевности, укључујући у свој песнички поступак позицију онога који ствара свет изнова, у духу и језичком облику, из споља и изнутра датих елемената. То је путања, у Дучићевом случају, од доживљаја природе као подстицајног предлошка за песничко обликовање, са парнасосимболистичких почетака, до поимања природе као творевине, која собом, сваким невеликим феноменом, изражава свог невидљивог а подразумевајућег Творца и која се у песми рекреира. Вреди се овде подсетити учења Псеудо-Дионисија Ареопагита, теолога мистичког литургијског „символизма“, да се Божанско открива кроз симболе тварног и мноштвеног света. У чувеној песми „Тајна“ из *Лирике* Дучић и преводи садржаје дневног видела у божје знамене, речи и „сјајне гласове“, који се откриљују јутром. Другим речима, на трагу класичног топоса света као књиге, природа је текст, који песник склапа поново у своме тексту: „Развије јутро као пламене, / Хиљаду белих крила на мору, / А светлом земљом проспе знамене, / И речи свуд по белом мрамору. / Тад су пред тајном што је морила, / Сва уста ствари проговорила.“

У одељку „О песнику“, из *Блага цара Радована*, налазимо израз поистовећења Творца и песника, који најпре може деловати као неутемељен, претенциозан исказ, којег је лакше пренебрегнути него узети у озбиљно тумачење: „Одиста, имају само два творца у свемиру: Бог и песник. Први све почне, други све доврши. Тајна песниковог стварања исто је тако дубока и необјашњива као и тајна

божјег стварања.⁸ Одјек таквог уверења затичемо на повлашћеном, изводном месту *Лирике*, у песми „Химера“, што није случајно нити безначајно: „Ходисмо туд где све је клијало, / Само Бог и ја кроз те долове...“ Ако се типични симболиста и поистовећује са креацијском, божанском инстанцом у стварању свога складног језичког ентитета, у Дучићевој *Лирици* затичемо обрат, заправо песме где се чини да непосредно, из првог лица јединине и проговара глас Творца у стварању, у песми „Семе“ на пример: „У бразду баких семе кедрa, / Те непобедне свете сржи“. Најпре нам се учини да је реч о гласу песника, али завршно поређење племенитог и високог стабла са песником („А као песник, ти ћеш бити / Странац у свету и у гори“) као да отклања недоумицу ко у песми проговара⁹. Слична је недоумица, циљано прављена (чини се), и у песми „Гозба“: „Ја расух песму као море, / Сви од ње звуче гајеви, / И блага која у дну горе, / Чуваху љути змајеви.“ Донекле се чини извесним да је то божанска инстанца, а однекле се чини вероватним да је то само песник који у језику преузима ту улогу. Након *Луче микро-*

8 *Блајо цара Радована*, стр. 292–293.

9 Недоумицу о чијем је гласу овде реч, ко је песнички субјект, појачава увид да је у првобитно објављеној варијанти песме „Семе“ (*Српски књижевни гласник*, 1938) у другом стиху друге строфе употребљен глагол *певах*, у *Лирици* замењен глаголом *рекох*. Можемо помислити да се разлог промене садржи у семантичкој нијанси којом се сугерише да је посреди „творачка реч“, а не певање песника. Напокон, један од кључева за разрешење ове интерпретативне дилеме нуде и стихови песме „Путник“ који третирају мотив „сејача“: „Сејач и семе, реч и обличје, / Од прапочетка исто начело“. Очито, оквир идентификације творца песме са Творцем свега и овде је на делу.

козме, у српској поезији поново проговара Господ у првом лицу, у чину стварања које је друго име поезије. Да није наслова песме „Песма“, могли бисмо претпоставити да дотично песничко *ја* јесте *ја* песника, али заправо није, него, за промену, проговара о себи песма сама: „Господ ме сеја цело време, / И свуд сам нова реч и знамен [...] Господ ме сеја прегрштима, / пољем што вечна сунца плаве“. Поред песника, божанског двојника, до гласа долази и песма сама, енергија којом се Божанско пројављује.

Вратимо се, начас, почетној песми оне циклусне тријаде која отпочиње „Јутарњим песмама“. То је песма под насловом „Прича“, коју је Новица Петковић склон да означи као програмску. Шта програмско, базично, налази Петковић у тој песми: „То је, разуме се, укрштање противности у нама, у нашој трагичној људској судбини, као и у моћној природи, у обртању точка њених непрекидних, кружних промена.“¹⁰ Противностима, парадоксима, антитезама и контрастима, на разним нивоима, проткана је сва Дучићева поезија, и та се линија може лако пратити и обиљем примера показати. Аналогија природног и човечјег тока, исто тако. Противречност је у основи и песничке слике Бога. У поменутој, уводној песми *Лирике* већ налазимо изричито одређење: „Једино ти си што је протуречно“, а онда се већ ређају многа противречја која се у личности Господњој мире, као и противности које, по паралели Творца и творевине, чине моде-

10 Нав. према: Новица Петковић, *Словенске њцеле у Грачаницци*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 84.

ле света и постојања. „Твој громки глас сам чуо у морском ћутању“, налазимо стих у песми под насловом „Богу“. Поетика парадокса није ту у функцији стварања свакојаких ефеката зачудности, што је омиљено и ефектно песничко средство, не само у модернитету. Ако кроз оптику „укрштања противности“ разматрамо Дучићеве песме поменутих позних песничких кругова, посведочићемо одређену правилност — да су оне одиста саставни део модела овога песничког света. Срећу се у „Јесењој песми“, и не само ту, смрт и лепота, а страх од смрти обрће се у своју супротност: „Све су очи засењене / Тихог мрења том лепотом; / И свака ствар што се крене, / Зажуди да умре потом.“ Противречје, као конститутивно начело људског духа, испоставља се и као залога његовог јединства, о чему, више него јасно, говори завршна строфа „Јесење песме“, наслоњена на управо наведену: „Вај, зна само дух човека, / И за живот и за мрења: / Две обале усхићења, / Које плоди иста река.“ Парови попут поенте песме „Рефрен“ („Све ствари стоје здружене, / Само су душе самотне“), или с краја песме „Сенка“ („Сенка од земље безмернија, / И човек лакши и од сене“) проткивају сваку песму Дучићеву, а супротности се, не само укрштају и сударају, него и, изнад свега, сједињују, и сједињене чине стварносну и егзистенцијалну потпуност и пуноћу. „Свемоћ и немоћ, пролазно и вечно“, ознаке су које, собом, обједињава Бог у уводној песми *Лирике*. „Сад опет куцам на тим вратима / Са којих поћох“, говори Путник у истоименој песми, онај што је са „Свемоћним“ сав круг обишао: тачка краја уједно је почетна тачка. Кружни ток заменио је линеарно кретање. Профано

време доспело је до освећеног времена, кружења и обнове.

Не само прикладан коментар, него и ваљан теоријски обухват овако описане појаве налазимо код Димитрија Богдановића, у његовом опису поетике наше старе књижевности: „Византијска, према томе и стара српска поетика, парадоксална управо због тога што је преко супротности израсла до синтезе једнога целовитог и усклађеног поретка, добија свој завршни лик у томе свом Целом, у повезаности и условљености — свега, свиме.“¹¹ Дучић је, отуд, био међу оним модерним српским ауторима који је, заправо, утро пут повратку византијским и православним темељима српске поезије, које смо у нехату разрушили у доба стварања нове српске књижевности, а у име тадашњих, слободно речено, „евроинтеграција“. Крајем XX века, српски песници ће обновити не само самосвест о припадности својим најстаријим поетичким прецима и делатне споне са њиховим текстовима, него и неке важне жанрове књижевности средњег века, попут канона. А песници који су то учинили, и по другим мајсторским одликама, препознати су као Дучићеви непосредни потомци. Кроз Дучићеву поетичку и духовну еволуцију, на широким и дубоким симболичким темељима, одвија се и упоредо и повратак модерне српске поезије самосвести о сопственим почелима. Све је у *Лирици*, у финалу Дучићевог певања, у знаку повратка, као у песми „Путник“, и не само ту: „Сад опет куцам на тим вратима / Са којих

11 Нав. према: Димитрије Богдановић, *Сџара српска књижевност*, Досије–Научна књига, Београд, 1991, стр. 55.

пођох; опет вапијем, / Клица живота неповратима,
/ На првом врелу да се напијем!“ Лично трајање
увире у опште, опште се пројављује кроз појединачно,
а крај саставља с почетком.

И незнатне природне појаве, у динамички складном језичком склопу са другим изразитим појавама, постају знаковити садржај. Такав је случај, како рекосмо, са микрокосмосима стилизованих, у сржним исечцима донетих (вероватно) херцеговачких, захумских предела у „Сунчаним песмама“, али је у простору иначе освећеном библијском историјом такво гледиште још очигледније, у земљи где све је, по речима песника, „алузија, символ и опомена“. „Пејзаж палестински је одиста хришћански пејзаж Новог завета, по мирноћи ствари и ваздуха“,¹² пише Дучић у „Писму из Палестине“, путопису референтном и за читање *Лирике*. Простор је поистовећен са богочовечанском личношћу која га је обележила, и тај симболизам интегрише конкретно и опште, садашње и негдашње — све удаљене и наоко недодирљиве категорије. Готово неприметно, потпуна аналогија између Творца и творевине, онога који јесте и онога што је постало, промаља у следећој реченици из Дучићевог путописа: „Истина Христова је била, дакле, неизмерно шира него ма колики оквир и ма какво слово. Њу нису наметнули ни људи ни светитељи, него је истина сама собом крчила пут као највиши закони природе.“¹³ Другим речима, упоређење истине јеванђеља

12 Јован Дучић, *Градови и химере*; нав. према: *Сабрана дела Јована Дучића*. Књига II, БИГЗ, Свјетлост, Просвета, Београд–Сарајево, 1989, стр. 329.

13 *Истио*, стр. 339.

са „јестаством“ вршна је тачка песникове посвећености видљивоме свету, чијим посредством је и доспео до искуства и светлог сведочанства о његовом беспочетном аутору.

Dragan Hamović

LYRICAL POETRY IN THE SEQUENCE
OF “EVENING POEMS”

Summary

The twenty-two poems making up Dučić's collection *Lyrical Poetry* are dealt with not only as the peak of his poetry in terms of value, verified as such by critics, but also in the context of the sequence of cycles of the first book of the “canonical” side of the poet's opus. It was the poet's will that *Lyrical Poetry* should be included in the cycle “Evening Poems”, whose broader cycle context is made up of “Morning Poems” and “Sunny Poems”, already recognised as the central flow of the poet's development within the framework of the symbolistically oriented poetics. By reviewing this sequence of cycles, whose high point are the poems contained in *Lyrical Poetry*, dominated by the thematisation of nature, the paper also reviews the poet's path from Parnasso-symbolism to postsymbolism, marked by mystical, religious insights. The poet assumes the God-like position of a Creator, so that the visible creation manifests its hidden Maker. Also, contradiction as the constitutive principle of the poem and the world can be discerned in the majority of the poems

belonging to the above-mentioned cycles, beginning with “Morning Poems”, and this contradiction stems from this poetic image of the Maker himself. Thus Dučić, in his final poetic creations, provides a hint of a new encounter between modern Serbian poetry and old, sacral Byzantine literature, marked by a complex parallelism, a synthesis of opposites in the coherent order of the world.

Светлана Шешковић-Димитријевић

МЕТАФИЗИЧКИ ЦИКЛУСИ У
ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ДУЧИЋА

Кључне речи: метафизичко, циклус, циклусна структура, мошиви љуша, дана, ноћи, Боја, светлост, Сунца, феноменологија природе, космички мошиви.

Проблем циклуса у савременој науци о књижевности у Европи, а пре свега у словенским књижевностима, заузима значајно место од шездесетих година 20. века, пре свега у немачкој, руској и америчкој теоријској и критичкој мисли. Руски симболистички песници¹ Андреј Бели, Александар

1 Александар Петров је у неколико текстова анализирао значај циклуса у модерној српској поезији, пре свега код Васка Попе и Ивана В. Лалића, и у тим радова дао преглед развоја теоријске и песничке мисли у руској и англосаксонској науци о књижевности и поезији. Петров пише: „Знатан допринос стварању и тумачењу лирских циклуса и књига песама, такође као дела целовитог устројства, дали су и руски симболистички песници, Сологуб, Баљмонт, Брјусов, Блок и Бели, да споменем само њих, крајем 19. и у првим деценијама 20. века, па су њихови ставови, поготову последње тројице, писани као предговори њиховим песничким књигама, с разлогом актуелни и данас”. Александар Петров, „Циклуси у поезији Ивана В. Лалића: „Мелиса” у: *Постсимболистичка поезија Ивана В. Лалића*, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Београд, 2008, стр. 59. У наведеном тексту Петров је анализирао принципе организације циклуса у циклусу поема „Мелиса” Ивана В. Лалића. О истој теми циклуса на теоријском и аналитичком нивоу и упоредној анализи Попиних и Лалићевих циклуса видети: Александар Петров, „Песнички

Блок, Валери Брјусов велику пажњу су поклањали принципу груписања песама у веће целине. Шарл Бодлер нас је у *Цвећу зла* подсећао да његове песме нису случајно скупљене, већ да представљају „албум песама” који је смишљено организован. Дакле, прве теоријске ставове о формирању већих целина повезаних истоветним жанром, тематско-мотивским јединицама или семантичким склоповима налазимо у предговорима, поговорима или коментарима европских симболиста. Европска и америчка наука о књижевности је прва темељнија изучавања овог сложеног теоријског проблема започела шездесетих година. У Америци је 1985. године слависткиња Рони Александер приредила прву студију о структури и цикличности песама, збирки и опуса Васка Попе, *The Structure of Vasko Popa's Poetry*², а потом је објављена студија Дејвида Слоана о принципу циклизације код Александра Блока 1987. године, у којој је извршена типологија четири најчешћа облика цикличности у поезији, *Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle*³. Крајем осамдесетих година и у Немачкој је Ерик Појнтер објавио научну студију која се бави циклусима у поезији Александра Блока *Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok*⁴ (1988). Немачки

циклуси: Васко Попа”, у: *Зборник у часопису академика Радована Вучковића*, Академија наука и умјетности Републике Српске, Бања Лука, 2006, стр.433–453.

2 Rony Alexander, *The Structure of Vasko Popa's Poetry*, Columbus, Ohio, 1985.

3 David Sloane, *Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle*, Columbus, Ohio, 1988.

4 Poynter E, *Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok*, Munchen, 1988.

научник Рајнхард Иблер је 1988. године објавио докторску дисертацију *Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik*, а Весна Цидилко, слависта у Берлину, објавила је студију на немачком језику о циклусима Васка Попе *Studien zur Poetik Vasco Popas*⁵ (1987). Ова књига је недавно преведена на српски језик и објављена као *Студије о њоеџици Васка Поје*⁶, па то представља прву научну монографију која на материјалу једног песничког опуса анализира феномен циклуса и цикличности на формално-стилистичком, структурном и семантичком нивоу. Анализа појединих песама и циклуса открива композиционе, структурне и садржајно-тематске карактеристике, које се тумаче као обједињавајући фактори већих целина, група песама, циклуса и збирки песама. Интерпретацијом цикличних структура појединих песама, низа песама или збирки у опусу Васка Попе Весна Цидилко је анализирао основе Попине поетике. Низ фактора који образују циклусе В. Цидилко је поделила у три групе. На првом месту су формални аспекти структуре текста, елементи спољашње композиције текста. У Попиној поезији, а тај метод можемо применити и на друге песничке опусе, Цидилко, сматра да „централно место при стварању једног система аналогја у оквиру циклуса заузима, без сумње, обрада једне исте тематике и стварање мотивско-тематских веза на нивоу циклички распоређених група песама”.⁷ Исте тематске и мотивске

5 Vesna Cidilko, *Studien zur Poetik Vasco Popas*, Wiesbaden Harrassowitz, 1987.

6 Весна Цидилко, *Студије о њоеџици Васка Поје*, Службени гласник, 2008.

7 Исто, стр. 214.

везе се тумаче у контексту опуса или појединих књига песама, а посебну пажњу треба посветити и вантекстовном контексту на основу културно-историјске традиције, духовне климе времена и то кроз однос према митологији, фолклору и народној књижевности. Посебну улогу у формирању циклусне структуре има и улога прве почетне песме у циклусу. У већини циклуса прва песма има улогу пролога, који интегрише остале текстове песничке целине. Зато се у анализама циклуса мора посебно обратити пажња и на ту функцију. Такође, при анализи циклуса песама важно је распоређивање песама по неком од принципа, нпр. В. Цидилко⁸ код Попе у циклусу „Ходочашћа” истиче географско-хронолошки аспект.

На материјалу словенских књижевности најзапаженије резултате је постигла међународна научна конференција посвећена циклусима у словенским књижевностима, одржана у Магдебургу 1997. године. Зборник са овог скупа *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*⁹ (2000) уредио је Рајнхард Иблер. Овим кратким прегледом интересовања за проблем циклуса у поезији, формирања циклуса песама, збирки или цикличности целокупних песничких опуса указали смо на важност овог структурно-семантичког феномена.

На српском језику до сада су преведене следеће студије: Елени Апостолос Стерјопулу¹⁰ *Пое-*

8 Исто, стр. 221.

9 *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*, уредио Reinhard Ibler, Frankfurt am Main, 2000.

10 Елени Апостолос Стерјопулу, *Поеџика лирскої циклуса*, превео Добрило Аранитовић, Народна књига, Београд, 2003.

шика лирскео циклуса, Рони Александер *Сѣрукѣу-рална ѡезија Васка Поѣ* и Весна Цидилко *Сѣугије о ѡеѣици Васка Поѣ*. Стерјопулу у монографији *Поѣѣика лирскео циклуса* на материјалу руске поезије краја 19. и 20. века доноси и значајна теоријска дефинисања још увек непрецизно утврђених граница циклуса и њима сродних појмова, збирке песама или неких других већих или мањих композиционих целина.

Принципи циклизације и удруживања већег броја песничких текстова или збирки у форму циклуса је веома стар и за историју европске књижевности познат поступак. Удруживање песничког материјала истог или различитог жанра је модел не само писане, него и усмене књижевности од античких времена. Поетичка свест и потреба за модерним дефинисањем циклуса интензивно се развија од периода симболизма у француској и руској књижевности, а у српској књижевности прве циклусе бележимо у усменој народној књижевности, док се први песнички циклуси са јасном поетичком свешћу појављују у модерни и то у опусима Јована Дучића („Јадрански сонети”, „Песме сунца”, „Песме љубави и смрти”, „Песме жени”, „Царски сонети” и на крају, оно што је предмет наше анализе, циклуси „Јутарње”, „Сунчане” и „Вечерње песме”. Олга Елермајер-Животић¹¹ сматра да је први умет-

11 Олга Елермајер-Животић, „Илићева Исповест — први уметнички циклус у српској књижевности” у: *Сѣвараоци и ѡсредници*, Филолошки факултет, Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 93–109. Она сматра да је медитативно-поетски циклус „Исповест” Војислава Илића први циклус у српској поезији: „Својим делом Исповест Илић

нички циклус у српској књижевности *Исјовесѝ* Војислава Илића. С друге стране, иста ауторка¹² своје истраживање цикличних структура у опусу Јована Дучића усмерила је на анализу циклуса „Песме жени” и то можемо сматрати првим истраживањем циклуса у његовом делу. Милан Ракић је тежио једној јединственој песничкој књизи са поделом на тематско-мотивске одељке или врсте и свој опус је сам заокружио и извесним избором *Песме*¹³, објављене у СКЗ 1936. У периоду авангар-

је први свесно конципирао циклус као надређену целину на основу односа еквиваленције између појединачних релативно самосталних текстова”. У наставку текста Елермајерова каже: „прихватањем Илићевог модерног поступка циклизације, и под утицајем француских симболиста, у српској књижевности ће се почетком 20. века појавити лирски циклуси високе уметничке вредности, као што су *Посмртне њочасѝ* (1908) Симе Пандуровића, *Ушћољене душе* (1911) Владислава Петковића Диса, *На Косову* (1912) Милана Ракића и *Јагрански сонетѝ и Песме љубави и смртѝ* Јована Дучића” (стр. 94). Елермајерова сматра да: „развојна линија уметничког лирског циклуса од стихира, које су свакако утицале на књижевни рад и у каснијим столећима, до врхунских остварења уметничких лирских циклуса Јована Дучића, Момчила Настасијевића, Десанке Максимовић, Васка Попе и Ивана Лалића није још целовито и детаљније приказана” (стр. 93). Тезу Елермајерове о стихирама као првим облицима цикличности требало би књижевно-историјски и поетички детаљније испитати.

12 Олга Елермајер-Животић, „Дучићев мит о стварању света у циклусу *Песме жени*”, у: *Ствараоци и њосредници*, Филолошки факултет, Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 113–125. Иста ауторка је проблем циклуса истраживала у тексту: „Семантички потенцијал циклизације у Ракићевим песмама *На Косову*”, исти, стр. 129–161.

13 Видети: Бојан Јовић, „Од *Песама* (1903) до *Песама* (1936) — неки поетички моменти у организацији, развоју и промени Ракићеве песничке збирке”, у: *Милан Ракић и модерно ње-*

де по принципу циклуса на тематско-жанровском плану организују се песничка остварења Милоша Црњанског (*Лирика Ишаке*) и Момчила Настасијевића (*Седам лирских крујова*), а у послератном периоду Васко Попа наставља ову, сада већ, јасну традицију цикличног принципа организације песничких текстова. Попа прибегава чврстој структури циклизације, која у српској поезији до тада није изведена. Насупрот њему стоји Лалићев модел циклизације и начина компоновања збирки, који се први пут остварио формирањем књиге *Време, вајре, вршови* (1961) која је представљала резиме првих пет збирки и једне „строже и кохерентније” грађене књиге јачих тематских и жанровских веза. Структурно-семантички принцип циклуса код Лалића налазимо у „асоцијативном” циклусу о Византији¹⁴. Збирке песама *Сџрасна мера* (1987), *Писмо* (1992) и *Чешири канона* (1996) су три књиге које проистичу једна из друге, везане истоветним мотивима, темама и жанровским облицима. И сам песник је тврдио да су *Сџрасна мера* и *Писмо* „комплементарне књиге у најдубљој унутрашњој вези”, док су *Чешири канона* књига састављена од четири циклуса од по девет песама.

У поезији Јована Дучића не налазимо експлицитне поетичке исказе о формирању циклуса, али

снишћиво, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Београд, 2007, стр. 83–106.

14 Термин асоцијативни циклус о Византији први је увео Лалићев проучавалац Александар Јовановић. Видети: Александар Јовановић, „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности”, у: *Дела Ивана В. Лалића*, први том, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 26.

је тежња ка стварању сродних песама, тематско-мотивског карактера и форме врло јасна. Три циклуса „Јутарње”, „Сунчане” и „Вечерње песме” чине једну компактну целину, прожету низом истоветних тема, мотива и семантичких склопова. С једне стране, оне указују на циклусе везане за доба дана, смену дана и ноћи, видљивог и невидљивог, стварног и имагинарног. Често у опозитима, контрастима песме у сва три циклуса теже да упуте или слутњом одговоре на метафизичка питања о постојању Бога, отварају тему смрти и оностраног живота, да би у „Сунчаним песмама” оствариле присутност Бога, смену циклуса дана и ноћи, умирања и рађања у феноменологији природе. Јован Скерлић је 1909. године, пре настанка песама у ова три циклуса истакао основну поетичку карактеристику овога песника: „Дучић је песник природе; српска књижевност нема бољег ‘дескриптивног’ песника. Сваки његов пејзаж изазива код читаоца посебно расположење. Он је прави ‘паган’ по осећању и мисли. Сва пажња човека и уметника код њега је усредсређена на спољашњу страну, на форму, на оно што се може опипати и видети. Он осећа и живи формом, он је ‘цртач’ уопште не сликар, немира духа и срца.”¹⁵ У каснијим песмама, које настају после 1910. године Дучић је у тим дескриптивним, савршено оцртаним обрисима трагао за дубином бића осликаном у природи. Постојање Творца се у „Сунчаним песмама” (Киша, Суша, Буква, Мрави) тражи у детаљима, елементима сва-

15 Јован Скерлић, „Српски песник Јован Дучић”, у: *Писци и књије I*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000, стр. 408.

кодневног, појавног, осунчаног и видљивог човеку. Само пре неколико година Новица Петковић је у тексту „Песник ‘страшне међе’ указао на потребу да се ови циклуси заједно тумаче јер су и својим насловима везани за „рођај, успон и залазак дана. Тако се обично, по добима године или дана, групишу песме које свој предмет узимају из природе.”¹⁶ Тако је Дучић од дескрипције природе стигао до основних начела природних закона, које је преселио у композиционе, формалне, структурне принципе својих песама. Закони природе су постали начела поетичког обликовања, али и исходишта за дубљу семантичку основу. Идентичност принципа организације и токова природе и песничких циклуса и за Нортропа Фраја је један од важећих и исконских модела организовања лирског материјала. Фрај сматра да „коришћењем слика и симбола, као и коришћењем идеја, песништво тежи типичном и ономе што се изнова и изнова враћа, појављује. То је разлог што је, кроз читаву историју песништва, основа за организовање сликовности физичког света била природни циклус. Смена годишњих доба, доба дана, периоди живота и смрти, помогли су да се литератури пружи комбинација кретања и реда, промене и сталности, што је потребно свим уметностима.”¹⁷ Теза Нортропа Фраја прецизније

16 Новица Петковић, „Песник ‘страшне међе’” у: *Словенске ичеле у Грачаници*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 83.

17 Нортроп Фрај, „Нови правци из старине”, у: *Песничка митологија*, превод Тања Булатовић, Књижевна реч, 1999, стр. 59. Фрај у наставку овог текста тврди да су стари песници, али песници поетског симболизма физички свет сматрали „средиштем земље” које је смештено између горњег и доњег света, па

се веже за поетски симболизам, па упориште за Дучићево опонашање природних токова, смену дана и ноћи, живота и смрти, физичког и метафизичког можемо сагледати и као један од принципа европског симболизма, који није био изражен ни у једном опусу наших песника српске модерне, која свој еквивалент налази и у симболизму, поред утицаја парнасоства и предавангардних тенденција. Сликковност и дескрипција се, нема сумње, у Дучићевој поезији на суштински начин ослањају на токове природе и њених циклуса. Милан Кашанин је, такође, запазио да „на изглед све у светлости, Дучићеве *Сунчане њесме* — међу њима нарочито Ђук, Шума, Сунце, Бор, Ветар, Ноћ, Буква, Мрави — нису само сјајна дескрипција оног што им каже натпис, већ симболична апотеоза лепоте и мистичне судбине нераздељивог живота и света. Не супротност, већ наставак њихов, *Вечерње њесме* продужују Дучићев монолог људи и ствари на растанку са светом”.¹⁸ Миодраг Павловић у „Сунчаним песмама” открива широке просторе природе и свемира, „или су шапнуте у слух подсвесног, песничког и митског чула”.¹⁹ Лепоту сунчаних песама, снагу светлости, бљесак физичког и ме-

су ти светови схватани као места, пребивалишта непроменљивог, а не цикличног бића. Горњи свет се сматрао светом богова и срећних људи, па је циљ био достићи тај свет. Такви модели се налазе, нпр. у Дантеовом *Рају* или Милтоновом *Поново створеном рају*.

18 Милан Кашанин, „Усамљеник”, у: *Судбине и људи. Оглед о српским њисцима*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, стр. 235.

19 Миодраг Павловић, „Јован Дучић” у: *Есеји о српским њесницима*, Просвета, Београд, 2000, стр. 142.

тафизичког од Дучићевих песама можемо прати-ти у неколико одабраних песама српских песника 20. века. Сунчаност и снагу поднева, као тренутка спознаје прославља 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 непролазна категорија протеже се кроз цео претходни век, а његово извориште можемо потражити у семантици Дучићевих „Сунчаних песама”. Мистика светлости или мистика дана постаје подједнако занимљива као и мистичност и оностраност ноћи. Сунчаност Дучићевих песама прелива се тако у дијахронијском следу и модификује се у неким од најлепших песама српске поезије протеклог века. Без обзира на поетичка опредељења и припадност књижевно-историјском току метафизика светлости, појавности и сунчаности је инспирисала и после Дучића неколико већ наведених песника, Матића, Лалића и Христића²⁰. Ту врсту унутрашње компарације требало би детаљније и свеобухватније истраживати.

Циклус песама „Вечерње песме” са песмом „Међа” улази у сфере метафизичког, оностраног и уводи питања о појавности Бога, његовим менама и сумњи песника. Међутим, тај поглед преко међе

20 О теми поднева и компаративној анализи Матићеве песме „Море” и Христићеве песме „Mezzogiorno” видети: Светлана Шеатовић–Димитријевић, „На трагу ‘друге традиције’ у поезији Ивана В. Лалића и Јована Христића”, у: *Упоредна истраживања 4, Српска књижевност између традиционалној и модерној – компаративни аспекти*, Годишњак Института за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 394–398.

Дучић је остварио тек у књизи песама *Лирика*, за коју је и сам тврдио да припада интегрално „Вечерњим песмама”. Проширење циклуса „Вечерњих песама” Дучић је извео на крају свог песничког и животног пута. Последња Дучићева књига песама, једноставног назива *Лирика*, која је и објављена на дан песникове смрти 7. априла 1943. године доноси значајну белешку на крају садржаја песама која гласи: „Ова књига је штампана у ограниченом броју примерака да се рукопис не би затурио приликом данашњег рата. Ове досад нештампане песме спадају у циклус ‘Вечерње песме’ у 1. књизи Сабраних дела”.²¹ Тиме је сам песник назначио целовитост извесног циклуса, па *Лирику* треба да сматрамо интегралним делом „Вечерњих песама” које су настале у међуратном периоду, као и 16 песама из *Лирике*, које су биле штампане у часописима између 1931. и 1939. године. Тиме се доказује и хронолошка сродност времена настанка једног дела песама из последње Дучићеве песничке књиге. Петковић у већ наведеном тексту каже: „Вечерње песме у које спада и сва *Лирика*, штампана 1943, дошле су на крају, као сам врх Дучићевог песништва. По свему судећи, то је уопште један од врхова наше лирике у везаном стиху. Могли бисмо је назвати и мисаоном. Али не зато што су у њу уткане мисли, него зато што њене слике, ношене ритмом и мелодијом, граде једно у себи сређено, а потресно виђење света и човековог положаја у њему које је исто толико доступно нашим чули-

21 Јован Дучић, *Лирика*, репринт издање, приредио Јован Радуловић, Чигоја штампа, Београд, 2003.

ма колико и нашем уму.”²² Тако већ у првој песми „Рефрен” у циклусу „Вечерње песме” песничко ја апострофира неме сутоне, прекид срца и потонуће душе поентирајући у усамљености душе и хомогености свих осталих ствари у природи:

Знадем за часе чамотне,
Јесени горке, згружене:
Све ствари стоје здружене,
Само су душе самотне.

У првој песми циклуса „Вечерњих песама” знајући развој тема и мотива у песмама које следе откривамо да је душа овде вишеструко семантизована значењима која следе из контекста и кохезионих веза целог циклуса. Трагање за душом, клицом трајног и вечног у људском бићу је преокупација и пут ка духу који слутњом досеже врховног Творца. Зато бисмо песму „Рефрен” могли да посматрамо као симболичан рефрен за сваку појединачну песму у циклусу или суштинску, тематску и семан-

22 Новица Петковић, „Песник ‘страшне међе’”, у: *Словенске њчеле у Грачаници*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 85. Миодраг Павловић, истиче да „Посебно поглавље и посебну, хомогену целину чине песме о природи и мисаоне Дучићеве песме у циклусима Јутарње песме, Вечерње песме и Сунчане песме. То је, по нашем мишљењу, Дучић са својим најбољим остварењима (уз неколико мисаоних песама у другој књизи Сабраних дела), и у тим циклусима наша поезија достигла је један од својих врхунаца. Сва осетљивост Дучићева за призоре у природи, за кретање у њој, уз сву једноставну пластичност и експлозивну хармонију његовог стиха, овде су сједињени са максимумом његових стварних мисаоних могућности.” Миодраг Павловић, „Јован Дучић”, у: *Есеји о српским њесницима*, Просвета, Београд, 2000, стр. 141.

тичку кохезиону линију. Атмосфера природе, која нестаје и тоне у сутону, усамљеност душе и отварање погледа преко „међе” проистичу из песме „Рефрен”. Поглед преко међе, шта год он значио, сачињава општи тематско-мотивски оквир делова овог циклуса. Феномен међе „са кога очи на оба свијета гледају” привлачио је бројне проучаваоце. Један синтетичан поглед на термин и мотив међе кроз Дучићев опус дао је и Јован Делић. Поглед с међе се тумачи у контексту једне од најважнијих Дучићевих тема, смрти. Слика међе је везана, како сматра Делић, за тему смрти „односно за позицију гледања на свијет с међе, с црте између свијетова.”²³ Феномен међе Делић артикулише као облик метафизичког пејзажа, граница овоземаљског и оностраног, слућеног и наговештеног, чулног и видљивог. „Међа” ће тако затворити циклус „Вечерњих песама” али у њих ће се слити *Лирика*, тек постхумно, која ће бити сва у знаку тема о смрти и Бога. Зато је „Међа” гранична песма, која на нивоу структуре и целокупне концепције циклуса уводи тему смрти и онострани тајне. „У пјесмама о Богу и смрти Дучић је углавном метафизички пјесник; пјесник онострани тајне”²⁴, тврди Делић. Тај мета-

23 Јован Делић, „Поглед с међе”, у: *О поезији и поезици српске модерне*, Завод за уџбенике, Београд, 2008, стр. 89.

24 Исти, стр. 93. О теми Бога у *Лирици* видети Миодраг Стајић, „Песник у тражењу Бога”, у: *О Јовану Дучићу*, зборник радова поводом педесетогодишњице смрти, САНУ, Београд, 1996, стр. 97–101. Анализу мотива Бога, љубави и смрти видети у врло инспиративном раду Радомир Батуран, „Фаталне истине Јована Дучића: Бог, љубав и смрт”, у: *О Јовану Дучићу*, зборник радова поводом педесетогодишњице смрти, САНУ, Београд, 1996, стр. 103–114.

физички аспект песама о Богу и смрти ми сматрамо једном од главних везивних линија у „Вечерњим песамама” и *Лирике*, али се метафизичко наслућује и као главна нит која обједињује сва три циклуса. О проблему метафизичког у Дучићевој лирици до сада је било релативно мало проучавања. Иван Негришорац је ту врсту проблема истраживао преко тематско-мотивских структура појединих Дучићевих песама обележених потрагом за оностраношћу или трансценденцијом. Негришорац истиче да се Дучић само поигравао задатим обрисима предмета и предметног света. Тај изазов граничности се овако објашњава: „Граница између живота и смрти, тако, на парадоксалан начин обухвата и живот и смрт, тренутак између два света шири се у оба правца, па и у вечност. Умирање као гранични тренутак људске егзистенције, као вечност тренутног преласка из живота у смрт, показује се као највећа тајна међу тајнама, као судбински догађај који одређује како живот тако и смрт. Границе међу световима отуда суштински одређују саме светове.”²⁵ Тако се метафизичко, гранично одређење светова и у досадашњим проучавањима показало као суштинско одређење тих светова и константа тематска, мотивска и семантичка која обједињује циклус „Вечерњих песама”, укључујући у њих по песничкој вољи и последњу песничку књигу *Лирику*.

Полазећи од начела компоновања циклуса, Елена Апостолос тврди да: „ниједан текст сам по себи не може да садржи поетска значења лирског

25 Иван Негришорац, „Тајне оностраности: о метафизичкој лирици Јована Дучића”, у: *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књига L, свеска 1–2/2002, стр. 250–251.

циклуса. Она су плод само узајамног деловања значења узајамно зависних поетских текстова²⁶, па ми „душе самотне” разумемо у контексту песама које долазе после песме „Рефрен”. Мотив самоће и усамљености, па и реч самотан, једна је од најфреквентнијих у целом опусу. Усамљеност песника у свету, феномен Камијевог странца, путника, који тражи циљ, трага за идентитетом и развија се у песми „Човек говори Богу” у *Лирици*:

Самотан свугде и пред свим у страху,
Странац у своме и телу и свету!
И смрт и живот у истоме даху:
Вечно ван себе тражећ своју мету.

Идеју усамљености попут лајтмотива Дучић развија кроз цео циклус у песмама „Семе”, „Богу” „Тајна”. Већ у следећој песми „Семе” Дучић развија библијску параболу о семену кедре баченом у бразду „да га небеса буду пуна” и сејачима. Од кедре се очекује да као симболичан песник буде усамљен „странац у свету и гори”:

А као песник, ти ћеш бити
Странац у свету и у гори:
Од осама се што усхити,
Од хладних звезда што сагори.

Тако се мотив странца у свету, песника, усамљеног и отуђеног, страног у своме телу и свету развија као тема кроз целу *Лирику*. Феномен

²⁶ Елени Апостолос Стерјопулу, *Поетика лирског циклуса*, Народна књига, 2003, стр. 73.

странца је још једна од важних Дучићевих метафизичких тема која обједињује последњи циклус. Метафизичка зебња усамљеника, крхког људског створа или пак, самог песника, преовлађује као симбол живота изван себе, изван својих граница, телесних, а вероватно и духовних. Метафизичка стрепња и страх прерастају у облик Дучићевог песимизма подстакнуте сумњом и скепсом. У песми „Тајна” понавља се мотив пута, али и осаме, усамљености и самоће. Песнички субјект истиче у првој строфи осаму, као тренутак спознавања самог себе у сумраку и тамној ноћи:

Кад мину месец жут за косама,
Тада с небеских црних ледина, -
Као кап паде та реч једина:
Тад појмих шта је моја осам ...
И појмих као отет чарима,
Шта значи страх мој међу стварима.

Поред мотива осаме, усамљености човека у космосу, свету, на супрот вечном божанству, налазимо и још неколико лајтмотива – пута, путовања и путника, страха, међе као границе двају светова и непојамности Бога, недохватног, али само слутњом досегнутог. У те везивне, обједињујуће мотиве уводимо и мотив круга, кружног, цикличног кретања, стрелца и мете. Често ће Дучић понављати да филозоф–песник и верник лута „вечно тражећ своју мету”. Феномен круга и кружног кретања контекстуално се открива као семантички модел и везивни са сва три циклуса, међусобно зависна. У

првој песми циклуса „Јутарњих песама” у „Причи” Дучић каже:

О плоду збори цвет што падне,
И река о хуци плима;
О огњу сунца звезде хладне,
А сутон о свитањима.

У овим супротстављеним појмовима, опозитима природе и човека развија се јединствена песничка слика, као потка у сва три циклуса. Идеја о кружном кретању појава, ствари, целокупне природе улази у средиште филозофског, мисаоног слоја ових циклуса. Наравно, принцип кружења у природи и космосу уграђује се у основу именованја три циклуса, везаних за рођење новог дана, његову сунчаност, појавност, бљештавило и на крају за време умирања дана, сутон и мрачну ноћ. Тако се везивне нити циклуса отварају преко високо фреквентних мотива до средишње теме откривене у сумњи и слутњи песника, мистика, античког мудраца — свештеника који трага за суштином бића, ка познању духа човековог и могућностима досезања вечног апсолута. Ова три циклуса су нека врста космичког мита који појавност Творца открива у моравима, бубама, катастрофичним кишама и јаловим сушама „Сунчаних песама” али и у немом ћутању: „Творче, кроз олуј и кроз ћутање, / Слушам све твоје сјајне гласове”. Снага прапочела наслућује се и у мору: „Твој громки глас сам чуо у морском ћутању”, рећи ће Дучић у тону исповедне песме „Богу”. Зато се не случајно „Јутарње песме” отварају „Причом” али о коме и о чему. У

тој причи Дучић верује у узрочно-последични низ појава, каузалност бивствовања, али га обузима скептицизам и експлицитно неповерење у онострани живот:

И мир где зрење мрака ниче,
Да сав шум сфера таји ...
Звезде што падну, то су приче
Да и смрт зна да сјаји.

У последњој строфи ове песме сумња се у пад звезда и вечни сјај смрти. Од сумње у постојање сјајне смрти и прича о паду звезда „Прича” као да сведочи о дилемама духа који пита: „Ко чека на међи?” да би прешао пут слутње и у песми „Натпис”:

До на брег смрти, с кога очи
На оба света гледају.

и напосредовања вера да ће се једном ипак „свршити ропство два начела / Духа и тела, зла и добра”, а када се та борба и двојство укину, субјект који сумња у сјајну смрт сведочиће у песми „Повратак” о повратку бићу и духу првог прапочела и веровати у сјај новог дана. Тај сјај новог дана је и хришћанска идеја о васкрснућу и коначна могућност укидања међе.

Кад мој прах, Творче, мирно пређе
У грумен глине ужежене,
Тад неће више бити међе
Између тебе и измеђ мене.

Иван Негришорац је приметио да су четири строфе песме „Повратак”: „оцртале фином гра-
дацијом низ трансформација и догађаја везаних
за тренутак преласка границе између живота и
смрти. При том се указала перспектива посмртног
живота као истински смислене стварности у којој
индивидуално биће налази потпуни склад са прво-
битношћу, са исконом.”²⁷ У трећој строфи песме
„Повратак” Дучић каже:

И постајући безобличан,
На повратку свом старом путу –
Теби ћу бити опет сличан,
И првом дану и минуту.

Песник као да нам овим стиховима поручује да
управо та трансформација бића јесте пут поврат-
ка, али и обожења крхке људске јединке. Повратак
старом путу доноси и могућност да се опет буде
сличан прапочетку, искону. Трансформисањем
бића, које је прешло међу или је та међа укинута
отворила се перспектива „новог дана” асоцијација-
ма на мирту и крило благог ветра. Тако је Дучић
реконструисао атмосферу јерусалимског пролећа
и васкрснућа Христовог.

На крају последња песма циклуса „Вечерњих
песама” „Химера” јавиће се као глас са друге стра-
не, који се само још сећа земаљског архипелага.
Дучић у првој строфи песме „Химера” пева:

27 Иван Негришорац, „Тајне оностраности: о метафизичкој
лирици Јована Дучића”, у: *Зборник Мајице српске за књижев-
ност и језик*, књига L, свеска 1–2/2002, стр. 261.

Памтим те путе куд сам једрио
Морима што су вечно зрачила;
Чији се видик увек ведрио,
А слутња никад не помрачила.

Песнички субјект је прешао границу и тај глас који се јавља је оваплоћење чистог раја, земаљски живот је само предмет сећања, химерична јата слећу на младе бразде и све је то само део присећања на рајски предео. Лирско ја је овде путник, који путује бродом уз самог Бога и доживљај тог савршеног простора је готово екстатичан:

Први пут небо ту засијало
На људску срећу и на болове;
Ходисмо туд где све је клијало,
Само Бог и ја кроз те долове...

Простор по коме се креће путник је изузетно живописан, сликовит, однос песника и Бога је интиман, присан, па се стиче утисак да је готово доведен до бизарности. Према тумачењу Ивана Негришорца²⁸, само наслов ове песме потпуно одступа од општег амбијента и идеја изнетих у пет строфа. Негришорац сматра да је одабиром наслова химера, чудовишта из старогрчке митологије, Дучић желео још једном да унесе зрно сумње које га је непрестано подривало. Дијалектика привида и последњег зрна сумње открива се у овом семантичком комплексу проверавања привида.

28 Исто

У „Јутарњим” „Сунчаним” и „Вечерњим песмама” Дучић је развио своју метафизичку причу у којој је низ везивних мотива и тема формирао циклусе уланчане у опход Сунца око Земље дајући им космичку димензију. Низови семантичких токова наслућују се у међусобној повезаности сваке од песама унутар циклуса и међусобно између циклуса. Мада је Дучић писао ове циклусе без, нама познатог прецизног плана, можемо закључити да су сва три циклуса изграђена према развоју основне идеје, од сумње у Творца до вере и преласка преко међе. Због тог развојног лука циклуси су неједнаког броја песама (најмањи — „Јутарње”, „Сунчане” и највећи — „Вечерње”) структурирани према линијама идејног развоја и мисаоног пута Дучићевог опуса. Тако бисмо, у складу са идејама Е. А. Стерјопулу, лирски циклус или низ лирских циклуса овде посматрали као систем јер се систематичност циклуса огледа у „узајамној повезаности текстова циклусног низа”²⁹, која би у овом случају била радијалног типа, тј. заснована је на понављању тема, песничких слика и мотива. Зато смо за низове типичних мотива употребљавали и термин лајтмотив, док смо за један од важних фактора цикличности увели и појам комплементарности појединих песама, тј. њихову међусобну повезаност, што смо показали примерима од прве песме „Прича” до последње „Химера”.

Занимљива је Дучићева потреба да прекомпоунује своје песничке књиге, изборе песама, али и да

29 Елени Апостолос Стерјопулу, *Поешика лирској циклуса*, Народна књига, 2003, стр.112.

се одрекне извесних дела. Дучић је идеју о непрестаном уздизању и мењању песника, модификовању или писању једне интегралне песничке књиге објаснио у књизи *Блаіо цара Рагована*: „Нема ни једне књиге за коју њен писац мисли да је сасвим готова. Најбољи је онај писац који мисли да би свако дело требао да изнова напише. Песник који себе тражи, то је творац који неминовно доказује да је у сталном развиту. Тражити себе постојано, то је непрестано пењање ка идеалу.”³⁰ То пењање ка идеалу, формирање три везана циклуса као три појавна облика Светости Дучић је заиста извео у последњим деценијама и годинама свог живота. Да ли је то пут песничког зрења? Искуство песничко и животно сублимисано у неколико онтолошких питања вероватно је одговор на ово питање. У три циклуса Дучић је испевао своје најдубље и мисаоно најсложеније песме и досегао сопствену идеју да је „лирски песник филозоф који иде до крајње границе трансцендентног и општег”.

30 Јован Дучић, *Блаіо цара Рагована*, приредио Рајко Петров Ного, Издавачко предузеће Рад, Октоих, Дучићеве вечери поезије, Београд–Подгорица–Требиње, стр. 281.

Svetlana Šeatović-Dimitrijević

THE METAPHYSICAL CYCLES IN THE POETRY
OF JOVAN DUČIĆ

Summary

The paper analyses three cycles of poems, Morning, Sunny and Evening poems, as a coherent developmental whole. These cycles are referred to as metaphysical because they follow the development of natural cycles and introduce the themes of death, God, mystery and the phenomenon of the borderline as the dividing line between two worlds through their thematic-motif structures. On the basis of several theoretical models concerning the nature of poetic cycles, the paper analyses the cohesive connections within each individual cycle and the three of them taken together. Apart from a number of themes and motifs within the framework of the cycle, the paper follows the semantic flows from Morning, through Sunny to Evening poems.

Александар Петров
КОНЦЕПТУАЛНА СФЕРА
ДУЧИЋЕВЕ ПОЕЗИЈЕ (1920–1943)

Кључне речи: лирика, поезика, наслов, циклус, концепт, концептуална сфера, парнас, симболизам, неосимболизам.

Предмет мога рада је Дучићева поезија после Првог светског рата, с посебним нагласком на *Лирици*, која је из штампе изашла на дан песникове смрти, на Благовести 7. априла 1943. године. Нека питања, не техничка него поетички суштинска питања, као она око композиције Дучићевих циклуса и књига, остала су отворена мада је песник, баш у вези с њима, будућим издавачима својих дела оставио две опорукe објављене у књигама.

Прва је од 1. децембра 1929, смештена у виду напомене на почетак прве књиге *Сабраних дела*, у којој Дучић изриче овакав захтев будућим издавачима своје поезије: „У ове четири свеске писац је коначно редиговао своје *досадашње цело ђесничко дело*. Према томе, ово је редакција његових написа која мора остати без ичије допуне и измене у даљим издањима“. Мада се разликује по тону, ни напомена уз *Лирику* није мање изричита: „Ове досад нештампане песме спадају у циклус 'Вечерње песме' у 1. књизи *Сабраних дела* (Ј.Д.)“.

Друга напомена, у којој се изриком помиње место песама *Лирике* у једном циклусу, указује на

извесну недореченост прве напомене у погледу организације циклуса и књига. Да ли се под коначном редакцијом „досадашњег целог песничког дела“ подразумева коначни избор песама и њихова последња верзија, или и композиција песама у циклусима и циклуса у књигама? Другом напоменом та недоумица се изгледа отклања, па се може закључити да је Дучић овим напоменама желео да заштити своје дело у облику у којем га је *Сабраним делима* завештао будућим нараштајима својих читалаца.

Али ако је, с једне стране, заштитио, или бар обелоданио ауторску верзију свога дела, он је, с друге стране, наметањем ауторске воље ограничио дијалог између примаоца и песничког дела. А та врста комуникације управо је онај бахтиновски, дијалогски троугаони начин постајања књижевног дела (аутор – дело – читалац).

Ни Дучићева напомена уз *Лирику*, међутим, није до краја доречена мада, на први поглед изгледа недвосмислена. Остаје, на пример, отворено питање шта да се ради са насловом *Лирика* приликом укључивања песама те књиге у циклус „Вечерње песме“: задржати наслов, који је Дучић сам изабрао, макар као поднаслов у циклусу „Вечерње песме“, или га једноставно избрисати? Је ли био у праву Милан Кашанин, на пример, када га је уклонио у издању Српске књижевне задруге 1968, објављеног поводом педсетогодишњице оног чувеног Задругиног издања из 1908? Тиме, ипак, није отклоњено питање зашто Дучић није књизи дао наслов *Вечерње песме* него се одлучио за наслов *Лирика*.

Откуд и зашто наслов *Лирика*? Да ли је то случајан или привремен наслов? Тешко је поверовати да се ради о случају, или непромишљености, када се зна да је прво издање *Лирике* Дучић био наредио да се уништи само због једног сувишног слова *a* у једном стиху као једине штампарске грешке тог издања. Због исправљања једне једине грешке исправљено издање *Лирике* није стигло у песникове руке него на песникове груди у његовом ковчегу.

Није ово једино важно отворено питање у вези са Дучићевим песничким наслеђем, али је можда прво на које ваља да се потражи одговор.

Поетика наслова

Велико интересовање за проучавање циклуса последњих деценија 20. века у науци о књижевности подстакло је и проучавање улоге наслова појединачних песама, циклуса и књига. Указао бих овом приликом на различиту функционалну улогу наслова раних Дучићевих књига и његове последње књиге *Лирика*. Наслови *Пјесме* (књига из 1901) и *Песме* (књиге из 1908. и 1911) ни приближно нису могли да играју ону улогу као наслов *Лирика*. У другој половини 19. и у првој деценији 20. века, па и касније, наслов *Песме* био је опште место, као неки стални епитет у усменом песништву. Књиге и значајних и мање значајних српских песника имале су тај наслов готово по неком аутоматизму. Тај наслов се среће на песничким књигама Дучићевих претеча, Бранка Радићевића (1847, 1851), Љубомира Ненадовића (1849), Јована Илића (1858),

Милице Стојадиновић Српкиње (1850, 1855, 1869) Јована Грчића Миленка (1869), Васе Живковића (посмртно издање 1907), Ђуре Јакшића (1873), Лазе Костића (1873, 1874, 1909), Војислава Илића (1887, 1889, 1892), али и код савременика: Косте Абрашевића (1903), Стевана Бешевића (1894), Милутина Бојића (1914), Младена Ст. Ђуричића (*Прве њесме*, 1910), Војислава Илића Млађег (1909, 1911), Милете Јакшића (1899, 1922), Милутина Јовановића (1904, 1908), Авда Карабеговића (1902, 1905), Мирка Королије (1914, 1930, 1933), Стевана Луковића (1903), Милорада Митровића (1910), Петра Одавића (1906), Милоша Перовића (1909), Давида С. Пијаде (1912), Велимира Рајића (*Песме и ѓроза* 1908), Светислава Стефановића (*Песме ориѓиналне и ѓреведене* 1903, 1904, 1905), Милана Ђурчина (1906). Код Алексе Шантића и Милана Ракића, Дучићу најближих песника, наслов *Песме* је такође устаљен јер се јавља код три Ракићеве књиге (1903, *Нове њесме* 1912, 1924) и код чак седам Шантићевих (1891, 1895, 1901, 1908, 1911, 1918, 1924, али *На старим ођњишћима* 1913, 1914).

Наслови Пандуровићевих песничких књига, *Посмртне ѓочастѓи* (1908) и *Дани и нођи* (1912), као и Дисове *Ушћољене душе* (1911), већ су и својим насловима указивали на песнике новог таласа. И наслови Винаверових књига, *Мјеђа* (1911) и *Смртѓишћине* (у оквиру књиге *Мисли*, 1913), навестили су песника каснијег модернизма (*Варош злих волшебника*, 1920, *Чувари светиа*, 1926). У вези са актуалним интересовањем за тзв. родне студије вредно је помена да се код две песникиње срећу

наслови другачијег типа: Код Јелене Димитријевић *Јеленине њесме* (1894) и код Данице Марковић *Тренуци* (1904) и *Тренуци и расјоложења* (1928).

Балкански ратови и Први светски рат довели су до, Скерлићем најављиване и поздрављане, обнове родољубиве лирике, а са том обновом, као и са до тада ипак непознатим доживљајем светске ратне апокалипсе, јавили су се и наслови са отаџбинском (државном) и религиозном симболиком: Бешевић *Оче наш* 1913. и *На Голгоши* 1920; Бојић *Каин* 1915; *Песме бола и њноса* 1917; Милош Видаковић *Царски сонети* 1918; Младен Ст. Ђуричић *У борби живоша* 1912, *Отаџбина светиша* 1912, *Цару рашару* 1919; Милутин Јовановић *Светилим и крвавим ѡрајом* 1919; Прока Јовкић *Књиша борбе и живоша* 1912; Владислав Петковић–Дис *Ми чекамо цара* 1913; Вељко Петровић *Родољубиве њесме* 1912; Растко Петровић *Ошкровење* 1922; Драгољуб Филиповић *Косовски божури* 1918, *Србљак* 1922; Милош Црњански *Лирика Ишаке* 1919.

Наслов *Песме* Дучић користи и у издању из 1929–30, мада уз генитивне форме: *Песме сунца* (прва књига), *Песме љубави и смрти* (друга књига), док у трећој понавља наслов књиге Милоша Видаковића из 1918 – *Царски сонети*. Сличан тип наслова (са придевом испред именице) срећемо и код неколико Дучићевих циклуса, мада не код свих („Јутарње песме”, „Вечерње песме”, „Сунчане песме”).

Лирика и *лирско* се, напротив, много ређе јављају у насловима прве половине 20. века. Код Божидара Николајевића уочавамо наслов *Лирске*

йесме (1898) и тек више од две деценије касније код Црњанског јавља се *лирика* као део синтагме – *Лирика Ишаке* (1920). Почетком тридесетих година *Лирика* је у наслову заједничке књиге млађих песника, међу којима је и име Добри Димитријевића (*Лирика*, 1933), а као придев код Драинца (*Лирске минијатури*, 1926), Момчила Настасијевића *Пет лирских крујова* (1932) и у посмртној књизи Жарка Васиљевића *Лирски записи* (1949).

Значај и улога наслова *Лирика Ишаке* Црњанског може да се упореди са функцијом наслова *Уликс* за дело Џејмса Џојса. Ни у једном ни у другом случају улога наслова и за разумевање и за судбину тих дела једноставно не може да се прецени, јер наслови ту играју улогу кода или шифре. А лирски кругови (пет или седам) после појаве Настасијевићеве књиге у свести правих читалаца убрзо су постали модел за организацију песама у циклусе и циклуса у књигу.

Да ли је Дучић могао да има на уму *Лирику Ишаке* и Настасијевићеве *лирске крујове* када је својој последњој књизи дао име *Лирика*? Реч је, ипак, о двојци, уз Винавера и Растка Петровића, најистакнутијих модерних („модернистичких“) песника. Уз то, Настасијевићева два лирска круга, први и други, имају словно сличне наслове, „Јутрење“ и „Вечерње“, као и два циклуса прве књиге Дучићевих *Сабраних дела*. Дучић, при томе, види песме *Лирике* као наставак *Вечерњих йесама*. Може ли наслов *Лирика* да се тумачи као Дучићев одговор на песнички изазов младих модерних песника? Или као дијалог прикривеног полемичког типа?

Али треба имати на уму и како је Дучић тумачио и вредновао појмове *лирика* и *лирско*. У огледу о Милораду Митровићу, можда његовом најважнијем огледу о поезији, он је црно на бело ставио овакве дефиниције и оцене:

„Међутим, баш је лирска поезија најсложенија творевина људског ума, ствар једне више културе и више идеје о животу. Лирика је највиши степен метафизике, и последњи резултат способности људског израза ... Лирска је уметност рађена само за најдубље и најотменије духове; она је мерило за писца који ствара, али исто тако и за друштво које је чита. Нема књижевног ни уметничког дела за које треба читаоцу толико претходне књижевне или природне префињености колико за читање добре лирике“ (Дучић 18–19).

Како после свега овде реченог и наведеног изоставити приликом објављивања Дучићевих песама наслов *Лирика*? Да ли су били у праву они критичари и издавачи који су следили упутства из две његове чувене напомене или, пак, они који су свој однос према Дучићевим песмама, циклусима и књигама налазили, и мимо захтева из тих напомена, у „песничкој логици“ самог његовог дела?

Концептосфера циклуса

Да би се нашао одговор на ово питање, требало би прво описати, као посебне целине, и песме *Лирике* и песме циклуса „Вечерње песме“. А то значи да би требало да се утврди у каквом се односу налазе песме тог циклуса, или тих циклуса,

и према другим циклусима из њима заједничке књиге *Песме сунца*, поготово према оним који су настајали крајем друге и током треће деценије 20. века. Такав поступак је неопходан када се тражи одговор и на питање да ли неким постојећим песмама, и којима припадају песме које је Дучић писао у Америци, а које су биле објављене, за његова живота или посмртно, у *Американском Србобрану*. Решење овог другог задатка је, ипак, знатно лакше, поготову када је реч о песмама у прози, неукљученима до сада у Дучићеве књиге. Како сам о Дучићевој поезији из периода Другог светског рата већ писао (в. Петров), задржаћу се у овом раду највише на питањима везаним за књигу *Лирика*.

Дучићеве циклусе, битне за овај рад, испитиваћу, претежно, као посебне концептосфере (према руским лингвокултуролошким студијама), користећи поступак који, колико ми је познато, није био примењен у описивању и тумачењу циклуса. Концептуалну сферу појединих Дучићевих циклуса утврђиваћу на основу концептуалне листе, састављене од универзалних концепта и концепта карактеристичних за његове поједине циклусе и за цело његово песничко дело.

Концепт времена: вечност; мит; годишња доба; време сунчаног часовника (вече, јутро, дан, ноћ); историјско време; лично време; време човековог часовника. **Концепт простора:** природни простор; културни простор, спољашњи, унутрашњи; географски простор. **Остали концепти:** Бог; **логос:** смрт; пад; узлет; пут (путник, путовање); **љубав** (жена); **поезија** (муза); **песник** (лирско „ја“

или „ми“), херој; мученик; душа; тело; осећања; бројеви; боје; звуци; флора; фауна.

Циклус „Јутарње песме“

Све четири песме овог циклуса настале су вероватно крајем друге или на самом почетку треће деценије прошлог века (објављене су 1921). Циклус се знатно разликује од песама укључених у књигу *Песме* (1908) и већине песама насталих током Првог светског рата. Дучић је задржао катрен као своју доминантну строфу, али је смањио и њихов број у песми (све песме имају само 3 строфе) и скратио стих. Стихови којима је ранији Дучић дао свој печат у српској поезији, дванаестерци и једанестерци, замењени су у потпуности краћим стиховима. За циљеве овог рада довољно је ако се укаже да се у свакој строфи смењују деветерци (непарни стихови) са осмерцима или седмерцима. Без трага се изгубио и лирски субјекат.

За разлику од прва два циклуса књиге *Песме сунца*, годишња доба не играју никакву улогу у овим песмама, али се истиче значај сунчевог часовника јер човекова душа сунцу треба да захвали за „лепоту игре светлости и мрака“ („Сусрет“). У „Јутарњим песмама“ време (ноћи) јасно је назначено само у једној песми („Сусрет“), вече и јутро се помињу или наговештавају у две песме, а у једној време је неодређено.

Приче (према наслову прве песме и стиха последње, четврте песме — „ангел исприча причу“) ових песама су о вечности и о целом „простору света“ (свемир и земља). У песмама се не помиње

простор културе, ни спољашњи ни унутрашњи. У песми „Сусрет“ назначује се „вертикала“ на којој се срећу „душа у небо што се пела, / И ангел на свет што слази“. Анђео прича о „небеским вртима“, „А душа целе земље тајну: / Магију љубави и смрти“. Анђео ће се осмехнути на „царство вечних зрака“, а душа ће заплакати за „лепотом игре светлости и мрака“. Да смрти нема, биле би ове песме приче о стварности раја (Едема, по Даничићу, Едена по *Великом речнику сѝраних речи израза* Ивана Клајна и Милана Шипке), а овако су о основним супротностима човековог постојања у простору и времену после пада из небеског врта. Али ни пад није коначан, јер „о плоду збори цвет што падне“ („Прича“), а клица вапи: „желим нићи, / Из мрака, до врхунца“, да би запевала „најлепшу химну сунца“ („Напон“). Противречности су све постеденске, али сећања на рај нису изгубљена нити напон за повратком у рај уништен. Зато су ове песме колико постеденске толико и предеденске. Човекова душа стреми за повратком у вечност раја, али плаче и за лепотама земаљског света који у њеном лету навише остаје под њом. Смисаона суштина овог изванредно целовитог циклуса као да се садржи у завршним стиховима прве песме „Прича“: „то су приче / Да и смрт зна да сјаји“.

Наслов целог циклуса, „Јутарње песме“, као и следећег, „Вечерње песме“, призива почетак прве главе *Прве књије Мојсијеве*, која се зове Постање. У тој првој глави налазе се сви они концепти времена и простора који су битни за Дучићеву књигу *Песме сунца* („нека буду видјела на своду небеском,

да дијеле дан и ноћ, да буду знаци временима и данима и годинама ... на своду небеском да обасјавају земљу ... да управљају даном и ноћу, и да дијеле свјетлост од таме ...“ , 1, 14–18). Али у тој првој глави постоји и својеврсни рефрен, чији се један неизмењени део понавља шест пута: „и би вече и би јутро ...“.

Свештеник о. Павле Флоренски писао је, тумачећи управо значење тих речи, „и би вече и би јутро ...“, да „има мистика ноћи, има мистика дана, а има мистика вечери и јутра“ (Флоренски, 34). Мистика дана и ноћи није била његова и плашио се те мистике. „Ни ноћу, ни дању не отвара се душа. И не мили се да се умире у тим страшним часовима“ (исто 35). Његова мистика била је мистика заласка и изласка сунца, или прве вечерње и последње јутарње звезде, онда када „трепти 'другог живота почело'“, када „ликује нови живот“ (Исто).

„Тајна вечери сједињује се са тајном јутра ... Те две тајне су границе живота. Смрт и рађање се преплићу, преливају једна у друго. Колевка – гроб, гроб – колевка. Рађајући се – умиремо, умирући – рађамо се. И свим, ма шта се радило у животу, или се припрема рађање, или зачиње смрт. Звезда Јутарња и Звезда Вечерња – једна су звезда. Вече и јутро се претачу једно у друго. 'Ја сам Алфа и Омега'“.

Те две тајне, тајна Вечери и Тајна Јутра – границе су времена. Тако вели о томе велики Летопис света. У току од првих глава Књиге Постања до последњих Апокалипсе одвија се космичка историја, – од вечери света и до његовог јутра. ...

Није ли историја света која протиче у греховном мраку – само једна ноћ, само један страхан сан, који траје вековима, – ноћ између оне, испуњене тужном тајном, вечери, и овим, треперавим и ликујућим јутром. И крај света – није ли рађање Земље у нови живот при Јутарњој Звезди.

И крајеви се сливају. Космичка ноћ се доживљава као непостојећа. Јутро новог света наставља оно, првосаздано вече: „и би вече, и би јутро, дан први“ ... „Јутро“ и „вече“; ноћи као да није ни било“. (Исто, 38–39).

Дучић је песник вечери и јутра, али и песник ноћи. И страхова и лепоте ноћи, баш као што казује његова песма о души која напушта ноћ и, летећи у „царство вечних зрака“, плаче за „лепотом / Игре светлости и мрака“. Дучић није само песник Алфе и Омеге него целе азбуке човековог постојања.

Циклус „Вечерње песме“

Седам песама овог циклуса (без *Лирике*) биле су објављиване током треће деценије прошлог века (1922–1929), а писане вероватно у време најжешћих полемика око модернизма и авангарде. Дучић је био опет обасјан оним сунцем своје поезије под којим је стварао своје песме пре ратова 1912–1918. Сунце, ако и није исто, оно није више сунце историје него сунце космоса и вечности. Тачније речено, тек сада није.

У „Вечерњим песмама“, за разлику од „Јутарњих“, постоји простор културе, спољашњи и унутрашњи: „врти, дрвореди сјајних сунцокрета“,

„Сунцокрети“; „горки мир песме“ и „мирис жетве“ на пољима и „на великој њиви“, „Сета“; „таласи под луком моста“, „лампа још на моме столу“, „мој праг у замрклој цести“, „Чекање“; „у луци фар не светли“, „Песма мрака“. Простором природе доминира свемир, у свим песмама, а васељена се описује и упечатљивим генитивним метафорама, од којих су поједине и хронотопског типа: „неба блудње“ („Сунцокрети“), „војске ноћи језде“ („Песма мрака“); „сва копља јутра дуж неба“, „сва платна дана по долу“ („Чекање“). И простор на међи живота и смрти дочаран је оригиналним генитивним метафорама, какве у то време користи и Десанка Максимовић: „високе планине смрти“, „хладна језера мира“ („Међа“).

Време ноћи (5) преовлађује у овом циклусу над временом јутра („дуго се у потоку купа / Јутарња звезда“), вечери и дана (по 1). Црна боја је зато доминантна боја циклуса. Карактеристични су за овај циклус, а свакако највише за смисаоно најдубљу песму, песму „Међа“, стихови посвећени тишини и црној боји: „Знам, чува безгласна жица / Све звуке неба и света, / И црна поноћна клица / Све боје сунчаног лета“. Смисао ових синтетичких, па и оксиморонских слика је истоветан са завршним стиховима песме „Сунцокрети“: „Али ће бити у тој смрти / Сва жарка сунца овог лета“. Смрт није, попут безгласне жице и црне поноћне клице, нека врста црне рупе, није предео ништавила, него је то поново „смрт која сјаји“. Са смрћу не нестаје, као што ни боје не ишчезавају са мраком и звуци и гласови се не губе у тишини, све оно што је чинило

живот. У томе је одгонетка тајне коју оличава „гра-ница двеју лепота“, „двеју сујета“ и „двеју химера“. Међа — „нег живот и смрт је већа“. Користећи своје омиљене концепте мрака и звук шума, Дучић је ту мистику међе, „што дели покрет од мира“, дочарао и оваквом сликом: „Шумна је река, кад смрачи, / Од својих обала шири“ („Међа“). „И траје све“, чита се и у песми „Сета“, јер све у природи, упркос томе што је трошно, „само су делови вечна“.

Дучић у „Међи“ изоставља одговор на питање: „Ко чека на међи?“. Али се овај одговор наслућује. Када се „Међа“ чита у циклусном контексту, онда тај одговор није више само у домену слутње. У циклусу се јавља лик Бога, а он је описан шумом / гласом сунцокрета: „‘Бог је помало све што зари; / И светлости је једна зрака / Мера и цена свију ствари!“ („Сунцокрети“). Сунцокрети су друго ја лирског субјекта, што се и истиче стиховима: „Те тужне очи сунцокрета / У мом су срцу отворене“. Тим двојницима лирски субјект поверава и једну од кључних порука не само овог циклса: „‘Све је што живи на дну тмине / С проклетством немим на свет пало – / Све што не гледа у висине, / И није једном засијало! ...’“ („Сунцокрети“). А у песми „Сета“ уместо лирског субјекта за подневном космичком ватром, кад „мрак већ падне вани“, кличу „цврчци од сунца пијани“. Човеков свет и свет фауне и флоре истим гласом радости и сете прати „неба блудње“. Један је то свет и њиме владају и у њему се укрштају светлост и мрак као што се прожимају, а не поништавају живот и смрт.

Оно што је карактеристично за овај циклус, у поређењу са претходним, јесте повратак лирског субјекта у простор културе и у простор природе (у сваку песму сем „Сете“). Његово присуство у неким је песмама само наговештено, присвојним заменицама (мој, мом), дативом првог лица множине, или само једним глаголом у првом лицу, али у начелу је врло битно за смисаону сферу циклуса. Дучић је, ипак, гласу лирског ја, поготово у директном дијалогу са Творцем универзума, поверио да искаже осећања несигурности и стрепње у свету наглашених супротности, о оној застрашујућој страни мистике дана (подневног блеска) и мистике ноћи (поноћне тмине), о којој је писао Флоренски.

И то у најдраматичнијем од свих његових обраћања Свевишњем, у „Песми“, која је посмртна песма, модерна тужбалица: „Изгубих у том немиру / Другове и све галије“. Као да у тој песми одзвања глас древног псалмопевца: „Из дубине вичем к теби, Господе! Господе, чуј глас мој! („Пслами, 130). Доиста је то глас „из дубине“, из које се не види „дан или поноћ, шта ли је?“. И не зна се „који је сат у свемиру“. Наслућује се, ипак, да је то сат ноћни, као што је и доба ноћи у поменутом псалму 130, када псалмопевац „чека Господа већма него страже јутарње, које страже јутром“. Занимљиво је да у овој посмртној „Песми“ нема ни молбе, ни наде, ни прекора, мада за дело које је Творац створио лирски субјекат нема речи дивљења, поготово не речи захвалности: „Дубоке ли су путем тим, / Господе, твоје провале, / Бусије с блеском

краљевским, / Златне ме чаше тровале. // Сунцем твојим опијен, / Сјајем небеских равница, / Не знах за твоју замку, сен, / Дно твојих гнусних тамница“. Изостаје, ипак, и реч о кривици, Господњој или чо-вековој. Ово је ноћна песма, ноћнију Дучић није ни написао: „И кад се откри путања / Сва сунца где су запала, / На мору твога ћутања / Као дажд ноћ је капала“.

У овом циклусу, као и у 130. псалму, присутан је и концепт чекања: „Чекам и чекам све ноћи, / Тог путника с неком вести“ („Чекање“). „Вечерњим песмама“ Дучић, ипак, више наговештава долазак и трајање ноћи него појаву јутарње звезде или „јутрењих стража“, мада има и стихова да црни ветар пири и црне кише падају све док дан на окно не завири „с детињим очима срне“ („Песма мрака“).

Циклус „Сунчане песме“

Песме овог циклуса објављиване су у два наврата, 1918 (11 песама) и 1924 (5). Циклус је један од најцеловитијих у Дучићевој поезији. Ни у овом циклусу, као ни у претходном, нема друге строфе осим катрена, с тим што је број строфа у песмама наглашено уједначен. Као и у циклусу „Јутарње песме“, свака песма има 3 катрена, осим једне (два катрена, „Мрак“). Владајући стих у „Вечерњим песмама“ био је осмерац, а деветерачки стих утврђен је у два песмама. У овом циклусу знатно је већи број песама с деветерачким него с осмерачким стиховима, а јавља се и седмерачки стих, док нема дужих стихова од девет слогова.

Целовитости овог циклуса битно доприноси и потпуни изостанак лирског субјекта из свих песама. Уместо на човека и жену — осим на два специфична женска лика — Дучићева сва пажња у овом циклусу је усмерена на простор природе и природне појаве, (сунце, поље, шума, свитање, суша, мрак, киша, оморина, ветар, ноћ), на флору (јечам, купина, топола, оскоруша, смрека, клен, бор, буква, јабланови, драч, булке, трска) и фауну (змија, мрави, цврчак, јастреб, сова, ћук, коњ, козлац, пауци, детлић, жаба, славуј, чавка, јејина, скакавци, пужеви). Асоцијације на човеково присуство су, евентуално с једним изузетком (црква), у другом плану чак и у песмама где се оне уопште јављају у слици природе (железна жица, брана, насип, млин, друм, стреја, праг, зид, окно), у метафорама и поређењима (једра ноћи, војске мрака, војске буба, дитирамб сунца, весник коби, песма жабе, чаша прве висибаве, црни рефрен ноћи, страшни цар ноћи, лампа без капи уља), или у директном смислу (рубац жене, ново вино).

Али како природа не може својим оком да посматра саму себе, нити да својим језиком саопштава своја запажања, људски фактор је присутан чак и када се човек као посредник изоставља из описа или песме. Природа се тако персонализује и хуманизује, што може да се покаже на многим примерима, као што су следећи: закаслу звезду „болно“ зове гласић ћука; бор баца „црни сен свог очајања“ и звездама „збори горке самоће ове земље“; ветру је „плашљиви први дах“; јејина, „диже се летом виле“ и „спази“ „сав космос да заћута“.

Поред виле, која се помиње ипак само у поређењу, друга два женска лика су вештица и Недеља. Сличност између виле и вештице је што су обе антропоморфни ликови, плод народне маште из претхришћанског доба, што наводно располажу натприродним моћима, које користе у супротне сврхе, помажући углавном људима или им постојано наносећи штету. Вештице су преживеле крај паганског доба и сумрак усмене књижевности и њихова демонска својства описивана су и у хришћанским књигама, заједно са осудама на спаљивање. Оне су надживеле виле зато што нису у веровањима била само бића природе, недоступна људима, осим у причама, него пре свега стварна људска бића. И у Дучићевој песми „Суша“ лик вештице се јавља у својој традиционалној улози, као узрок, подстрекивач или пратилац природне непогоде: „У пољу наред бела друма / Вештица диже стуб од праха“ (бела боја опет у негативном контексту).

Недеља је један од апстрактних, календарских појмова који је у словенској и српској народној традицији персонификован као женско биће са натприродним особинама, па чак и као светица, св. Недеља. За разлику од вештице, која је и у Дучићевој песми саучесник злих сила које настоје да проузрокују смрт природе, Недеља учествује у њеном обнављању: „А Недеља у шуми села, / Чека да први одмор доспе, / Да широм поља брзо проспе / Крвавих булки мора цела“ („Шума“). Двосмислени епитет „крвав“ овде упућује на чин рађања, а не угрожавање живота.

Лик Недеље је много сложенији у песми „Недеља“, јер се јавља (средња строфа) у двострукој улози: као хришћанка („у цркви мирно држа свећу“) и као сеоска девојка, додола, у магијском ритуалу призивања кише („На раскршћу, у хучном долу, / Додола та је, сва у цвећу, / Играла ту у сваком колу“. Не мање су занимљиве прва и последња строфа: „Већ зора сребри хумке риђе; / Пођоше најзад небом смело / Сва бела стада јутра; сиђе / И Недеља у немо село. // ... // У касну поноћ крену кући, / Кад уштап засја из планина; / И оде тешко посрчући, / Од сунца и од новог вина“. Недеља, као горње биће, и то небеско, као да открива и сам смисао девојачког кићења цвећем и, посредством грања, претварања у „зелен жбун“: људско биће се маскира зато да би као биљка испросила за природу милост неба. Суша и киша су природне појаве и гласом природе се изгледа једино може да измоли престанак једне и почетак друге. А човекова улога у свему томе је да се Свевишњем моли за помоћ (средња строфа). У последњим стиховима се хришћански карактер Недеље потискује њеним паганским и природним својствима опијеношћу сунцем и вином).

Оваква веза са народном традицијом даје посебно обележје циклусу „Сунчане песме“. Циклус је, иначе, својим концептом „целе природе“, истицањем и богатством флоре и фауне, као и одсуством лирског субјекта, ближи „Јутарњим песмама“ него „Вечерњим“. И у овом се циклусу, као и у два претходна, учестано јављају неки за Дучића битни концепти: време сунчаног часовника (преовлађују

дан и ноћ), годишњих доба (лето је у првом плану), а нарочито је наглашен прави култ сунца, што је и очекивано у циклусу који, попут дитирамба, узноси хвалу животу и природи. Црном бојом („црна класја“ „ред црних јабланова“, „црна драча“), доминантном и у овом циклусу, истиче се, међутим, двоструки карактер небеског божанства сунца: оно може и да дажди животом и да својим огњем у смрт зажди све што постоји и што на земљи зависи од његове светлости. Јавља се, дакле, и у овом циклусу, чак лепа, „смрт у сјању“ („Сунце“).

Лирика

Већину песама *Лирике* Дучић је објављивао тридесетих година, док се песма „Богу“ појавила на страницама *Американској Србобрани* 1943, скоро у исто време када и сама књига. У *Лирици* су се налазиле и четири песме које су тада први пут постале доступне читаоцима.

Јутру у овом циклусу, или делу циклуса, припада водећа улога на позорници смена светлости и таме (7), али оно равноправне такмаце има у ноћи (6) и дану (6), док вече заостаје (3). Годишња доба, веома карактеристична за неке Дучићеве циклусе из раног периода стваралаштва, готово да се и не помињу у *Лирици*, осим у две песме, обе важне: у једној је јесен дучићевска „смрт која сјаје“ („Јесења песма“), а у другој је пролеће друкчије од свих других у Дучићевој поезији, Христово пролеће новог живота („Хришћанско пролеће“).

Небески простор (12), са својим сувереним сунцем (7), и даље влада над простором природе

(поље 4, река 4, море 3, шума 2, пустиња, косе, бразда, бара, долови, ледина), над простором уређеним човековом руком (црква 5, гробље 2, врт, лука, мост, бунар), земљама и градовима (Либан, Картага, Ханан, Парма, Ширас), док је човек унутрашњи простор (соба) готово одсутан из ових песама.

Веза између неба и земље није љубавничка као у митовима и код неких модерних песника, али је као двосмерна важна и у *Лирици*. Све живо на земљи чезне за горњим светом као извором свих својих плодова, а и однос свемира према судбини зависног света под њим је делатан, али није једнозначан. Запаљени млечни путеи препуне и бару сребром („Песма“), али и један зрак с неба, који (хронотопски) блуди по сунчаноме сату на „песку мога врта“, равнодушно црта „пут земље и век људи“. Постоји, међутим, и један други небески зрак, по којем се овај скуп песама разликује од других: „Крај реке зраче бели кринови, / Пада снап зрака с неба средине, / И сја ореол вечни и нови / Јагњета што гре преко ледине ...“ („Хришћанско пролеће“). Тај зрак може да се тумачи и као еденски зрак, и као дрво новог живота, које се спушта коренима на земљу, и као одсјај из горњег Јерусалима, и као зрак Светога Духа, који силази у нетакнуту утробу „чисте Марије“ да би девица родила „јагње“, Христа. У овом хришћанском пролећу небеским зраком, „сребрним копљем баш у свитање“, свети Ђорђе убија аждају, оличење зиме и смрти. Ово Дучићево хришћанско пролеће је, да га опишемо и речима Флоренског, „Јутро вечно дола-

зећег Света“, јер Исус, „Звезда Јутарња и Даница“, излази „у новом свету“ (Флоренски, 39).

Концепт Бога је средишњи за *Лирику* (14) и, изразитије него у „Вечерњим песмама“, озрачује целу концептуалну сферу ових песама, укључујући и оне концепте који тек у овој књизи добијају запажену улогу (путник, бројеви). И лирски субјекат, присутан у готово свим песмама (у 17 од 21, посредно још у 2), обраћа се Богу директно у 5 песама (теби, Господе, Боже, Творче, Искушитељу, Свемоћни) или у 6 песама помиње његову реч („светла реч Бог што рече“, „Сунце“), вино („мој дух се бољјег духа напије“, „Коб“), анђеле („анђели веслају барке сна“, „Ноћ“), сетву („Господ ме сеја цело време“, „прегрштима“, „целом шаком“, „Песма“), сина („Хришћанско пролеће“) или Бога као свог сапутника („ходисмо ... само Бог и ја кроз те долове“, „Химера“).

Ко је тај човек који у *Лирици* говори Богу, као у уводној песми књиге („Човек говори Богу“)? И како? Одговор на ово друго питање баца светлост и на карактер адресанта, а важан је и зато јер је тип говора један од значајних, мада ређе анализираних циклусних конструктивних фактора. Поезија јесте комуникација по дефиницији, али говор као комуникација у поезији може да има више равни. Сведоче о томе и разни типови реченица, по којима могу такође да се утврђују разлике или сличности међу циклусима.

Два типа говора/реченица запажају се, на пример, у уводној песми књиге *Песме сунца*. На самом почетку прве строфе је тип обавештајне реченице,

оно што се у поезији обично назива описом: „Још бакрено небо распаљено сија ...“ („Залазак сунца“). А у последњој строфи је директно обраћање, ускличном реченицом, непознатом адресату, ауторовим пријатељима или читаоцима: „Вај, не реците ми никад није тако ...“. У Дучићевој поезији таква директна обраћања, ускличним, упитним, заповедним, жељним или обавештајним реченицама, приметна су у појединим циклусима, а изостају из других. Разни типови реченица јављају се независно од тога да ли се лирски субјекат обраћа неком адресату или адресат не постоји на равни саме песме или циклуса. Врсте реченица такође служе као конструктивни фактор циклуса јер оне одређују и интонацију говора и његов емотивни, односно субјективни или објективни карактер. И присуство, односно одсуство адресата такође је један од диференцијалних карактера циклуса. Ако песме са непосредним обраћањем адресату обележимо словом А, песме у којима нема адресата, али се упитним, ускличним, заповедним и жељним реченицама подстиче емотивни говор са Е, а песме у којима се јављају и А и Е са А/Е, ево како изгледа табела са тим подацима у циклусима који се проучавају: „Јутарње песме“: А 0, Е 3 од 4 песме; „Вечерње песме“: А 1 (А/Е 1), Е 4 од 7 песама; *Лирика*: А 9 (А/Е 6), Е 12 од 22 песме; „Сунчане песме“ А 0, Е 0 од 16 песама. На овој табели циклус „Сунчане песме“ стоји издвојено, мада се са њим у погледу адресата подударара циклус „Јутарње песме“, који је, када је реч о емотивном говору, близак „Вечерњим песмама“ и *Лирици*. „Вечерње песме“ и *Лирика* су по оба

наведена чиниоца најближи, мада не и истоветни циклуси.

Идентитет адресата такође је битан конструктивни чинилац циклуса, а они могу да буду разни и као такви да утичу на концептуалну сферу циклуса. Ево и табеле према адресатима: „Вечерње песме”: Бог 1; *Лирика*: Бог 6, флора (кедар, зимзелен) 2, жена 1. Бог као адресат се јавља у два циклуса од четири који су предмет мог испитивања. Лирски субјекат се Богу обраћа говором богатим емоцијама, са чак 9 упитних и 7 ускличних реченица у тих 7 песама.

Ко је, дакле, тај човек који говори Богу? Дучићев човек који говори Богу је несумњиво верник који с Богом успоставља лични, наглашено присни однос. Он Бога поштује и воли, а песма „Богу“ се истиче међу песмама ова два циклуса по својој смерној богољубивој исповести: „С болом пред твоје ноге свагда се предао, / Само за твојим жишком следио путању“. Али чак и у тој песми, у којој нема питања и усклика, мада се клицање спомиње („Свугде сам те звао и свуд те клицао“), постоје нека противречна места, у којима као да се наслућује прекор Творцу што човеку наноси бол својом недоступношћу: „А ти што сазда сунца и плод оранице / Био си само Слутња, болна и стравична“. Има у тој песми двосмислености и у помињању заклињања и кајања: „Због тебе сам се клео и за те кајао“ (не Теби се кајао). У другим песмама такве скрушености нема или је мање наглашена. Дучићев човек који говори Богу не преклања колена пред њим нити му се обраћа молитвеним шапатам, ретко ис-

поведа своје грехе, не тражи опроштај нити моли за милост. Он поставља питања, а када се суочи са ћутањем сам одговара на њих, не штедећи ни себе ни онога чији би, макар малецки и земаљски, по лику двојник желео да буде: „Јесмо ли као у исконске сате / Налик на твоје обличје и данас? / Ако ли нисмо, каква туга за нас, / Ако ли јесмо, каква беда за те“. Као што не може да се дичи својим ликом, Дучићев човек не може ни да се похвали да је као божји створ посређио судбином јер „крај твога огња зебе / и мркне крај твог светила што сјаје“ („Човек говори Богу“). Дучићев човек се, ипак, неповратно упућује Богу као мети, јер је Бог „тај светли извор“, то „чисто врело“ са кога жели да „захвати“, очигледно свету воду, а циљ му је да на крају пута споји „извор и ушће!“ („Пут“).

Концепт Бога и концепт пута (који обухвата и појмове путника, сапутника, путање, раскршћа, моста, границе, беспућа, капије) укрштају се у више песама *Лирике*, чак и када се заједно изричито не помињу. Дучић у песми „Пут“, једној од његових мрачних („с немим мраком“), безнадежних боготражилачких песама, закључује да „не води ништа у те краје“ са светлим извором или ушћем, где би могла бар да се наслути „та истина прва, далека“. Светлија није ни упркос свом наслову, „Побожна песма“, у којој се он обраћа Господу питањем: „Хоћеш да сазнам духом холим / Све замке путем злим и правим“. Од дијалога библијског Јова са Господом па до модерних времена ретко се могу наћи тежи прекори упућени Богу заједно са непоколебљивијом надом у Творца, дубљом и истрајнијом привржено-

шћу Искушитељу и приговором упућеним себи због хуљења: „Господе, знам ти клицу чудну / У свем мом добру и у квару, / Јер огледаш се мени у дну – / Као небеса у бунару / / ... // Искушитељу, пун сам страха, / По беспућу и блату стида; / Смрзавам од твог топлог даха, / У тми без свести, злу без вида. // Али сам невин, јер ја страдам; / И чист, јер чекам дан открића; / И новорађан, јер се надам; / И пијан само од твог пића. // Хулим у мисли коју родим, / А тобом трепте моје струне; / Не видим пута којим ходим, / Али су очи тебе пуне“. Великој драматичности овог исказа доприносе оксиморонски сплетови, типични иначе за Дучићеву поезију, укрштаји супротности готово у сваком стиху, што је све складу и са човеку непојмљивим ликом Творца („увек неједнаким“ и „друкчијим у свакој ствари“) и неизвесним исходом његових прегнућа, чак и када Створитељу диже храм („На чему зидам цркву, на чем? / На стени, песку или блату?“). Тај човек не разуме ни законик по којем му се суди („Руку је моју снашла казна / За плодове које и не побрах“). Дучићев човек не осећа се ништа сигурније ни на крају свог пута, када се његов дух „божјег вина напије“ и срце се „светој речи отвори“, јер бдије „пред страшном бравом капије / као пред градом где су злотвори“ („Коб“). Све су то песме у којима човек пева из црнила „греховне“, непрозирне ноћи, у којој се не слути свитање. Дучић је један од највећих песника такве кобне ноћи, таквих ноћних песника не само у српској књижевности.

Ноћни Дучић је, ипак, до данас остао у сенци Дучића као звезданог песника, „астралног и вечног номада“, песника који је на линији оних, вечерњом

и јутарњом звездом озарених речи о. Флоренског о повратку почецима стварања, о оној новој зори када ће се чинити да ноћ није ни постојала. Дучић је песник и такве вере и такве наде, о чему најбоље сведочи његова позната, изванредна песма „Повратак“. Концептом редног броја први (који обухвата и појам исконског) Дучић се држи те вере и наде не само у тој песми, мада у тој песми најуупечатљивије описује жељну слику краја ропству два начела „духа и тела, зла и добра“ и повратку „свом старом путу“: „Теби ћу бити опет сличан / И првом дану и минути“.

Постоји на крају и песма у којој као да се сједињују сва три поменута концепта, Бога, пута и броја, као и два начела, светлости и таме, не толико као зла и добра него среће и бола: „Памтим те путе где сам једрио / Морима што су вечно зрачила; / Чији се видик увек ведрио, / А слутња никад не помрачила. // ::: // Први пут небо ту засијало / На људску срећу и на болове; / Ходасмо туд где све је сијало, / Само Бог и ја кроз те долове ... // Ја одох даље новим лукама, / До звезда брод је мој узлетао: / А држим и сад још у рукама / Неки цвет црн што ту је цветао“ („Химера“). Наслов „Химера“ последње песме у *Лирици* нуди код тумачењу ових стихова, али и у тој маштовитој, а нестварној слици раја на земљи и на небу, постоји слика загонетног црног цвета, као чини се јединог симбол стварног света.

Тај Дучићев човек, истински верник са тим црним цветом у рукама, или са „срцем празним за сваку тајну зла и добра“ („Побожна песма“),

најсложенији је човек који је у српској поезији говорио Богу.

Место *Лирике* у „Песмама сунца”

Дучић је 1929. уз садржај прве књиге *Сабраних дела, Песме сунца*, ставио заједничку напомену: „Писано у Паризу, Женеви, Софији и Атини 1900–1923“. Хронологија настанка појединих песама може једино да се утврди према датуму њиховог објављивања у периодици и у књигама. И ти подаци су довољни да се закључи да Дучић у компоновању *Песама сунца* није следио хронологију настанка и објављивања песама и циклуса. Циклуси из Дучићевог раног стваралаштва („Сенке на води” и „Јадрански сонети” на почетку и „Душа и ноћ” на крају књиге) уоквирују циклусе из каснијег раздобља. Хронологије се песник, међутим, држао као композиционог принципа када је реч о другој књизи, *Песме љубави и смрти*, да би је занемарио у распореду три циклуса треће књиге, *Царски сонети*, а испоштовао у четвртој књизи *Плаве лејенде* (уз „трећи део“ *Песама у њрози*, објављеном за песникова живота 1942. у *Американском Србобрану*). Хронологију настанка песама у циклусима „Песмама сунца” Дучић је, међутим, само незнатно нарушавао („Јутарње песме”, „Вечерње песме” без *Лирике*, „Сунчане песме”). У том погледу изузетак је једино *Лирика*, чијим се уврштавањем у циклус *Вечерње њесме* није променио ранији распоред циклуса.

Како се рани циклуси вишеструко разликују од каснијих, може се поставити питање зашто се Дучић определио за такав поступак. Да ли је тим рас-

поредом каснијих по настанку циклуса у центар круга желео да истакне њихову вредност, или, напротив, вредност оних, из раног периода, смештених на почетак и на крај књиге? Ако се претпостави да је Дучић више ценио вредност песама из каснијег периода свог стваралаштва, што је и оцена већине модерних тумача његове поезије, онда се начело центра може схватити као конструктивни принцип на плану компоновања прве, а вероватно и треће књиге његових *Сабраних дела*.

Да ли се зато Дучић одлучио да и књигу *Лирика „утопи“* у циклус „Вечерње песме“, као средишњи од три циклуса у релативном центру круга/ књиге *Песме сунца*? Поготово што се анализом концептосфере тих циклуса из каснијег периода утврдило да је књизи *Лирика* концептуално доиста најближи циклус „Вечерње песме“ (мада с разликама на метричком плану).

Морам да признам да ми, ипак, принцип компоновања *Песама сунца* не изгледа јасан нити да до краја разумем разлог зашто је требало *Лирику*, са насловом или без наслова, укључити у циклус „Вечерње песме“. На основу концептуалне анализа свих циклуса књиге (а део са анализама три циклуса из раног периода морао је због дужине текста да буде изостављен) целовитост књиге *Песме сунца* најдоследније би се испоштовала ако би се применио хронолошки принцип композиције. Не би се од тог принципа битно одступило ни ако би циклус „Јадрански сонети“ дошао на почетак књиге, а циклус „Вечерње песме“ и „Сунчане песме“ заменили места. Распоред циклуса према таквој

концепцији био би следећи: „Јадрански сонети”, „Сенке на води”, „Душа и ноћ”, „Јутарње песме”, „Сунчане песме”, „Вечерње песме” и „Лирика”. Добили бисмо у српској модерној поезији још једну изузетну по вредности књигу са седам уместо шест циклуса (уз Настасијевићевих коначних *Седам лирских крујова* и неколико Попиних књига). А и циклуси „Вечерње песме” и „Лирика” остали би један уз другог, чиме би се у начелу испунила и песничка жеља.

ЛИТЕРАТУРА

- Дучић, Јован (1929): *Сабрана дела*, књига прва, Београд.
- Дучић, Јован (1989): *Сабрана дела*, Моји сапутници, Београд–Сарајево.
- Дучић, Јован (2000): *Дела*, Песме, друго издање, Београд, Подгорица, Бања Лука.
- Лихачев, Д. С. (1997): *Концептосфера русског језика*, Москва.
- Маслова, В. А. (2004): *Поет и култура, Концептосфера Марини Цветаевой*, Москва.
- Свящ. Павел Флоренский (1985): *Собрание сочинений*, I, *Статьи по искусству*, Paris.

Aleksandar Petrov

THE CONCEPTUAL SPHERE OF DUCIC'S POETRY
(1920-1949)

Summary

This paper analyzes the position of *Lyrical Poems (Lirika, 1943)* in the poetic corpus of Jovan Dučić, especially in view of the author's will that this book be integrated into the cycle «Evening Poems» within his first book *Poems of the Sun*. In order to determine if Dučić's wish - at first sight unambiguous, but actually unexplained and unclear - had poetic justification, this paper studies the functional role of the title of this particular book (*Lirika*) in comparison with those of Dučić's other books and in the context of the poetic of titles as manifested in Serbian poetry of the end of the 19th and first half of the 20th century. Compared to titles of poetry books from this period *Lirika* is quite untypical (typical is *Poems*) but in conformity with the poet's view of the lyrical genre. This paper therefore suggests this title be preserved. The detailed analysis of the conceptual sphere of the cycle «Evening Poems» and cycles of *Poems of the Sun* justifies the conclusion that *Lyrical Poems (Lirika)* within *Poems of the Sun* should be given the status of an additional, seventh cycle, positioned immediately after the cycle «Evening Poems», whereby the poet's will would in principle be fulfilled. According to this concept the distribution of cycles would be the following: «Adriatic Sonnets», «Shadows on Water», «The Soul and the Night», «Morning Poems», «Sunny Poems», «Evening Poems» and «Lyrical Poems». In this way Serbian modern poetry would be enriched by another extremely valuable book consisting

of seven cycles (comparable to M. Nastasijević's definite *Seven Lyrical Circles* and several books by V. Popa). Such a distribution also follows the path Dučić took from Parnasian poetics to symbolism and further to neosymbolism.

Корнелије Квас

ПРОМЕНА ПЕРСПЕКТИВЕ У ДУЧИЋЕВОМ
СОНЕТУ „ВЕЧЕРЊЕ”

Кључне речи: Дучић, лирика, мимеза, њерсије-
кѡиива, маѡрица, инѡерѡекси, инѡерѡексиуал-
носѡи.

Песму разумемо као структуру засновану на принципу еквивалентности, сличности и различитости.¹ У оквиру структуре песничког текста еквивалентност се примењује у две равни: у равни језика и у равни књижевног језика. Другим речима, селекција структуралних елемената текста врши се избором, на основу еквивалентности, из две парадигматске ризнице: 1) језичке и 2) књижевне. На основу принципа еквивалентности врши се и комбинација селектованих структуралних елемената у оквиру песничког текста. Свако тумачење песничког текста је обрнут процес његовог настанка. Тумачење, пре свега, у себи садржи праћење спровођења принципа еквивалентности у односу на језик и тада је реч о првостепеној равни референцијалног читања. Тумачење прати и спровођење принципа еквивалентности у односу на књижевни језик и тада добијамо две нове равни читања песме, конвенцијално и интертекстуално читање.

1 Принцип еквивалентности преузимамо од Романа Јакобсона. Види: Роман Јакобсон, „Linguistics and Poetics” у: Т. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass, The M.I.T. Press, 1960, стр. 350–377.

Према томе, свако тумачење у себи потенцијално садржи три равни читања:

I Првостепено миметичко или референцијално читање, усклађено је са референцијалном функцијом језика. Референцијално читање у себе укључује и језичку способност, препознавање тропа, фигура, ироније и хумора. Текст има референцијално значење, а предмет мимезе је предметни референт или стварност.

II Другостепено миметичко или конвенцијално читање укључује и књижевну способност, читаочеву упућеност у књижевне теме, општа места, особене жанровске карактеристике дела, као и у митологију. Књижевна способност подразумева и препознавање особених ритмичких и метричких карактеристика песме. Текст има конвенционално књижевно значење, а предмет мимезе су књижевне конвенције.

III Интертекстуално читање води до матрице текста, смисаоног средишта око којег се на нов начин организују структурални елементи текста. Читање укључује способност препознавања интертекста као путоказа до скривеног смисла текста.

У зависности од упућености читаоца, тумачење у себи може да садржи једну, две или све три равни читања. У складу са навиком коришћења језика у

функцији свакодневне комуникације, тумачење се најчешће задржава на првој равни тумачења и остаје у оквиру референцијалне функције језика. Читаочева упућеност у књижевност омогућава прелаз на следећу, конвенцијалну раван читања текста. Међутим, читање и даље остаје у равни мимезе, с тим што је у првој равни читања предмет мимезе стварност, док је у другој равни читања предмет мимезе нека од књижевних конвенција.

Перспектива у првостепеном миметичком или референцијалном читању означава начин на који је кôдирана перцепција стварности; перспектива у другостепеном миметичком или конвенцијалном читању означава начин на који су кôдиране књижевне конвенције. Промене перспективе не-оубичајене за свакодневно опажање реалности, у нескладу са референцијалном функцијом језика, при чему тај несклад конвенционално читање није у стању да укине, сигнал су упућеном читаоцу да напусти прву и другу, миметичку раван текста, како би прешао на трећу, интертекстуалну раван разумевања смисла песме. Перспектива је категорија мимезе и престаје са увођењем интертекстуалног читања текста.

Интертекст разумемо као мрежу функција које се, по принципу еквивалентности, успостављају између два или више структуралних елемената текста, при чему ови елементи могу припадати једном, али су најчешће садржани у различитим песничким текстовима. Између два структурална елемента, на основу принципа еквивалентности, успостављају се или односи сличности или односи различитости,

при чему мрежа функција спроведена између њих води до мање или више скривеног смисла песме. Структурални елементи се јављају на свим нивоима организације песме, од фонеме до текста, али је читаочев прелазак са миметичких равни читања (I, II) на интертекстуалну раван читања (III), у највећој мери прилагођен лексичкој и семантичкој равни организације књижевног текста.

I

Дучићев сонет „Вечерње”, из циклуса циклуса „Јадрански сонети”, један је од најлепших у српској књижевности. За Јована Скерлића, у равни референцијалног читања, „већи део Дучићеве поезије је дескриптиван; знатан део песама само је лепо изведена и импресивно изражена слика”.² Скерлић у Дучићевој поезији види осећај, чулну перцепцију стварности обрађену уметничком вештином и зато указује на реалистички тачне описе предмета. Дучић је „више дескриптиван но интелектуалан, више песник осећаја но осећања”,³ каже Скерлић, и истиче песму у којој „песник описује острво на-сред ’пустих вода’, валови му бију црне стене, из маслина и иве види се врх звоника, а из даљине

2 Јован Скерлић, „Јован Дучић: Пјесме”, Српска књижевна критика, књига 9, Нови сад, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 1977, стр. 410.

3 Нав. дело, стр. 411.

чује се звук звона”.⁴ Дучићева песма „Вечерње” у целини гласи:⁵

Вечерње

Зарасло острво у шуми оливâ,
Кô црн галеб лежи насред морских вала.
Док вечерња магла изнад немих жала
Пада, кô заборав, нечујна и сива.

Пенуши се талас и мирно целива
Славо црно стење на рубу обала.
Видим врх звоника; то црквица мала
Вири из маслинâ, топола и ива.

Опет ноћ без мира. И сад из далека
Вечерњега звона кад се чује јака,
Помињем те с болном сузом што се рони.

Блед, на изгубљеном валу, насред воде,
Прве сенке ноћи док расту и броде...
А с острва тужно звони, звони, звони...

У првој строфи Дучићеве песме „Вечерње”, у равни референцијалног читања, описано је острво

4 Нав. дело, стр. 412. Скерлић цитирани есеј о Дучићу објављује у *Летопису Матице српске* 1901. године, и у њему, непосредно после наведених речи, цитира прву строфу сонета „Вечерње” из књиге Јован Дучић, *Пјесме*, Мостар, издање уредништва „Зоре”, 1901.

5 Стихове Дучићевих песама наводимо према књизи: Јован Дучић, *Песме*, Београд, СКЗ, 1908. Верзија песме „Вечерње” из 1908. далеко је боља од оне из 1901, а при том Скерлићеве речи важе и за једну и за другу верзију песме.

прекривено густом маслиновом шумом (I строфа, 1 стих), и упоређено са црним галебом због боје и облика: острво је црне боје јер је зарасло у густу маслинову шуму и усред мора заузима облик галеба (I, 2). Део дана у којем се описује острво је вече, пошто се вечерња магла спушта на његове обале (I, 3, 4). Обале, „жали” (I, 3) су „неми”, док је спуштање магле упоређено са „заборавом” (I, 4). Језичка способност омогућава нам да одгонетнемо како су то обале острва „неме”: реч је прво о персонификацији, јер су острвским жалима приписане особине живог бића које има способност говора, али је сада немо; затим у синтагми „немих жала” (I, 3) дејствује метафора; на персонификоване обале, по принципу сличности, преносе се особине неме особе, особе која не може речима исказати своје мисли и осећања. Острвски жали не испуштају звук, и на референцијалном плану то значи да таласи не запљускују обале, већ да се море и острво немо, нечујно сусрећу, да вода само додирује острвске обале. Спуштање вечерње магле (I, 3) упоређена је са заборавом, јер она „пада, кô заборав” (I, 4). Магла је „нечујна и сива” (I, 4), јер се на острво спушта веома полако и ту функцију има и поређење са заборавом.

У другој строфи наставља се и прецизира опис започет у првој строфи Дучићевог сонета. Описује се талас који „мирно целива” (II, 1) „црно стење на рубу обала” (II, 2). Морски талас је персонификацијом добио особину бића које љуби, да би истовремено био покренут и метафорички процес сличности између нежног и влажног пољупца који

додирује другог, и мирног, воденог таласа који тек овлаш додирује обалу и оставља своју со на камену. Истовремено, у равни референцијалног читања песме изузетно снажно визуелно делује контраст између таласа који се пенуша, па је према томе беле боје, као боја пене, и црних стена на обали са којима се сусреће и додирује.

На основу принципа еквивалентности успоставља се однос сличности између прва два стиха друге строфе (II, 1, 2) и синтагме „немих жала” из прве строфе песме (I, 3). Обале острва су „неме”, не испуштају звук (I, 3), јер их таласи једва и само овлаш додирују (II, 1, 2). На истом принципу успоставља се однос сличности између прва два стиха прве строфе (I, 1, 2), у којима је описано острво црне боје зарасло у густу маслинову шуму и, синтагме „црно стење” (II, 2) из друге строфе сонета. Острво је црно не само зато што је зарасло у густу шуму (I, 1), већ и зато што је стење на обали црне боје (II, 2).

Првих шест сонета представљају структуралну целину, у којој преовладава опис острва. Структуру наведене целине (1–6) ојачавају еквивалентности уочене на лексичком и семантичком нивоу организације текста. Дистих, седми и осми стих сонета (7–8), граде нову структуралну целину, у којој је дат опис црквице, али и целину у којој је песнички субјект далеко присутнији и наглашенији, јер је, за разлику од првих шест стихова песме, изражен у првом лицу једнине. Лична заменица првог лица једнине је изостављена, али је довољно снажно присутна како би се установио јак граматички и се-

мантички прелаз на самом почетку седмог стиха: „(Ја) видим врх звоника” (II, 3). Песнички субјект прво види врх звоника, а затим препознаје да је то звоник црквице која вири из шуме „маслина, топола и ива” (II, 4). Дистих (7–8) прелаз је од прве (1–6) ка трећој целини (9–14), јер се у њему јасније оцртава песнички субјект, при чему је опис и даље присутан, мада се са острва померио на црквицу. Затим следи трећа структурална целина (9–14), последњих шест стихова сонета, где се описи мешају са осећањима субјекта.

Трећа структурална целина (9–14), коју сачињавају две терцине Дучићевог сонета, у равни референцијалног читања отпочиње прелазом на душевно стање песничког субјекта. Полустих „опет ноћ без мира” (III, 1), и синтаксички чврсто одвојен од другог полустиха (III, 1), јасно најављује да песничког субјекта поново очекује немирна ноћ. До краја терцине (III) опис природе меша се са душевним стањем песничког субјекта. Објективан опис звоњаве вечерњих звона помућен је употребом речи „јек” (III, 2) у значењу звука који јечи, који је непријатан, или може да изазове непријатно осећање. У том тренутку, док слуша јечање звона, песнички субјект плаче, јер то што он помиње („помињем те”) неку особу у његовој души изазива бол (III, 3).

У првом стиху друге терцине дат је и опис песничког субјекта и његов просторни положај: он је „насред воде” (IV, 1), окружен морем, и зато само „из далека” (IV, 1) чује, али више не види црквицу. Да се ноћ није сасвим спустила, да мрак није

разлог зашто он више не води црквицу, већ само чује њена звона, показује и други стих друге терцине у којем су описане „прве сенке ноћи” (IV, 2). Ноћ се спушта, али сенке се и даље њишу по води, „броде” (IV, 2); оне „расту” (IV, 2), јер је сунце све ниже и ниже, на заласку. Последњи стих сонета и последњи стих треће целине (9–14) даје опис звука црквених звона „звони, звони, звони...” (IV, 3), помешан са понављањем описа душевног стања песничког субјекта, јер за њега звони „тужно” (IV, 3).

Структуру треће целине сонета (9–14) ојачавају еквивалентност уочене на лексичком и семантичком нивоу организације текста. Прва група еквивалентности успоставља се између полустиха „опет ноћ без мира” (III, 1), стиха „помињем те с болном сузом што се рони” (III, 3) и речи „блед” (IV, 1). Песничког субјекта очекује још једна немирна ноћ, ноћ без сна, и зато је он блед, уморан и неиспаван, јер плаче и тугује када год помене непознату особу. Друга група еквивалентности успоставља се између јеке „вечерњег звона” (III, 2) и тог истог, поновљеног звука који „тужно звони, звони, звони...” (IV, 3). Између јеке звона и тужне звоњаве истих звона гради се очигледан однос сличности, пре свега у односу на емотивно стање песничког субјекта. Поврх тога, успостављен је и однос сличности између прве групе еквивалентности ((III, 1) — (III, 3) — (IV, 1)) и друге групе еквивалентности ((III, 2) — (IV, 3)), између немира и туге у души песничког субјекта због помињања неке особе и звука звона који је за њега тужан.

Прва раван референцијалног читања открива нам структуру Дучићевог сонета и његова референцијална значења, али и оставља недоумице у читању, као што је помињање особе у трећем стиху треће строфе песме. Очигледно је да је, у равни референцијалног читања, дошло до померања перспективе: са описа острва у првој структуралној целини (1–6), прешло се на опис црквице у дистиху (7–8), да би у трећој структуралној целини (9–14) описи звоњаве црквених звона били у функцији описа душевног стања песничког субјекта. У трећој структуралној целини нечије помињање изазива сузе песничког субјекта, а да референцијално читање није у стању да до краја разреши ко се то болно помиње.

У оквиру описа острва и цркве који се јавља кроз све стихове сонета као целине, долази до промене перспективе, и ту промену референцијално читање није у стању да до краја подведе под оквире референцијалног значења, усаглашеног са чулном перцепцијом стварности. У првој структуралној целини (1–6) успоставља се прва перспектива (П1): описано је острво црне боје, јер је прекривено густом шумом и јер је стење на обали црне боје; острво у мору заузима облик галеба. Овакво виђење острва могуће је само ако се заузме птичија перспектива. Према томе, прва перспектива (П1) је из ваздуха или птичија перспектива. У другој структуралној целини (7–8) успоставља се друга перспектива (П2): песнички субјект није више изнад острва, већ је на његовој обали, јер само из те тачке може да види врх звоника како вири из

шуме. У трећој структуралној целини (9–14) успоставља се трећа перспектива (П3): песнички субјект се удаљио од острва, налази се не више на обали, већ на води, и из те позиције слуша тужни звук звона.

Формирање представе стварности путем чула није у стању да прихвати брзу промену перспектива једног песничког субјекта у оквиру четрнаест стихова Дучићевог сонета „Вечерње”. Уколико останемо у оквирима референцијалног читања остајемо и у оквирима ирационалне и у стварности немогуће промене перспектива песничког субјекта, који је прво изнад острва (П1), затим на његовој обали (П2), а потом на површини мора (П3). Наравно, референцијална функција језика није једина језичка функција, а поетски језик структуриран је другачије од свакодневног, комуникативног језика. Уочене промене перспективе онемогућавају читаоцу да у потпуности конституише референцијално значење песме, и оне за њега постају сигнал о неопходности преласка на другу раван читања текста. Истовремено, другостепено миметичко или конвенцијално читање које у себе укључује књижевну способност, покушаће да разреши недоумицу насталу у оквиру првостепеног миметичког или референцијалног читања, а то је помињање особе у трећем стиху прве терцине сонета.

II

У предговору Дучићевим *Сабраним делима* из 1929. године Богдан Поповић истиче како је Дучић

песник топлих осећања, љубави и туге и да су његове разноврсне теме увек „нежно казани раздрагани и одушевљени или болни утисци које песник prima од лепих и драгих ствари, од лепога у природи пуној сјаја и боје, од лепога и значајнога у човечјем животу, и нарочито утисци љубавних доживљаја”.⁶ Поповић каже да су „природа, човек, жена” три теме Дучићеве поезије, али су „мотиви у песмама многоструко испреплетани, и богата, светла и шарена декорација природе често просијава кроз редове у којима се певају друга осећања”.⁷

Другостепено миметичко или конвенцијално читање подразумева књижевну способност као читаочеву упућеност у књижевне теме, општа места и особене жанровске особине песме. Као врстан познавалац поезије и Дучићевог дела, Богдан Поповић уочава да су мотиви у Дучићевим песмама „испреплетани” или повезани функционалним везама. Богдан Поповић зна да су описи природе значајни због свог богатства и лепоте сами по себи, али и да су у песми у функцији осећања. Уз помоћ књижевне способности знамо да је Дучић лирски песник, нарочито љубавних доживљаја и да се сонет „Вечерње” може читати у конвенционалном кључу лирске, љубавне поезије, посебно ако знамо да је једна од три теме Дучићевог песништва тема жене.

6 Богдан Поповић, „Предговор”, у књизи Јован Дучић, *Сабрана дела*, књига прва, Београд, Народна просвета, 1929, стр. XII.

7 Нав. дело, стр. XIV.

Дучићеву песму „Вечерње” зато можемо читати у оквиру конвенција лирске, љубавне поезије. На овај начин, лице поменуто у трећем стиху треће строфе сонета открива се као песникова драга. Конвенцијално читање омогућава нам, пре свега, боље разумевање треће структуралне целине (9–14). Песничког субјекта поново очекује немирна ноћ, „опет ноћ без мира” (III, 1), јер помињање драге жене у њему изазива душевни бол и сузе. Тужна осећања изазвана помињањем драгане граде особену перцепцију стварности песничког субјекта. Вечерње звоно за њега јечи (III, 2) и звони „тужно” (IV, 3). Он је због туге „блед” и „на изгубљеном валу” (IV, 1). На основу метонимијског односа близине, значење придева „изгубљен” преноси се са таласа, вала, на песничког субјекта, који је на таласу, „насред воде” (IV, 1). Конвенције лирске, љубавне поезије упућују нас на закључак да је песнички субјект блед од туге и изгубљен у свету осећања, јер више није са својом драгом.

Другостепено миметичко или конвенцијално читање наилази на препреке у покушају разумевања прве структуралне целине (1–6), у којој преовладава опис острва и, друге структуралне целине, у којој је дат опис црквице (7–8). Ни у првој структуралној целини (1–6), ни у дистиху (7–8), нема помињања особе. Спона између наведених целина је црквица описана у дистиху (7–8), јер је прво описано острво (1–6), затим црквица на острву (7–8), и на крају звона те црквице; звоњава звона песничког субјекта асоцира на драгу која више није са њим, изазивајући у њему болно стање душе.

На неки начин у вези су острво, црква и драга, али конвенционално читање ту везу не успева до краја да открије, јер није у стању да савлада потешкоће у читању изазване променама перспектива песничког субјекта, који је прво изнад острва (П1), затим на његовој обали (П2), а потом на површини мора (П3).

Другостепено, конвенцијално читање, поред ослањања на жанровске конвенције, у овом случају конвенције љубавне лирике, поседује способност уочавања особених ритмичких и метричких карактеристика песме које одступају од ритмичких и метричких конвенција карактеристичних за једног песника или песнички период. У првој строфи сонета „Вечерње”, уочава Леон Којен, јавља се ритмичка актуализација смисаоно средишње речи. Реч чији акценат одступа од метричког правила Дучићевог дванаестерца, „која посредно исказује доживљај песничког субјекта”, реч *заборав*, „овде се додатно ритмички истиче акцентом на четвртом слогу”.⁸

У равни првостепеног, референцијалног читања, реч „заборав” (I, IV) је у функцији описа спуштања магле на острво. Магла се постепено и нечујно спушта на острво (I, 3), и упоређена је са заборавом, јер се на острво спушта веома полако, као што заборав полако обузима нечије памћење и дух. У равни другостепеног, конвенцијалног читања, реч „заборав” (I, 4) путем неконвенционалне

8 Леон Којен, *Студије о српском стиху*, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1996, стр. 367.

ритмичке актуализације посредно указује на семантичку раван песме и душевно стање песничког субјекта. Он, дакле, нешто постепено заборавља, али је то заборављање у контрасту са снажном емоционалном реакцијом на помињање драге (III, 3). Ако останемо у равни мимезе, очигледно је да песнички субјект не заборавља драгу, јер зашто би иначе толико патио због њеног помињања. У равни мимезе, и у оквиру референцијалног и у оквиру конвенционалног тумачења, јављају се очигледне потешкоће у потпуном разумевању свих елемената песме, посредно или непосредно изазване променама перспективе песничког субјекта. Непотпуност тумачења заснованих на мимези приморава читаоца да напусти миметичку и пређе на интертекстуалну раван тумачења песме.

III

Прелазак на интертекстуалну раван читања значи, пре свега, укидање миметичке перспективе у разумевању текста песме. У оквиру циклуса „Јадрански сонети” налази се и сонет „Слушање”, чије три прве строфе гласе овако:

Слушање

из Дубровника

Када пане вече поврх воде плаве,
И засветле Млечни Пути из далека,
Тада као тица из свог гнезда мека,
Сва од маховине и од морске траве,

Прхне моја душа. И жеље што даве,
И бију, и море, још од памтивека,
Њу измаме тако у тузи без лека...
Док поноћне звезде шуме изнад главе.

Кô свилени црни ноћни галеб, тако
Моја душа пада на талас, полако,
И заспи у својим сузама, кô дете.

Између структуралних елемената садржаних у две Дучићеве песме из циклуса под називом „Јадрански сонети”, сонета „Вечерње” и „Слушање”, успостављају се чврсте интертекстуалне везе на основу принципа еквивалентности. Интертекстуално читање Дучићевог сонета „Вечерње” укида мимезу истовремено поништавајући ирационалну и у стварности немогућу промену перспектива песничког субјекта, који је прво изнад острва (П1), затим на његовој обали (П2), а потом на површини мора (П3). У песми „Вечерње” острво је упоређено са црним галебом („Вечерње”, I, 1, 2). У Дучићевој песми „Слушање” душа песничког субјекта прво је упоређена са птицом („Слушање”, I, 3), а затим је прецизирано о којој птици је реч: то је „црни ноћни галеб” („Слушање”, III, 1). Острво у песми „Вечерње” упоређено је са црним галебом, а интертекст садржан у песми „Слушање” открива нам да је *црни галеб* душа песничког субјекта, неизлечиво тужна („у тузи без лека”, „Слушање”, II, 3), и мучена жељама које не може испунити, јер је жеље „даве”, „бију”, и „море, још од памтивека” („Слушање”, II, 2).

Према томе, опис острва дат у сонету „Вечерње” открива се као целина у којој се описује душа песничког субјекта. Острво у песми „Вечерње” је црно не зато што је зарасло у густу шуму („Вечерње”, I, 1), или зато што је стење на обали црне боје („Вечерње”, II, 2), већ зато што је песникова душа црна, а на то нам указује уочени интертекст *црни њалеб*. Матрица сонета „Вечерње” је *црна душа*, јер је душа (у метафизичком значењу) песничког субјекта црна у смислу неизлечиве туге и неиспуњених жеља које је од памтивека муче и море.

Поновљено, интертекстуално читање Дучићевог сонета „Вечерње” открива нам скривени смисао песме. Неконвенционална ритмичка актуализација речи „заборав” („Вечерње”, I, 4) посредно је указивала на семантичку раван песме и душевно стање песничког субјекта. Истовремено, реч *заборав* била је сигнал читаоцу да пређе на интертекстуално читање како би разумео шта то песнички субјект постепено заборавља. Он не заборавља своју драгу, већ своју душу. Песнички субјект пева о својој души, и жели да заборави жеље које су му само нанеле тугу и душевни бол.

Црква и звоник повезани су по принципу близине са острвом, песниковом душом, они су део те душе. Зато вечерња звона јече („Вечерње”, III, 2), испуштајући непријатан звук који изазива непријатно осећање. То јечи душа песника, која му не да да *заборави* жеље које га „море, још од памтивека” („Слушање”, II, 2). Песнички субјект не помиње („помињем те”, „Вечерње”, III, 3) женску особу

која у његовој души изазива бол, он уз болну сузу помиње своју тужну и несрећну, црну душу, не успевајући да *заборави* жеље које одувек стварају бол у њему. Зато је он „блед” („Вечерње”, IV, 1), јер се растаје од своје душе, од жеља које су му наносиле бол, уз тужна звона која га непрестано подсећају да су жеље истовремено и део њега самог, његове тужне и напаћене душе. На овај начин, испод Дучићевог песничког артизма и ларпурлартистичког естетизма, маестрално исказаног у сонету „Вечерње”, избија болни сукоб између Дучића уметника и Дучића човека.

Kornelije Kvas

CHANGING OF PERSPECTIVE IN THE DUČIĆ'S SONNET "VEČERNJE"

Summary

Poem is structure based on the principle of equivalence. Perspective is a category of mimesis. Within the mimetic (referential and conventional) reading perspective is a way of reality perception. Unusual changing of perspective is a signal for reader to leave mimetic level of text and start intertextual reading of poem. Structural analysis of Dučić's sonnet "Večernje", one of the most beautiful in Serbian literature, shows that mimetic level of text is insufficient for fully understanding of poem's meaning. Thus, only intertextual interpretation reveals hidden matrix of sonnet "Večernje" and bring us the entire significance of Dučić's poem.

Миливој Ненин
ПИСМА ЈОВАНА ДУЧИЋА
ТИХОМИРУ ОСТОЈИЋУ

Кључне речи: писма, Јован Дучић, Тихомир Остојић, Тодор Манојловић, Лейолис Машице српске, крфски Забавник, Милан Јовановић Стоиминовић.

Не знам колико је паметно отворити текст тезом како нисам у стању да га напишем. Али, то желим да кажем одмах на почетку. Наиме, хтео сам да напишем текст који ће — павићевским језико речено — имати два увода. А ја бих, исписујући само један завршетак, двоструко поентирао. (Поентирао од поента, а не од поен!). Али нисам у стању то да изведем. Пустиху, дакле, читаоце унутра у текст и показати због чега је то готово немогуће извести.

Тему „Писма Јована Дучића Тихомиру Остојићу” начели бисмо тако што Дучића не бисмо ни помињали. Причу бисмо почели неочекивано — описом једног од најнеобичнијих улазака у српску књижевност. А необичан је улазак мађарског ђака, „грађанина света”, Тодора Манојловића, који је у почетку преводио мађарске писце на немачки језик.¹ Тај улазак је мање-више коректно описан, али овде бисмо га поновили. Први је ту причу скицирао Радован Поповић у романираној биогра-

¹ Тодор Манојловић је преводио Адијеве песме на немачки језик. А то, колико је песама Тодор Манојловић написао на немачком и мађарском језику тек треба да се утврди.

фији Тодора Манојловића под насловом „Грађанин света”.² Из писма написаног 31. јануара 1914.³ године види се да Тодор Манојловић не зна којој књижевности припада. (Истина, пре тога је имао два објављена текста у *Летопису Матице српске*: приказао је књигу *Сайушници* Исидоре Секулић и објавио есеј о Ендре Адију.) Дакле, у поменутом писму Теодор (не Тодор!) Манојловић пита Тихомира Остојића, тадашњег уредника *Летописа Матице српске*, шта подразумева под тим „наше белетристичке ствари”, када му тражи текстове за *Летопис Матице српске*. Да ли Тихомир Остојић мисли на српске писце, пречане или мађарске писце, збуњен је Тодор Манојловић. Одговорио му је Тихомир Остојић одмах — одговорио му је, то знамо по белешци на Манојловићевом писму, већ 3. фебруара; но, колико нам је познато тај одговор није сачуван. По тај одговор — ко су наши писци — упутио се сам Тодор Манојловић на Крф, у августу, 1916. године.

Али, вратимо се мало уназад. Почетак Првог светског рата затекао је Тодора Манојловића са тетком⁴ у једној бањи на швајцарско-немачкој граници. Одмах се враћа у Базел да би се после неколико дана пребацио — по неким изворима у

2 Радован Поповић, *Грађанин света. Живој Тодора Манојловића*, Зрењанин, 2002. године.

3 Писмо Тодора Манојловића чува се у Рукописном одељењу Матице српске, инвентарски број: 1809.

4 Написаће сигурно једном докони књижевни историчари текст о утицају тетака на развој српске књижевности. Поред тетке Тодора Манојловића важно место заузеће и тетка Срете-на Марића.

Болоњу, а по неким у Фиренцу. (Најпрецизније и најбезболније би било написати да се пребацио у Италију!). Тек из Италије, као добровољац, Тодор Манојловић се упутио на Крф. То путовање лађом сâм је пола века касније опевао и на том путовању се нећемо задржавати.⁵ Сарадња у крфском *Забавнику* Бранка Лазаревића потпуно је увела Тодора Манојловића у српску књижевност.

* * *

Тек после тог описа дотаћи ћемо се писама Јована Дучића Тихомиру Остојићу. Најпре ћемо пажљиво пописати та писма. Наиме, сачувано је укупно 12 Дучићевих писама Остојићу. Сачувано је по једно писмо из 1903. и 1911. године. Ово писмо из 1903. године посебно је драгоцено – јер, не само што говори о присности између Дучића и Остојића, већ нам открива и да је последње писмо пре тог Дучић Остојићу упутио 1901. године. Остаје нам да нагађамо да ли је пре 1901. године било преписке између њих двојице. Из 1912. године је сачувано 5 Дучићевих писама, из 1913. три и из 1914. године сачувана су два писма. Сва писма се чувају у Рукописном одељењу Матице српске. Та писма су стизала из Софије, Рима, Атине, Швајцарске... Од 12 писама само за два писма немамо прецизне датуме. За једно писмо имао само годину, а за друго имамо месец и годину.

Оно што прво пада у очи јесте да оно конвенционално „Драги мој...” и шта већ иде уз то — овде

5 „Сећање на Крф” Манојловић је објавио у *Улазници* 1967, бр. 1, стр. 7-9.

не делује конвенционално, вероватно због оног што следи у тим писмима. (Поменули смо већ да о тој мери присности највише сведочи прво писмо. У том „тајном” писму Дучић чак захтева да Остојић никоме од новосадских пријатеља и не каже да му је писмо стигло. Наговештава нека питања која ће тек поставити...). Поново нам остаје само да нагађамо шта је Дучић тражио — која и каква обавештења — и шта му је Остојић могао одговорити...⁶

Наставак преписке везан је за Тихомира Остојића као уредника *Летописа Матице српске*. Али, није то хладна и „пословна” преписка — да не буде забуне. Оно, пак, што је паметно рећи одмах

6 Доносимо овде у фусноти цело Дучићево писмо, написано 11. септембра 1903. године, које се чува у РОМС, инв. бр. 4.909. *Мили мој Тихомире,*

Да ти се пријатељски јавим после јуне две године, али само са неколико речи. Хоћу само да замолим да ми јавиш: јеси ли у Н. Сагу и хоћеш ли бити вољан да ми данеш нека објашњења, нека упућивања, која се тичу само мене. У шоме случају ја бих ти се јавио, одавде још, ојширно, и изложио ти поштанко у чему је ствар. Имао бих само једну изричну и пријатељску молбу: да о свему шоме нико за сада не треба ништа да зна. Ствар је сама по себи врло наивне природе, али је у моме интересу да остане за сада познато само теби у чију дискретност и добру вољу према мени имам неограничено поверење.

Молим те јави ми се. Оно неколико саопшених у друштву твојем и Радоњићевом, за ме су врло мила и свежа успомена, и што ми је дало повода да верујем да ћеш ми се и овом приликом јавити исто онако јун предусретљивости и љубазности.

Ја ћу овде у Алпима, остати још коју недељу да завршим своју тромесечну куру и одавде враћам се поново за „vifte – luntreze”, за Периз, на моју поштоњу (можда) годину на сирани.

Пошто је ово писмо под дискрецијом, не шаљем овом приликом поздраве тамошњим пријатељима, него само теби и што пошло и срдачно са пријатељским поштовањем

твој Ј. Дучић

овде, Дучић и није врх своје сарадње у *Лешојису Маџице српске* остварио у Остојићевом *Лешојису*, већ у *Лешојису* Милана Савића. Објавио је читаву збирку песама у Савићевом *Лешојису*.⁷ Истина, морамо рећи да је управо у Остојићевом *Лешојису*, Дучић објавио свој велики (и у буквалном и у пренесеном значењу) текст о Петру Кочићу. Али, нека и ово остане забележено — ниједну песму није објавио код Тихомира Остојића.

Но, има једна друга ствар које се Дучић прихватио када је *Лешојис Маџице српске* Тихомира Остојића у питању. Он је готово члан редакције (истина, спољни!); он агитује, организује, прикупља сараднике. Тражи од писаца да шаљу прилоге Тихомиру Остојићу — уверавајући их са колико је енергије и Остојић приступио том уредничком послу. Сâм на једном месту каже да Пашић не би схватио да су они тамо, у Софији, и посланство *Лешојиса*!⁸

Али, оно што можда и највише говори о односу њих двојице — о потпуном узајамном поверењу — јесу Дучићеве готово телеграфски, беспоговорни вредносни судови о сарадницима *Лешојиса Маџице српске*... Оштро ће проговорити о присуству Војислава Илића Млађег у *Лешојису*⁹; рећи ће да Прока Јовкић није за *Лешојис*... Али, поред тога

7 У Савићевом *Лешојису* Дучић је објавио тридесетак песама.

8 У писму од 17. децембра 1913. године, РОМС, инв. бр. 4.908, Дучић пише: „Пашић не би разумео да смо ми овде и посланство нашег Летописа”.

9 На пример, у већ поменутом писму од 17. децембра 1913. године (видети претходну напомену), Дучић оштро пише:

што замера на присуству неких писаца, он ће Остојића питати и због чега у *Летопису* нема Вељка Петровића или пак Весе Стајића... Упутиће га да тражи прилоге од Ђипика.

Примедбама Јована Дучића тешко би се шта могло замерити; поготово данас из безбедне књижевно-историјске перспективе. Али, све то није довољно за један иоле озбиљнији текст који би заслуживао пажњу.

Отуда смо приморани да овај текст почнемо још једном — и то из угла човека, који је исписао најнеобичније и најпамтљивије портрете српских писаца.

Реч је, наравно, о Милану Јовановићу Стоимировићу, који је оставио — у рукопису — нацрт за портрет Јована Дучића. Кажем оставио је нацрт — јер се текст састоји из више парчића (по тој нецеловитости подсећа нас на крхотине Дучићеве преписке са Остојићем); али и тај нацрт, може се, унеколико, искористити.¹⁰

Шта нам о Дучићу пише Милан Јовановић Стоимировић? Не преносимо овде верно читав портрет, већ се хватамо само за оно о шта можемо „окачити” наш завршетак текста — а да се држи! Слику о Дучићу није лако донети. Смењују се ту црни и бели тонови. Али, као да црни тонови — и самим уласком у слику — претежу. Шта је то црно

„Примио сам 'Летопис' у којем са сажаљењем видим стихове скандалозног В. Илића Млађег”...

10 Књигу Милана Јовановића Стоимировића *Порџреџи љрема живим моделима*, Нови Сад, 1998. године, за штампу су приредили Стојан Трећаков и Владимир Шовљански.

код Дучића? Проблематичан је као човек. И то је проблематичан по томе што је сувише опрезан. Неће одсечно рећи шта мисли о некоме. И даље, Дучић воли да прикупља негативне ствари о неком човеку па да их онда тако има на гомили. Отприлике то нам каже Милан Јовановић Стоимировић.

Потрошили смо већ, односно изrekli аргумент против Дучићеве претеране опрезности. Показали смо како Дучић одсечно оцењује српске писце — да ли су или нису за Остојићев (ако није претерано рећи и за Дучићев!) *Лешојис*. Да ли су или нису за *Лешојис* — то у овом случају значи оштар и беспоговоран суд!

И сада, коначно, нудимо једног другачијег Дучића: сада заправо почиње заједнички завршетак за оба почетка.

Дучић је у српску књижевност увео никог другог него једног од најзначајнијих представника генерације која је рушила његову генерацију (Дучићеву) — Тодора Манојловића! Није га увео тако што га је упутио на *Лешојис Машице српске* или пак препоручио Тихомиру Остојићу. Дучић је у Манојловићу препознао књижевног критичара. Јован Дучић је био тај који је наручио текстове од Тодора Манојловића, иако овај пре тога није имао објављен ниједан критички текст на српском језику! Уистину се понашао као спољни члан редакције, али и много више од тога. Не само што је Манојловићеве текстове испратио; већ је посао уредника довео до краја. Наиме, из свог џепа (све то знамо из ових писама!) дао је хонорар Тодору Манојловићу — овај је путовао у Напуљ и био му

је важан сваки динар. (Тек после је Дучић од Тихомира Остојића добио свој новац). Умало да заборавам да кажем — Дучић је Манојловићев текст и опремио за штампу. Сада постаје јасан онај почетак приче о Манојловићу и сада тек долази оно збуњено писмо Тодора Манојловића Тихомиру Остојићу од 31. јануара 1914. године, које смо увели у причу на почетку.

Али, можда је овде најбоље донети цело Дучићево писмо, јер овакви гестови су уистину реткост и нека остану забележени у пуном сјају!

10 септембра 1913

Драги Тихомире,

ево обећана рукописа. Писац је један млад Војвођанин, с пуно књижевног смисла и књижевних способности. Ја сам га упутио да пише и надам се да ће скорим бити познат у нашој публици која тражи да се обнови наша критика у којој се октроишу принципи који би је одвели натраг у детињство и неписменост. Из ове критике о гђци Исидори, која је писац првог реда, а која је наишла на једну заверу неинтелигентних, видећеш колико овај [нечитка реч] уме да види и каже.

Он докторира у Базелу, а сад студира овде уметност по галеријама. Синовац је гђе А. Крسمановић, и родом из В. Бечкерека. Ја бих желео да он постане твој што редовнији сарадник. Писаће и друге ствари осим критике.

Мени је жао што нисам могао да ти пошаљем и неке своје ствари које сам ти напоменуо. Овде сам сам отправник послова и једини представник Дарданус-Мезије-Илирије и

Македоније код Цезара на Палатину. Али чим стигнем послаћу.

Нашем Манојловићу ако је икако могуће пошаљи 100 дин. на име хонорара за ове радове. Он спрема за другу свеску нове ствари. Овај чланак о мађарској лирици веома ће се свидети свима нашим писцима; веома су добри преводи песама Адијевих.

Пошаљи новац преко мене. Или брзојави ми па ћу му ја издати 100 динара. Он жели да крене за Напуљ и треба да му помногнемо.

Срдачно твој, драги

Тихомире

Ј. Дучић

P. S. Ја сам рукописе спремио за штампу.

[На писму, инв. бр. 4.910, руком Тихомира Остојића пише: „Телеграфисао 27/IX да Манојловићу да 100 дин”.]

Наравно, можда је ту и кључ због чега човек који је оштро и јасно следио ону реченицу, парафразирају, *предрашно, од штога се ми делимо* — никада о Дучићу (као главном представнику предратног!) није говорио другачије, него са поштовањем! Остаје ту, природно, читав низ питања. Када су се и где упознали Тихомир Остојић и Јован Дучић? Од када датира њихово пријатељство? Ко је посредовао приликом њиховог упознавања? (У аутобиографији Милана Савића, која се чува у Рукописном одељењу Матице српске, о томе нема трагова. Дневник Тихомира Остојића такође нам не пружа одговоре на то питање). Да ли су сачувана Остојићева писма? Није ли се неко Дучићево ин-

тимније писмо Остојићу (јер, очито је 1903. године тако нешто по среди), у библиотеци Тихомира Остојића, која се налази у Братислави?¹¹

Читав низ питања се ту отвара. Овај текст је заправо саздан од тих пукотина. Нисмо потражили ни одговор на питање како су се у Италији срели Дучић и Манојловић. У већ помињаној књизи *Грађанин светиа*, Радован Поповић каже да су се Дучић и Манојловић упознали 1908. године у Београду — и ништа више од тога. Да ли је Манојловићева тетка одиграла пресудну улогу?

Можда бисмо могли прећи и на терен нагађања па извући закључке да Тодор Манојловић у крфском *Забавнику* Бранка Лазаревића — попут Јована Дучића у *Лешојису Мајшице српске* Тихомира Остојића — тражи и сараднике и прилоге! Можда је баш Тодор Манојловић тражио (и добио!) песме Јована Дучића за крфски *Забавник*. Подсећам — Дучић је објавио, ако бројимо и песме у прози, укупно 38 песама!

Није прошла ни пуна половина деценије, а улоге су се већ замениле — ако бисмо доследно пратили то нагађање!

Јасно је, наравно, да овај текст није пуки опис писама Јована Дучића Тихомиру Остојићу — коначно, нисмо сва писма ни подробно описали; посредовао је Дучић код Остојића и за Лују Војновића.¹²

11 Удовица Тихомира Остојића продала је библиотеку свога мужа Универзитету у Братислави. За тај податак сам захвалан Лази Чурчићу.

12 У писму од 22. новембра 1911. године (инв. бр. 4.917) писаном у Софији, Дучић моли Тихомира Остојића да пошаље Лују Војновићу аконтацију од 100 динара, за текст који је Лујо Вој-

Лако је видљиво како се ова прича о Манојловићу качи и на други почетак текста; на оно што је о Дучићу писао Милан Јовановић Стоимировић. Овде се нуди Дучић каквог Милан Јовановић Стоимировић није могао ни замислити. Али, ту негде се крије чар читања туђих писама; онај тражени „вишак значења”, овде је био толико неочекиван да, једноставно, ништа више и ништа друго у овом тексту нисмо ни тражили.

Бојим се да би прича била одвећ сладуњава, ако бисмо као закључну реченицу донели – да је Тодор Манојловић непуних осамнаест година касније постао уредник *Летописа Матице српске*. Али, међу сарадницима, те 1931. године (колико је Тодор Манојловић издржао као уредник *Летописа* и секретар Матице) – нема имена Јована Дучића!

Milivoj Nenin

JOVAN DUČIĆ'S LETTERS
TO TIHOMIR OSTOJIĆ

Summary

Analysing the preserved letters of Jovan Dučić to Tihomir Ostojić, the author shows that Jovan Dučić introduced Todor Manojlović into Serbian literature. The paper analyses Jovan Dučić's private and "business" letters to Tihomir Ostojić written in the period between 1903 and 1914.

новић послао Матици, а који ће се штампати у јануару 1912. године.

III

Тања Појовић
ДУЧИЋЕВ ЛИРСКИ ПЕЈЗАЖ

Кључне речи: *лирски пејзаж, поезија, метафора, поређење, симбол, боје, звуци, имажизам, декагенција, fin de siècle.*

„Усамљеник“ или „кнез српске поезије“, како су многи савременици називали Јована Дучића, био је најпре „песник природе“.¹ Готово да нема домаћег књижевног историчара који у Дучићевом лирском пејзажу, а посебно у начину поетског представљања света, није видео суштински значај његовог стваралаштва.² Сећао се, тако, Милан Ракић једне давнашње шетње по Калемегдану са Љубом Поповићем, када се поведе разговор о оспоравању Дучићевог песничког израза. „Ама читам нешто нападају Дучића. Шта ти мислиш о томе?“ Као одговор уследило је рецитоване песме „Залазак сунца“, па саговорник тек тад поста свестан „богатства нашег језика“.³

1 М. Кашанин, „Усамљеник – Јован Дучић“, *Судбине и људи*, Загреб, 2001, стр. 349–380.

2 Осим Кашанина, важност пејзажа у Дучићевој поезији истичу и Ј. Скерлић („Ј. Дучић“, *Пјесме, 1901*), А. Г. Матош, према с негативним оценама („Јован Дучић“, 1905), Б. Поповић, и то у више наврата, М. Павловић („Јован Дучић“, *Осам песника*, Београд, 1964), Ј. Христић, А. Савић-Ребац и многи други.

3 Милан Ракић, [О Дучићу], *О Јовану Дучићу. Сабрана дела Јована Дучића*, књ. VI, Београд–Сарајево, 1989, стр. 98.

Још бакрено небо распаљено сија,
Сва река крвава од вечерњег жара;
Још подмукли пожар као да избија
Из црне шуме старих четинара.
Негде у даљини чује се да хукти
Воденички точак промукнутим гласом;
Дим и пламен ждери небо које букти,
А водено цвеће спава над таласом.

Опет једно вече... И мени се чини
Да негде далеко, преко трију мора,
При заласку сунца у првој тишини,
У блиставој сенци смарагдових гора
Бледа као чежња, непозната жена,
С круном и у сјају, седи мислећ на ме...
Тешка је, бескрајна, вечна туга њена
На домаку ноћи, тишине и таме.

Пред вртовима океан се пружа,
Разлеће се модро јато галебова;
Кроз бокоре мртвих доцветалих ружа
Шумори ветар тужну песму снова.
Упртих зеница према небу златном,
Два гиганта Сфинкса ту стражаре тако,
Докле она плаче; а за морским платном,
Изнемогло сунце залази, полако.

И ја коме не зна имена ни лица,
Све сам њене мисли сипунио саде.
Верност се заклиње с тих хладних усница...
Као смрт су верне љубави без наде!
Вај, не реците ми никад: није тако,
Ни да моје срце све то лаже себи,

Јер ја бих тад плакô, ја бих вечно плакô,
И никад се више утешио не би`.⁴

И заиста, *бакарно* небо и *крвава* река, *црни* пожар шума у *смирај* дана, *смарајдне* сенке и *модро* јато нису до тада били виђени у домаћој поезији. Лирска импресија, очевидно заснована на утиску тренутка, током времена се из „Заласка сунца“ проширила на целокупни песников опус. Уосталом, ова је песма једно од његових најранијих остварења.⁵ Старији Дучић, у другим приликама веома строг према свом почетничком певању, ових се стихова никада није одрекао. Штавише, све своје потоње збирке започињао је баш њима. Разлога за то свакако има неколико. Пре свега, да се послужимо песниковим речима, „сензације боје и звука које је он донео биле су први почетак великих намера“⁶ у нашој лирици. Колоритне и аудитивне метафоре назначене у „Заласку сунца“ постају опште место, препознатљив амблем познијих Дучићевих стихова. Титраји светлости и сенке, прелазак звука у тишину, који су опажени у тзв. „прелазним тренуцима“ сутона, сумрака и свитања, када материја губи свој облик и обележја и тако омогућава лирски преображај доживљаја природе — доминирају у највећем број његових пејзажних стихова (в. нпр.

4 Све песме наводе се према издању: Ј. Дучић, *Песме. Сабрана дела Јована Дуцића*, књ. I, Београд–Сарајево, 1989.

5 Први пут је објављена 1901. у мостарској *Зори*, а убрзо затим, у екавском облику, и у *Српском књижевном гласнику*. Друга верзија штампана је у збирци *Песме* 1908, а последња 1929.

6 Ј. Дучић, „Борисав Станковић“, *Моји сајушници. Сабрана дела Јована Дуцића*, књ. IV, Београд–Сарајево, 1989, стр. 114.

песме — „У сумраку“, „Јабланови“, „Самоћа“, „Поред воде“, „Село“, „Далмација“, „Вечерње“, „Сви-тање“, „Вече“, „Велика ноћ“, „Ноћ“ и многе дру-ге).

Узмимо за пример песму „У сумраку“, такође из циклуса „Сенке на води“. „Свод“ са којег се „бри-шу задњи зраци“ дочаран је помоћу призора „за-*ī*аслоī огња“ из којег сјаје „бледи пламенови“. Док „ветар“ „мрси зелене косе врба“ над „водом мут-ном“, „мрак“ *засија* тишином „шуму, реку, цвет и камен“. Примећујемо да је процес метафориза-ције природе готово истоветан као и у претходној песми. У оба случаја полази се од практично окош-талих говорних метафора — „сунце гасне“ и „пада мрак“, чија је употреба више примерена свакод-невном неголи песничком говору. Аутоматизова-ност опажања датих језичких клишеа нарушена је, међутим, избором неочекиваних слика „буктиње“, „огња“, „пожара“ и „пламена“ које следећи исти метафорички низ отварају различите колоритне могућности, па одблесак сунца може бити *бакрен*, *крвав* или *блед*. Истовремено, „гашење“ светлости осим визуелних метафоричних слика, ствара и низ других асоцијација – временских, просторних или аудитивних. Тако са слабљењем интензитета боја долази и до пригушивања звучних ефеката, а нестајање или „брисање“ једног стања наговештава појаву новог, њему супротног, па се после „сјаја“ и „блеска“ јављају „мрак“ и „тама“, а уместо „хуке ветра“ или „промуклог гласа“ на сцену сту-пају „тишина“ и „мук“. Овакво повезивање срод-них метафора које се при том крећу у различитом

правцу доводи до неочекиваних спојева, барем са логичког и рационалног становишта. Тако, на пример, у песми „Самоћа“ „небеса блиснуше“ у „привидној тмини“, док на другим местима („Поред воде“) ноћно „небо“ постаје „пепељасто“, претвара се у „млечну“ („Село“) или „вечерњу маглу“ („Вечерње“), или у „прамен тајанствене магле“ („Поезија“). Прелазак из једног стања у друго дозвољава и употребу просторних метафора. Ако ноћ може да пада, онда и сенке ноћног дрвећа *и*агају „у мртвој ноћи ... на воду“ („Јабланови“), мрак „засија прехом платане по врху“ („Падање лишћа“), „месец сииа хладно сребро“ („Село“), ноћ *кай*ље „ко дажд“ („Песма“), а „поноћни ветар *о*иреса тешки мрак са грања“ („Велика ноћ“). „Месечина ... лежи ... на заспалој води“ („Чекање“), „прамен... магле“ *лебди* („Поезија), „река је *расу*иа у мраку“ („Самоћа“), док се „влажне сенке *и*ружају и *и*узе“ („Љубав“).

Слично ствари стоје и са звучним метафорама. Узмимо за пример песме под насловом „Акорди“ и „Тишина“, у којима је звучно оживљен лирски пејзаж. У оба призора предочена је ноћна атмосфера где „звезде *шуш*ије“, „сфере *и*евају“, „воде *ху*је“, „врбе *шуме*“, док лирски субјект „немо *слуша*“ „*речи* лишћа и *и*овор вода“; а *куца*њу његовог срца „многогласно“ и *мукло* из тмине *одјекују* „откуцаји рогоза и шаше“. У датим примерима спој метафоричних епитета и слика јасно указује на помешаност различитих чулних перцепција. Комбинација визуелног и аудитивног доживљаја природе (нпр.: „звезде шуште“, а „тмина одјекује“) и сама проистиче из мистичног преображаја ноћних призора.

Отуда „тешка тишина“ и „зелена помрчина грања“ дочаравају персонификовано осећање усамљености које се „бледо“ „огледа у модрилу реке“.

Посебан значај у лирском преображају пејзажа имају метафоре боја. Већ смо указали на необичност слика *бакарној* неба и *крваве* реке из песме „Залазак сунца“, које очевидно настају као изведенице из доследно спроведеног процеса преноса значења: „сунце гасне“ и оставља за собом „вечерњи жар“ који распаљује „пожар шума“, па његов одблесак у ваздуху и води производи нијансе бакарне и крваве боје. На сличан начин изведене су и друге слике: *модро* јато галебова настаје захваљујући одблеску океанског плаветнила, а блиставе сенке *смарагдових* гора представљају, у ствари, одсјај шумског зеленила. Примећујемо, међутим, да су све наведене колоритне слике склоне непрестаним променама. Тако је у овој песми „небо“ и „бакарно“ и „златно“, а „шума“ и „црна“ и „смарагдна“. У том смислу велики значај имају и повезивања боја. *Црвено* (тј. *бакарно* и *крваво*) и *црно* из прве строфе, у трећој строфи постају *злајно* и *модро*, при чему њихово преиначавање истовремено прати промене физичке светлости, али и духовно кретање песме која се од конкретног све више окреће ка апстрактном пејзажу.

Уколико у другим Дучићевим стиховима покушамо да одгонетнемо значење и употребу боја, да растумачимо „његову веласкезовску палету

која подстиче имагинацију и производи различите чулне и визуелне утиске“,⁷ како је то рекао Богдан Поповић, наилазимо на приличну неуједначеност. Узмимо као пример код овог песника честу *љубичасту* боју, која се у ранијој српској поезији ретко виђала. Примећујемо да „љубичасто“ код Дучића може означавати сваку тамну нијансу, тако да се водени одблесак *љубичастих* гора у подне („Подне“) или *љубичасте* ноћи („Акорди“), по боји не разликују много од „*модрої* вреска“ („Подне“) „*модрих* маслинових гора“ („Далмација“), „*модрої* иња“ („Село“) „*црних* четинара“ („Залазак сунца“) или „*црної* галеба“ и „*црної* стења“ („Вечерње“). У исти мах, све те нијансе тамног по правилу су супротстављене вербално различитим, али колоритно подједнако неразграниченим светлим тоновима као што су „*сребрни* галеб“, „*сребрнасте* обале“, „*бледи* обзор“ („Подне“), „*жуши*“ („Јабланови“), „*блистави*“ или „*сребрни* месец“ („Село“) и „*ијељасто* небо“ („Поред воде“). Осим тога, као што смо већ нагласили, исте појаве виђене у различито доба дана или ноћи имају другачији изглед (нпр. „*модри*“, „*црни*“ и „*сребрни*“ галеб или „*бакарно*“, „*златно*“, „*љубичасто*“ и „*пепељасто*“ небо итд.).

Пажљивијим разматрањем наведених стихова закључујемо да у средиште приказивања песник свесно ставља лични доживљај, а не пејзаж као такав. Прецизније речено, низ необичних перцепција природе у Дучићевој поезији спојено је са уметничком тежњом да се предметном свету да „изглед

7 Б. Поповић, „О Дучићевом песништву“, *О Јовану Дучићу. Сабрана дела Јована Дучића*, књ. VI, Београд–Сарајево, 1989, стр. 73.

песникове душе“. Све је, дакле, усредсређено на повезивање спољашњег и унутрашњег, што се на плану израза превасходно испољава у творби вербално згуснутих а логички неразграничених слика. У том смислу, Дучић међу првима у српској поетској традицији нарушава до тада пожељне језичке и мисаоне оквире песничког пејзажа. Док, на пример, један Војислав Илић врло прецизно у својим стиховима ниже издвојене призоре и предмете из реалног света, дотле се код Дучића различите слике мешају, а њихови облици и боје преплићу и стапају једни у друге.

У покушају да укажемо на неуједначеност приказивања и значења лирског пејзажа у песничким опусима два важна српска песника на размеђи векова, узимамо за пример њихове песме посвећене јесењем пејзажу – „У позну јесен“ Војислава Илића и „Новембар“ Јована Дучића.

Чуј како јауче ветар кроз пусте пољане
наше,
И густе слојеве магле у влажни ваља до...
Са криком узлеће гавран и кружи на мојом
главом,
Мутно је небо сво.

Фркће окисо коњиц и журно у село граби,
И већ пред собом видим убог и стари дом:
На прагу старица стоји и мокру живину
ваби,
И с репом косматим својим огроман зељов
с њом —

А ветар суморно звижди кроз црна и пушта
поља,
И густе слојеве магле у влажни ваља до...
Са криком узлеће гавран и кружи на мојом
главом,
Мутно је небо сво.

(В. Илић, „У позну јесен“)⁸

Раширило се у немој висини
Јесење небо, оловно и празно.
Поља су пушта; врх ледина њиних
Силази вече досадно и мразно.
Као болесница ходи бледа река,
Скелет врбака наднео се на њу.
Чује се јецај и потмула јека –
То ветри плачу високо у грању.
И мраз се хвата над трулим стрњиком;
Мокре су стазе и блатњави путеи.
Вечерње птице одилазе с криком
У мртву шуму. Дажди мрак; све ћути...
Ја не знам зашто само тугу снијем,
А нит што жалим, нити желим друго;
И не знам зашто тражим да се скријем,
И негде плачем дуго, дуго, дуго...

(Ј. Дучић, „Новембар“)

Дате стихове дели читава деценија,⁹ а како Илићева песма спада међу најпознатије, сасвим

⁸ Стихови В. Илића цитирају се према издању: В. Илић, *Песме*, приредио Б. Петровић, Нови Сад, 1984.

⁹ Песма у „У позну јесен“ датирана је 1889. годином, док је Дучићев „Новембар“ у ијекавској варијанти први пут објављен у мостарској *Зори* 1900. под насловом „Јесења песма“. Упра-

је могућно да је млађи песник донекле био инспирисан старијим. Дучић, уосталом, није крио да је почетни стваралачки импулс често налазио код Војислава. Ако пренебрегнемо версификаторске и вербалне позајмице лиричара-почетника, којих се Дучић касније и сам одрекао, не смемо сметнути с ума да је склоност ка јесењем и ноћном пејзажу остала заједничка одлика оба песничка опуса. „Пуста“ и „влажна“ поља, „сиво“ и „оловно“ небо, продорни гавранов „крик“, „јаук“ и „јецај“ ветра — заједнички су амблеми оба приказа мртвила и гашења природе. Разлике су, међутим, очигледне у језичкој реализацији песничког пејзажа. Тако су слике Илићеве јесени саздане помоћу тачних и уобичајених израза — од „пусте пољане“ и „густе магле“, па све до „влажне долине“ или „мутног неба“. Из овако јасно постављеног декора природно проистичу сасвим опипљиве реалије, попут „окислог коњица“, „зељова с косматим репом“ или „убогог дома“. Дучићево јесење небо је пак „оловно“, „празно“ и „мрачно“, а простор под њим шири се у „пуста поља“, „смрзле ледине“, „скелет врбака“ и „труле стрњике“, те „мртву шуму“ и „бледу реку“. Варирајући могућности синонимне употребе речи, млађи песник хотимично набраја појмове и епитете сличног или блиског значења, покушавајући да јесењи пејзаж у смирај дана прикаже не као реалистички прецизну дескрипцију, већ као мутну слику помешаних перцепција и утисака.

во захваљујући првобитној редакцији Дучићеве песме, између ова два текста могућно је успоставити однос хипотекста и хипертекста.

У том смислу Дучићев песнички поступак пре подсећа на манир прве генерације симболиста¹⁰ неголи на француску парнасовску лирику. Осим употребе низа логички неразграничених речи, његову поезију, исто као и стихове нпр. раног Мореаса или Брјусова, одликује и склоност ка асоцијативном и слободном повезивању перцепције и унутрашњег песничког расположења. Па ипак, чини се, Дучићу ретко кад полази за руком да лирски пејзаж органски споји са емоцијом и медитацијом. Тако, рецимо, непозната жена из „Заласка сунца“ што плаче у даљини пре се појављује као део декора неголи као духовни еквивалент песникове туге или чежње. Слично функционише и мотив гробља у песми „У сумраку“ — уместо егзистенцијалног немира изазваног свешћу о човековој коначности појављује се тек статичан низ декоративних детаља — „небеске ширине“, „капеле старе“ или „кривудава стазе“. У ствари, песме о природи овог песника углавном стреме стварању упечатљивих слика лирског пејзажа, у којима је пуноћа израза много важнија од садржине песама. Када то имамо у виду, лако можемо успоставити поетичке сродности између Дучића и њему савременог имајизма. Ликовна блискост изразитија је када говоримо о руским ствараоцима, а нешто мање упечатљива када имамо на уму енглеске лиричаре. То, наравно, не треба много да изненађује. Јесењин и његова поетска сабраћа, барем када је

10 В. М. Жирмунски, *Од симболизма до акмеизма*, Горњи Милановац, 1991, стр. 146–153. R. E. Peterson, *A History of Russian Symbolism*, Jonh Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia, 1993, стр. 13–21.

о песничком поступку и изразу реч, много дугују француској лирици, посебно оној која је била надахнута витменовским наслеђем. Као француски ђак, али и велики поштовалац руске стихотворне баштине, Јован Дучић је морао одлично познавати обе песничке традиције. Дакако, овом приликом тешко је и илузорно говорити о било каквом непосредном утицају датих песничких школа на српског уметника речи. Пре би се могло констатовати да су заједничке слике и поступци настали као резултат јединственог песничког импулса епохе. Погледајмо, на пример, неколико Јесењинових стихова о јесени и мраку. Јесен („Осень“) је „риђа кобила“ („рыжая кобыла“), а ноћ је обасјана „непоколебивим плаветнилом“ („неколебимое синеве“), са чијих висина „кудрави месец“ („кудрявый мясец“) шета по „модрој трави“ („голубая трава“). Ту је и „речни покров обале“ који „одјекује плавим звекетом“ ноћних „потковица“ („синий лязг потков“), ветра који хучи по „бакарним жбуновима“ („багряные кусты“)¹¹ итд.

Заправо, и један и други песнички опус заснован је на стварању необичног лирског пејзажа. Поезија пре свега мора да садржи пуно упечатљивих слика, јер она, у крајњој линији представља посебан свет, свет створен од низа променљивих чулних утисака уобличених помоћу богатог речника. Наглашена тежња ка сликовитости огледа се и у

11 Цитати Јесењинових стихова преузети су из песама: „Осень“, „За темной прядью переслиц“, „Не бродить, не мять в кустах багряных“, „Гаснут красные крылья заката“, „О красном вечере задумалась дорога“, и наводе се према издању: С. А. Есенин, *Стихотворения и поэмы*, Москва, 1977.

склоности ка употреби метафора и поређења, при чему се тако створени призори често повезују са доживљајем тренутка, а њихова вербална оркестрација, која често покушава да ефекте оствари и на звучном плану, неретко посеже за граматичким неправилностима, нарушавању деклинационих, морфолошких и синтаксичких норми. И управо у овом домену — односу према употреби језика — разликују се словенски уметници речи од англосаксонских песника свога доба са сличним стваралачким склоностима. Уместо апстрактног језика песници попут Т. Е. Хјума и Е. Паунда захтевају конкретан језик и израз, прецизност и очигледност слике. Мутна синонимија замењена је јасним говорним фигурама, а симболистичка мистика уступила је пред савременим животом. Па ипак, заједничке црте тих на први поглед радикално супротстављених покрета препознају се у њиховој задивљености пред стварним предметним светом. Тако неке поетичке ставове Езре Паунда изречене у личном стваралачком програму (часопис *Poetry*, 1913), мирне душе можемо применити како на руске имажисте тако и на Дучићев лирски пејзаж. Такав је, рецимо, захтев овог америчког песника за „непосредним бављењем предметом, било субјективним, било објективним“, или, његова констатација да лирска „слика треба да представља интелектуалну и емотивну целину ухваћену у једном тренутку“.¹²

12 Цитирано према: M. Drabble, *History of English Modernism*, Oxford University Press, 2000, стр. 807. Курзив је наш — Т. П.

У ствари, засићење традиционалним сликама природе које поезија с почетка XX века покушава да превлада различитим језичким и ликовним експериментима по много чему дугује декаденцији с краја претходног столећа. Наглашени естетизам помешан са осећањем безнадежности били су изазвани, с једне стране, свешћу о томе да једно доба неповратно пролази, а са друге, стваралачким суочавањем са ограниченим способностима поетског израза. Филозофски и емотивни песимизам *fin de siècle*-а као да природно свој песнички еквивалент налази у призорима сутона, гашењу једног времена чији свршетак не доноси опипљиву веру у неко различито сутра. Штавише, многа неједнака струјања ове епохе — од симболизма, преко ларпурлартизма, парнасовске лирике, па све до претеча модернизма и авангарде — своју уметност везују за естетику ретког, изузетног и морбидног. Отуда се појављује идеја о посебности и независности уметности, која постоји само за себе и за неколицину изабраних. Склоност такве уметности ка егзотичном и бизарном у исти мах, подстакнута је незаинтересованим медитацијама над предметним светом и парадоксално заснована на уверењу да уметници представљају духовно супериорна бића у материјалном свету грађанске средње класе. Самим тим, поезија краја века постаје окупирана сама собом, својим песничким изразом и духовним искуством својих твораца. Сви песници одреда — били они поборници поетике алузија, мутних и уздрхталих алегорија и симбола уобличених уз помоћ визуелних и звучних поетских амалгама, или ствараоци за које је логичка прецизност израза и јасноћа слика

гарант уметничке вредности — постају непоколебиви „брусачи песничког језика“.¹³ Независно од тога да ли попут Тјутчева верују да је свака „изречена мисао лаж“ („Мысль изреченная есть ложь“, „Silentium“) или следећи Верлена понављају „музика пре сваке ствари ... без боја, само нијансе!“ („De la musique avant toute chose!... Pas des couleur, rien que la nuance!“), или се пак окрећу Готјеовој „мермерној и металној поезији“ као јемцу равнодушне, и самим тим мисаоно објективне поезије — декадентни песници fin de siècle-а покушавају да уобличи један посве нови песнички репертоар слика и израза.

Премда своја најважнија дела Дучић почиње да објављује тек од 1900. године, он се и по лирском сензибилитету и по песничким поступцима више уклапа у европски уметнички песимизам краја века. Међутим, тај се песимизам, углавном интимне природе, пре јавља као израз песничког маниризма неголи као искрена емоција. Своју осећајност и лирски доживљај природе Дучић гради на специфичној употреби језика, уобличавању необичних слика створених кроз спој удаљених предмета, појмова и разних видова чулне перцепције. Он, како је то давно и тачно приметила Аница Савић Ребац, „слично Хередији и Вајлду приказује природу као део културе“,¹⁴ а не као унутрашњи доживљај лир-

13 М. Бегић, „Модернистичка гама Дучићева“, *О Јовану Дучићу. Сабрана дела Јована Дучића*, књ. VI, стр. 188. У својој студији Бегић Дучићев стил одређује као „стил сутонског доба александријске епохе“ који је близак европској декаденцији краја века. Штавише, поетика декадентног се овде непосредно повезује са специфичним односом уметника према језику.

14 А. Савић-Ребац, „О Јовану Дучићу“, *О Јовану Дучићу. Сабрана дела Јована Дучића*, књ. VI, стр. 59.

ског субјекта. Па ипак, морамо приметити да Ду-чићеве истанчане слике пејзажа, преломљене кроз призму светлости и сенке, чији је вербални израз брижљиво уобличен помоћу необичних спојева појмова и перцепција — у српској песничкој традицији представљају велику новост. Због тога „наглашена артифицијелност“ стихова или „зрелост песничког израза“¹⁵ утемељује „основни изражајни фонд наше пјесничке зрелости“,¹⁶ а Дучићеву поезију, по нашем искреном уверењу, чини пре феноменом језика, неголи неке идеје.

Tanja Popović

DUČIĆ'S LYRICAL LANDSCAPE

Summary

This paper analyses verbal metaphores which the poet Jovan Dučić employed to describe nature in his poetry. In the main, he created metaphors by resorting to various colour and auditory impressions, which represented a novelty in the Serbian tradition. For this reason, Dučić's manner is brought into connection with several streams in the European culture and literature at the end of the 19th century (*fin de siècle*), such as *l'art pour l'art*, symbolism and *parnassians*. Apart from this, the paper also points to the similarities of his poetic expression with the creations of Russian and American imagism, primarily with the poetics and poetry of S. Yesenin and E. Pound. The analysis suggests that the significance of Dučić's poetry ought to be sought in language use, rather than in an idea.

15 М. Павловић, *Нав. дело*, стр. 241–243.

16 М. Бегић, *Нав. дело*, стр. 201.

Слађана Јаћимовић
МЕДИТЕРАНСКИ МОТИВИ
У ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ДУЧИЋА

Кључне речи: Медитеран, симболизам, лирска дескрипција, њезаж, контекстуализација мотива, топоним, симбол, море, сунце, зло сунце, лирска метафизика.

Дело Јована Дучића сведочи о томе да његовог аутора можемо сврстати у круг песника медитеранске оријентације, али Дучић није само један од песника овакве лирске и поетичке инспирације. Њему са правом и без сумње припада место зачетника ове, назовимо је медитеранске линије у српском песништву — он је у својој поезији активирао и отворио простор изузетно сложеног и разуђеног географског и културолошког комплекса. Јасно је да је овакву песничку усмереност умногоме одредила сама песникова биографија, али се страст према Медитерану исказала управо у Дучићевом делу, а не у делу неког другог његовог савременика из истог поднебља, јер су се, да тако кажемо, Дучић и Медитеран препознали. Дучићев чулни и духовни сензибилитет био је отворен да прими све оно што му је Медитеран као специфичан географски простор и матица европоцентричне културе нудио. Јављајући се у специфичном књижевноисторијском тренутку, јасно изражавајући отклон од једне линије песничке традиције, тежећи (некад и на уштрб песничког квалитета и искрене лиризације

емоционалног искуства) да естетизује и профини не само песничку форму, него и мисао и емоцију, Дучић се окренуо Медитерану као сложенем комплексу који му је чулима и духом близак, који му припада и коме припада.

Лиризација Медитерана остварена је у Дучићевој поезији на различите начине, односно медитерански мотиви различито су контекстуализовани у различитим фазама Дучићевог певања. Вишеслојност и вишезначност медитеранске теме (сетимо се на шта нас упућује Броделова дефиниција Медитерана: „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.“¹), реализовала се у лирици овог симболисте некада као заокружена песничка дескрипција, некад само као стилизовани приморски декор за изношење песничке мисли и емоције, неретко кроз активирање сложеног система културолошких аспеката Медитерана, а врло често, поготово у позној лирици, као исходиште тананих и тешко ухватљивих симболистичких наговештаја и значења.

Два циклуса већ својим насловима недвосмислено потврђују наведену песникову оријентацију: у „Дубровачким поемама” и „Јадранским сонетима” Дучић лирски маркира препознатљиве медитеранске топониме, али их реализује на различите начине. Док је лирска дескрипција приморског пејзажа са свим његовим типским елементима, бар на први

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

поглед, примарна у сонетима посвећеним Јадрану, у „Дубровачким поемама” пејзаж је сасвим изостављен, можда тек назначен као подразумевани декор у оквиру којих се, елегантном дучићевском наративизацијом лирског текста, уобличава дух минулог доба и специфичне дубровачке кутуре. Јована Дучића, кога како каже Милан Кашанин „не привлаче дани пада, већ дани успона“, мами једно другачије време и културолошки аспект који није ни по духу, ни по националној географији превише близак и занимљив његовим савременицима. Као песник који, са мало слободе можемо рећи, игнорише део своје традиције и историје који му се не чини довољно рафинираним, који доследно избегава социјалне теме, идолатрију пука и утапање личног ја у позицију колективног субјекта, један је од првих књижевника који се заинтересовао за барок на овим просторима (о чему сведочи и обимна монографија *Гроф Сава Владисављевић*), а једино место где га може наћи је Дубровник, који чува своју аутентичност, како се каже у есеју посвећеном Иву Војновићу, „у процепу између крвопијског Истока и перфидног Запада“². Његове „Дубровачке поеме”

2 Јован Дучић, *Моји сајушници*, Рад–Октоих, Београд, Подгорица, Требиње, 2001, стр. 17. У истом есеју, тумачећи књижевно дело Ива Војновића, Дучић једнаку пажњу посвећује управо тумачењу Дубровника, његове културолошке и историјске специфичности: „Дубровник и Венеција су била два културна средишта од којих је свако од њих љубоморно чувало своју личност од осталог европског света, а још можда највећма од своје националне расне позадине. Дубровник се већ од почетка утврђивао против континента већма него против мора. Дубровник се, нарочито са првим порастом силе немањихке државе, опасивао дебелим зидовима, да би се одвојио од

су лирски поглед на медитерански део наше културе и цивилизације, коју он присваја, без обзира што, упркос неким чињеницама, она директно не припада српској традицији. Доживљавајући овај град више на наднационалном и културолошком нивоу („Дубровник је увек био град а не раса; *йолис* а не *јенос*. Дубровчанин није никад дозвољавао да га зову ни Далматинцем, а камоли Херцеговцем“³), писац га посредно уклапа у свој изабрани духовни завичај, остварујући у овим поемама обликовање култа минулог доба, као симболистичког отклона од свега ефемерног и профаног. Наиме, Дучић у својој поезији врши пажљиву селекцију мотива који улазе у његово виђење српске историје или пак којима се може пружити могућност да буду естетизовани у лирском тексту.⁴ У том кључу читане „Дубровачке поеме“ добијају сасвим другу

српских династа, истина, не као етничка него као државна јединица“ (*Нав. дело*, стр. 15).

3 Јован Дучић, *Моји сајушници*, стр. 23. Ипак, без обзира што ће закључити да је овај медитерански град-држава више под утицајем италијанским него српским, Дучић не пропушта да напомене: „Својим одвојеним грађанским друштвом постао је Дубровник различнији од околног света народног типа. Али само друштвом, и то највећим, које је и иначе било врло искључиво, али никад несрпско, а нарочито никад антисрпско“ (*Нав. дело*, стр. 21).

4 Тако Дучић, споменимо само узгред, за разлику од групе писаца којој је испрва припадао, у великој мери игнорише део своје традиције и историје која њему није довољно рафинирана; он је мало заинтересован за судбину Срба под османском влашћу, а још мање за судбину турског живља и поједине људске судбине (као што то чине, примера ради, Шантић у песми „Остајте овдје“ или Ђоровић у приповеци „Ибрахимбегов ћошак“).

димензију: као медитерански вид српске културе, њен наставак, који је парнасосимболистичком песнику омогућавао љупки опис Тријанона (из „Дубровачког поклисара“), елегантну и конвенцијама прописану, али и профињену атмосферу салона и балова или благо, али без злобе, иронизовање закасне нежности („Дубровачко вино“, „Дубровачки пастел“, „Дубровачки сенатор“). Могло би се рећи да је управо у „Дубровачким поемама“ уклопљено Дучићево откриће барока, медитеранског вида културе којој је припадао, као и барокне игре речима и *Bons mots*, духовито-ироничних досетки и поенти, које он уклапа у своје савршене парнасосовске сонете.

Треба поменути да су „Дубровачке поеме“ посвећене Милану Ракићу, тако да се може успоставити и извесна паралела између два највећа песника српског симболизма. Наизглед, осим времена и песничког ритма у којем су стварали, мало тога повезује ова два песника. Када их у овом контексту посматрамо, није тешко закључити да у Ракићевом релативно кратком стваралачком опусу мотив Дубровника не заузима битно место. Ипак, у Ракићевим песмама објављеним 1903. године налази се и једна, троделна, под називом „Серенада“, чији је сваки део назван према музичким облицима: *Allegro*, *Adagio* и *Menuet lugubre*. Она се не може довести у непосредну везу са Дубровником, као ни с Дучићевим циклусом „Дубровачке поеме“, али постоје извесни наговештаји који допуштају да се чита у овом контексту: назив песме, атмосфера приморја, ренесансе и барока (на то упућује

гардероба — кринолине, плаштови, перике; музика Филипа Рамоа). Међутим, док је код Ракића мотив, који је само условно везан за Дубровник, у ствари средство којим се, као музичким изразима који стоје у наслову и поднаслову, изражавају за његову поезију типична осећања сексуалности, презира приземног и пролазност живота, код Дучића читав тај циклус има сасвим друго, културолошко значење. Не реализујући у својим песмама естетику ружног (која је блиска не малом броју наших и страних симболиста), а певајући у дослуху са, присетимо се, Вајлдовим афоризмом („Непристојност — то је кад ствари представљате онаквим какве оне јесу, а не какве би требало да буду“), он у „Дубровачким поемама“ евоцира дух и културу једног изгубљеног златног доба, смештеним у препознатљив медитерански миље.

Широка лирска дескрипција медитеранског поднебља изведена је најдоследније у поменутом циклусу „Јадрански сонети“, у којем се комплекс Медитерана фиксира и прецизним топонимима којима се лирски пејзаж маркира и експлицитно одређује у поднасловима појединачних песама. Важно је поменути да Дучић битно мења прву верзију „Јадранских сонета“ из 1901. године, а промене видљиве у *Песмама* из 1908. јасно сведоче о песниковој намери. Дучић у коначном облику циклуса изоставља поједине сонете, готово у сваком преосталом уноси промене у појединим стиховима наглашавајући поетику симболичких наговештаја, а, што је најуочљивије, одбацује неутралне наслове (односно именовање сонета редним бројевима)

и пејзажни подтекст сонета фиксира именованем конкретних локалитета (Трстено, Бока, дубровачка Жупа, Дубровник, Сплит, Лопуд, Пељешац, Лапад, Цавтат). На тај начин сонетима је придодата географска и чулна опипљивост, песник инсистира на лиризацији *јагранској* приморја, а не било које морске обале, и од уопштене дескрипције морског пејзажа из претходне збирке тежиште се помера ка специфичностима јагранског миљеа. У циклусу се лирски остварује разграната мрежа појавних, чулних феномена типичних за географско-климатски комплекс Медитерана, који су, у складу са симболистичком поетиком, само копча преко које се топоним Медитерана развија и остварује на апстрактном и симболичком нивоу. Централни мотиви мора, сунца и лета контекстуализовани су и прецизније декорисани карактеристичним биљним светом, типизованим кроз сведене песничке слике флоре песниковог завичаја. Мотиви чемпреса („Поред воде“, „Село“), маслина („Звезде“, „Вечерње“, „Далмација“), олеандра и ловора („Јутарњи сонет“), недвосмислено прецизирају и дају чулну пуноћу лирском доживљају Медитерана, у коме се, у складу са дучићевском синестезијском визијом простора, стапају визуелни, мирисни и акустични феномени у јединствену песничку слику.

Треба нагласити да је морски пејзаж у овом циклусу претежно ноћни, почев од мотива заласка сунца на пучини („Далмација“) до светле и плаве ноћи у којима се лирски потенцирају визуелне сензације ноћних светила на небу и њиховог удвајања и преламања на морској површини

(„Звезде“, „Вечерње“, „Месечина“, „Село“).⁵ Отуда није чудно што је у песмама које су везане за приморје Дучићев колорит сведен на доминацију боја ноћи и месечине, дакле: присутне су све нијансе плаве, па све до црне, и сребрно бела, као и њихове варијације — према симболици боја оне се, као и ноћ и море, везују за принцип хтонског и женског. Тек у две песме Дучићева перцепција медитеранског колорита се мења. У сонету „Лето“, готово парнасовском, за Дучића атипично је дат опис жене: „Окићену лозом и цвећем од мака / Срео сам је једном, једног врелог дана“. Први стих активира у свести слику баханткиње, односно менаде, док је други стих враћа у садашњост, говором лирског субјекта у првом лицу („Срео сам је једном“), доводећи је на тај начин у везу са сопственим бићем.

5 Фасцинација медитеранским небесима честа је и у Дучићевој путописној прози. У *Писмима са Јонској мора* колорит мора неодољив је од колорита неба и доживљавају се истовремено у јединственој и нераздвојној лепоти, уз синестезијско преплитање визуелних и акустичких квалитета. У *Писму из Етиопија* већ у првој реченици специфичност северноафричког поднебља препознаје се управо у промени која се запажа на небесима: „Најпре небо почиње да све већма бледи и ишчезава, а велико море постаје безбојно и плитко. То је већ афричко море“, Јован Дучић, *Градови и химере*, Рад–Октоих, Београд, Подгорица, Требиње, 2000, стр. 294. Занимљиво је напоменути да и Растко Петровић, који у блиском времену кад и Дучић борави у Африци, али овај континент доживљава сасвим у духу свог авангардног сензибилитета (те стога сасвим другачије од свог симболистичког савременика), такође прво искуство при сусрету са егзотичним континентом своди на запажање промене небеса: „Остављасмо са стране невидљива Канарска Острва. Велика Кола била су све ближе на хоризонту; са друге стране, појављивао се Јужни Крст. То беше сасвим друго небо“, Растко Петровић, *Африка*, Просвета, 1955, стр. 7.

Цвеће и растиње о којима пева наглашено упућују на боје сунца (мак и турчинак — црвено, пшеница — златножута), да би се синестезијским обртом симболика Медитерана везала за лик жене: „... Весело је цветô / Турчинак у њеном говору и смеху“. Лирски субјект и готово нестваран женски лик се, међутим, мимоилазе; без додира, без речи, у чему поново долази до изражаја препознатљив Дучићев естетизам и поетика бестелесног, као и девичанско осећање лепоте: „Она је *крај* мене тада корачала / Страсна као лето, поред мирних вала“. Друга песма у којој преовлађује за медитеранске песме неуобичајени колорит јесте „Далмација“: осим мотива црвене боје, која је у фокусу чулне перцепције лирског субјекта, важан је и мотив албатроса. Сувишно је помињати да се њим зазива један од најпознатијих симболистичких мотива, из истоимене песме Шарла Бодлера, али у Дучићевом сонету перципираним на нешто другачији начин.⁶ Дучићев албатрос је изван сфере људског, између праелемената — мора и сунца. Боја заласка сунца — црвена, дакле не симболизује, као у претходно поменутој песми, страст, младост, лепоту, могућност еротског остварења, већ смрт, којом се припрема увођење осећаја присуства духа из минулог доба: „На водама лежи крв вечерњег сунца / Дими се, и хлади, и мрзне полако.“ Други контекст у којем се јавља црвена боја је порфира, пурпур, односно овако именована јасно означава извесно

6 На дослухе између симболике албатроса код Дучића и Бодлера, али и код Леконт де Лила указује се у студији: Владета Кошуткић, *Парнасовци и симболисти у Срба*, Српска академија науке и уметности, Београд, 1967, стр. 50.

царско достојанство. У поређењу с претходном песмом идентични мотиви и боје доживљени су различито — црвено цвеће и зрело жито замењени су пурпуром и златом; страст достојанством; топлина хладноћом. У последњој терцини песме, у функцији лирског поентирања, уочљиво је поређење с Диоклецијаном, што у сонету дескриптивне природе одаје присуство хладног ока парнасовца — римски цар, прогонитељ хришћана, оваплоћује се у гордом и усамљеном албатросу, симболу издвајања од просека.⁷

Чулно обиље морског пејзажа обликује се на тај начин што су му у средишту мотиви мора и сунца, као одређујући за медитерански доживљај света, и, наравно, њихова присутност превазилази само

7 Перо Слијепчевић сматра да је у лирском оваплоћењу симболике албатроса Дучић мање сугестиван и уметнички успешан него његови француски претходници: „Дучићев Албатрос у оном *Јагранском сонету*, полетео је, нема сумње, из успомена. Бодлер је свога албатроса дао с хумором: небески становник изгледа смешан и неспретан када се умеша у прости свет. Магистрални албатрос Леконт де Лила плови џиновском снагом кроз буру и тмушу изнад Атлантика, плови мирно и право против стихије, узвишен и трагичан; плови, пролази, ишчезава. Какав боговски симбол! Дучићев албатрос лебди широким крилом поврх једне сунчане земље; он је налик на царски дух Диоклецијана, заљубљен у своју Далмацију. Ето примера да је туђ мотив обрађен слабије него у оригиналу; јер нема говора да тај заљубљени албатрос, персонифициран, национализиран, фамилијаризиран, лети знатно ниже него она два. Изгубивши све што су она два имала од вечитог и типичног, он још има само оно што чини једну јевтину поенту, — али се нећу преварити ако кажем да иначе, у већем броју случајева, Дучић формира накалемљени мотив савршеније него што га је нашао, дајући му неку другу, своју нијансу.“, Перо Слијепчевић, *Оілеги*, СКЗ, Београд, 1934, стр. 15.

поменуте циклусе, већ се може читати као извесна константа Дучићевог медитеранског доживљаја света, али и његове лирске метафизике. Али, као што је уобичајено за симболистичке песничке поступке, море и сунце нису само елементи лирског пејзажа, незаобилазни декор у дескрипцији Медитерана, већ готово по правилу имају симболичку носивост и дубину, преводе се из чулне димензије у знакове метафизичког потенцијала. Море је у поезији Јована Дучића много више од географске одреднице, а у *Писму са Јонског мора* у путописној форми се сведочи о истој фасцинацији морем и разноврсним значењима која се гранају од чулног ка апстрактном.⁸ Овај централни медитерански мотив контекстуализован је у Дучићевој поезији на разноврсне начине, као симбол иза којег се крију дубља и старија значења, и архетипске евокације, и својствено је да му је придодато да одражава најразличитија душевна стања лирског субјекта, односно да је у функцији лирског опредмећивања песничке емоције у пејзажу: „Ко немирна савест што први пут спава / Тако спава море у немом блистању“

8 „Нешто неизмерно велико и лепо, али нешто изван нас, с ону страну нас, нешто индиферентно у нашој судбини... Али море у детињству, то је откриће и сазнање нечег централног у животу, од којег се више ништа не може одвојити кроз све наше среће и несреће на земљи. Море у детињству, то је прво учење о величини, чистоти и моћи (...) Јер је море пре свега музика па тек после вода и простор. Море није само вода, него је пре свега светлост. То је једина лепота која не зачуди него престрави.“; „Ја мислим и да се мисао о Богу зачала пред великом пучином или усред пустиње, јер се само тамо могла стећи идеја о неизмерном и вечном“, Јован Дучић, *Градови и химере*, стр. 103, 109.

(„Село“), то јест „Све је тако тихо. И у мојој души / Продужено видим ово мирно море“ („Подне“), или „На *обали морској* моје срце има / Жамор неког *вала* што вечито плине; / Што чува свег *мора* звуке и горчине, / И сву *хуку* давно нестанулих *или-ма*“ (подвлачење С. Ј). У наведеним стиховима из песме „Срце“ наглашене речи, прецизније, шест израза који упућују на море у само четири стиха, немају толико визуелни карактер колико асоцијативни, односно у функцији су стапања спољашњег и унутарњег, превођења душевног у визуелну и акустичну песничку слику. У „Бескрајној песми“ симболика мора као бескраја душе је још очигледнија: „У вечерњој немој агонији мора / Да донесе, мрачну, као песму бора / Стару песму туге међ’ људима новим“. Примера има низ и очигледно је да море за Дучића не представља само географско, па чак сад ни културолошко обележје, већ симбол неистраженог, неизрецивог, умирујућег, али и застрашујућег, прапочетак и свршетак свега.

У првом стиху песме „Слушање“ (која носи одредницу *Из Дубровника*, те се на тај начин укључује у овај Дучићев лирски круг) „Када падне вече поврх воде *илаве*“, епитет јасно упућује да се ради о медитеранском пејзажу, међутим, море је, опет, опредмећен израз душевног стања: „...И жеље што даве / и бију, и море, још од памтивека / њу (душу, С. Ј.) измаме тако у тузи без лека“. Полисиндетско ређање глагола који означавају суровост жеља (*бију, море, даве*), неименованих, али наслућених, поново намећу мисао да је море симболистички мотив, појава иза које се крије дубље значење, а

не само просторно одређење. А симболика мора одувек се везивала и за женски принцип, мајку пре свега, што потврђује и трећа строфа сонета: „Моја душа пада на талас, полако, / И заспи у својим сузама ко дете.“. При томе, мора се поменути да осим за прамајку у Дучићевој лирици овај медитерански мотив се везује и за љубавну тематику, било поновно као слика стања душе („Моја љубав“: „Сва је моја љубав испуњена тобом / (...) / Као морско бездно непровидном тмином.“)⁹, било као морски декор у оквиру којег се слуги еротско остварење (поменута песма „Лето“) или се реализује мотив мртве драге („Дубровачки requiem“).¹⁰

Мотив Сунца је, свакако, једна од првих асоцијација на Медитеран, а Дучић проширује и про-

9 Неминовно је поређење са Бодлером и његовом песмом *Човек и море*: „Слободни човече, сав си мору предан! / Ко у огледалу, у њем ти се душа / Са одмотавањем таласа пенуша / А и дух ти је горки морски бездан.“ (Препев Милована Данојлића).

10 Треба поменути да се код Јована Дучића љубав готово по правилу јавља као платонска. Поетика симболизма подразумева извесну дозу бизарности, односно одступања од уобичајеног, у свему, па и у погледу еротских мотива. Ту се, међутим, Дучић одаљује од Бодлерових дивовских пражена, сифилистичних проститутки и Рембоових отворено хомосексуалних песама („Љиљан“), и приближава естетизму Оскара Вајлда, такође бизарном, али из друге крајности — у питању је нетакнута, бесполна лепота; андрогина врло често — у „Дубровачком реквијему“ приказана је лепа жена на одру, једно од типичних ларпурлартистичких схватања бестелесне лепоте. Издвојени елементи просторног окружења говоре у прилог томе: она је у катедрали, окружена ружама и цвећем мирте (невестинским, дакле девичанским цвећем), у белом, што такође симболизује невиност, односно одсуство еротске реализације.

дубљује његово значење. Оно је, може се рећи, основни и тежишни мотив у његовој поезији; без обзира на меланхолично расположење и осећање сплина, сунце је стално присутна константа, дато је у лирском тексту макар и својим одсуством. У Дучићевој поезији ово вишеструко Сунце могуће је посматрати и тумачити и на макро и на микро плану: као елемент лирске дескрипције, али и са вишеструким импликацијама — душа („...царство вечних зрака“, „искали смо сунца и среће смо хтели“; „Сусрет“), живот („Завапи клица: желим нићи / из мрака, до врхунца !/ Из прслих груди ја ћу дићи / најлепшу химну сунца!“; „Напон“), смрт („Све жега мори као чума“; „Суша“), љубав („Ти си сат од којег небо зарумени“; „Символ“).

Песма „Сунцокрети“ би се, условно речено, могла назвати програмском песмом, у којој Јован Дучић уводи своје виђење значења мотива сунца. Сам насловни мотив те песме наизглед се издваја из мотивског корпуса Дучићеве лирике: сунцокрети су груби и гломазни, и чини нам се недовољно егзотични за дучићевску поетизацију појавног света. Међутим, сунцокрети су сунчев цвет и стога песник каже: „Бог је помало све што зари / И светлости је једна зрака / Мера и цена свију ствари.“ У наведеном стиху Дучић је римовао своју мисао; реченицу је изразио у стиху и одатле се може, донекле, извести однос лирског субјекта према Богу, па се ова песма може, донекле, читати и као увод у Дучићеву *Лирику* из 1943. године, а самим тим и као увод у његову религиозну поезију. У првој песми из те збирке, „Човек говори Богу“, песнички

субјект се Творцу обраћа као сјају: „Мој дух човеков откуд је и шта је? / Твој део или противност од тебе — / Јер треће нема! Крај твог оиња зебе / И мркне крај твог светила што сјаје.“ (курзив С. Ј.). Према религијским монотеистичким учењима у којима је Бог исто што и светлост, и Јован Дучић пише своју *Лирику* у истом духу. Она је битно различита од његовог претходног опуса: пре свега, ритмом који је знатно бржи, а и чињеницом да, за разлику од *Песама љубави и смрти*, *Царских сонета*, „Јадранских сонета”, где је, упркос савршенству стиха и риме, ипак естетизам доминантан, у *Лирици* лирски субјект стоји огољен пред Творцем и праелементима: Сунцем, земљом, небом и водом. Простори у којима се лирски субјект креће јесу медитерански, али овога пута и блискоисточни, палестински, простори на којима је настала Библија, што се види у готово свакој песми: „Светла реч Бог што рече / Да плоди тло Ханана“ („Сунце“), „Има и на тлу очајноме / Увек кап Божја која капи, / И крвожедни крик Саломе / И један пророк који вапи“ („Пустиња“). „Песма“ је можда најкарактеристичнији пример односа библијскоинтимног дијалога с Богом; истовремено не скрушено или лицемерно, лирски субјект поима себе као биће створено по Божјем лику, и у том духу песма и почиње: „Господ ме сеја цело време / И свуд сам нова реч и знамен — / У белом хлебу прво семе / У тврђавама први камен.“ Цела песма је, заправо, сведена на набрајање могућности (нимало скромних) и значаја лирског субјекта, за себе и за свог творца (остали му нису битни).

Мотив сунца, међутим, може да се јави и као супротност онога што у већини култура и цивилизација представља, односно, као мотив *злој сунца*. У Дучићевој поезији лирски субјект — бар када су песме у којима је доминантан мотив сунца у питању — на извештан начин се налази изван домена људског и самог себе поставља на издвојено место посматрача, наизглед без икаквог емоционалног учешћа. Поменућемо, као репрезентативне примере овакве реализације овог мотива, лирску концепцију мотива сунца као разарача светова у песмама „Мрави“ и „Суша“. У песми „Мрави“ уочљив је изразит контраст између мрави — ситних, обезличених животиња које се не разликују једна од друге, — и моћног Сунца — извора живота. Међутим, Дучић, склон у лирици великим речима и гестовима, као и егзотичним мотивима, успева да и од ове, наоко ефемерне теме, у само три строфе лирске дескрипције уз успостављање сведене сижејне ситуације, оствари симболичку слику рата, пропасти и уништења, а, изнад свега тога, равнодушности природе. Изостављајући субјекат, песма почиње поређењем, које је у складу с његовом поетиком *великих поређења*: „Све путем који води *слави*, / Кренуше као *војске мрака* / Биће се данас као *лави* / У ноћи туђег *мравињака*“ (курзив С. Ј.). Тек последња реч, *мравињак*, упућује о коме се у ствари ради. То, међутим, не умањује трагедију микрокосмоса у којем се догађај одиграва, а лирски субјект о њему говори с епским миром, који футур само повећава, дајући извесност предстојећем догађају: „Учиниће га општим гробом / Свуд оставивши смрт и сенке / Понеће своје мртве

собом; / И ново благо, и све женке.“ Тек се у последњој строфи ове кратке песме помиње главни мотив — сунце; у виђењу лирског субјекта, *крујно и сирашно сунце славе*.¹¹ Одуставши, овога пута, од необичних метафора, Дучић назива *сирашним* свој омиљени мотив, који је у „Сунцокретима“ достигао ниво божанског. Међутим, у овој песми божанско је изједначено с равнодушним, оним што обасјава и једне и друге, и којем су сви зараћени и сви сукобљени једнаки.

Сличног карактера је и песма „Суша“, с тим што је, овога пута, у питању типична дескриптивна песма. И док је у „Мравима“ сунце равнодушни посматрач, условно речено, у „Суши“ је оно учесник, главни актер: „Све жега мори као чума“. Песма је написана у истом стиху и такође у три строфе, а сунце поново има божанске прерогативе, јер одлучује о пропасти или спасењу. И у овом случају о пропасти. Врло је уочљив контраст између именице *сунце* са деминутивима онога што ће бити уништено: *замрли тајић оскоруша*, дакле, нешто што у неравноправној борби нема никакве шансе. Међутим, уместо да даје епитете сунцу, пажња лирског субјекта усмерена је на последице уништења: „Сув поток крај ког мртво ћути, / Без гласа и без прама дима, / Сеоце...“; „Долина пуна немог страха“, дакле, персонификовани су ужаси изазвани дејством сунца. Може се рећи да је песник хтео да свој главни мотив прикаже као живо-

11 *Младо, крујно сунце* у песми „Подне“ појављује се у сасвим другом контексту — у контексту лиризације лепоте природе и чулног обиља медитеранског пејзажа, као и снажног песничког надахнућа.

тодавну силу, али, истовремено, и силу која живот уништава, и обрнуто. У поменутих песмама на извештан начин се потврђује и симболистичко начело бизарног, односно остварење лепоте у смрти и уништењу.

У песми „Химера“ поетика уништења и поновног стварања, као и њиховог преплитања, биће исказана у првом лицу: „Невидљивом сунцу пружам жудне руке / и отварам срце неком кога није“. Последњи полустих другог стиха не значи да врховна стваралачка сила не постоји, већ да лирски субјект није у стању да је сагледа. Та сила, односно сунце, јавља се два пута у песми: у првој и последњој строфи: први пут као *невидљиво*, а други пут као *злокобно*. Лирски субјект се јавља као слободно биће и самим тим усамљено („Од истине сам страшнији и већи: / Нити ме што вређа и нити што боли“); и оксиморонски се нижу слике у којима се наизменично јављају описи радости и бола: „И мој дан безмеран *усхићено* свити, / С песмом јата *болно* распеваних ластва“ (подвлачење С. Ј.). Као и у *Лирици* из 1943. године, песма је пуна полисиндетона и који упућује на Библију, тако да је очигледна његова веза са Творцем, оваплоћеним, како се то наслућивало, у виду сунца које уништава, али и чини да све расте и живи. У „Химери“ се то види на примеру човека, а не животиња или биљака, као у песмама „Мрави“ и „Суша“. Човек означава не било које биће, већ оно које има лик свог Створитеља, дакле, и он има способност стварања, какву има песник оличен у лирском субјекту. Међутим, халуцинантне симболистичке слике („Просторе сам

празне населио собом“, „Као плес злих вила живот шуми, врви“, „ ...док у мени блиста / Насмејано лице вечите Химере“), као и последња реч, *Химера*, написана великим словом (у значењу Самообмана), остављају отворено питање да ли је лирски субјект заиста онај који је вредан облика у коме је саздан или је све то само заваривање и уобразиља, односно још једно у низу уништења?

Поменимо овом приликом, бар узгред, антологијску песму „Натпис“, у којој је пејзаж само условно медитерански. Слика у првој од три строфе сведена је на елементарно — море, сунце, планине (вода, ватра и земља) — што је чини праисконско-библијском, као да је лирски субјект присутан првих дана стварања света. У првој строфи је симболички представљена вертикала — живота и смрти. Сунце, као мушки принцип и црно море — праматерица — могу истовремено да симболизују зачеће и оностано ништавило: „С мора на чијој црној плочи / Сва мирна сунца седају / До на брег смрти, с кога очи / На оба света гледају...“. Узлазну вертикалу море/брег, односно живот/смрт не би требало тумачити симболистичком опседнутошћу лепотом смрти;¹² у *Лирици* Дучић напушта свој дотадашњи помпезни тон и трагање за несвакидашњим изразом, већ, судећи по последњем стиху прве строфе, лирски се посредује гранична ситуација песничког бића у којој се наговештава логичан крај првог, материјалног и познатог, и почетак новог, нематеријалног и само наслућеног.

12 Као што је то био случај у песми „Дубровачки requiem“.

У првом стиху друге строфе такво мишљење се потврђује: „Понор по понор, где год сину / С небеске светле чистине...“, (јасно је да су симболистички и метафизички наговештаји сасвим примарни над дескрипцијом пејзажа који се опире реконструкцији у свести читаоца) и ови стихови могу се читати као лирски говор о сазревању човека, о његовим успонима и падовима, о потрагама за сопственим, аутентичним бићем. У друга два стиха друге строфе као да се лирски субјект приближава барокној поетици схватања живота као сна, и нејасности између реалности и жеља, хтења и могућности: „Док путић једном најзад мину / Између сна и истине.“ Апотропејским избегавањем речи *смрћ* (коју песник иначе обилато и без зазора користи у својој поезији), Дучић као да жели да отклони негативну конотацију с овог појма, замењујући га хипокористиком (не тако честим у његовом стваралаштву), „пудић“, што изгледа чудно упозоравајуће међу снажним елементима пејзажа симболистичке носивости из прве строфе. Ишчекивање краја, који би требало да учини да лирски субјект коначно спозна суштину, наглашено је предлогом „најзад“, као да је он одавно и са нестрпљењем ишчекиван. У трећој строфи тачка гледишта лирског субјекта окреће се ка споља и тиме се затвара круг решавајући до тога стиха загонетни заслов, „Натпис“: „Вај, ништа више да не прене / Тај пухор сна и замора / Пењи се тихо, зимзелене, / Уз плочу бледог мрамора.“

Класичном структуром симболистичке песме, у последњим стиховима лирски субјект открива

себе како стоји поред надгробне плоче. Натпис није откривен; он је, за основну замисао песме, небитан. Битна је симболика живота и смрти, као два дела истог пута, две стране истог, сагледива тек када се дође до краја. Међутим, као и у „Химери“, и у „Натпису“ се оставља простора за недореченост и сумњу; да ли је све то само сан или људска самообмана, химера, иза које остаје само бледи мрамор. Последњи стихови, „Пењи се тихо, зимзелене / Уз плочу бледог мрамора“, написани су тако да могу проблематизовати главну идеју песме: разлика између зимзелена (вероватно чемпреса, који се сади по гробљима и типичан је елемент медитеранског пејзажа) и бледог мрамора (не *белої*, већ *бледої*, што је својеврсна тропизација уобичајеног и очекиваног колорита надгробне плоче, и можда не случајно зазива асоцијацију исте боје какве је и последњи јахач апокалипсе, Смрт) иста је као и између живота и смрти. Молба зимзелену да брзо порасте могла би да представља паганску жељу да се нешто што је мртво претвори поново у живо; не нужно у људско, већ у било шта друго што расте, развија се и живи.

Започињући у српској поезији линију медитеранског песништва, а коју су у другој половини двадесетог века наставили његови постсимболистички следбеници, пре свих Јован Христић и Иван В. Лалић, Јован Дучић активира све кључне аспекте овог комплекса, уз изразит распон лирских поступака и разнородна превођења чулног обиља и културолошких значења у песнички текст. Од лирске дескрипције до метафизичке лирике у

којима проговара о суштинским питањима човекове егзистенције, Дучић ће, надахнут Медитераном, испевати неке од својих најбољих песама.

Sladana Jaćimović

MEDITERRANEAN MOTIFS IN THE POETRY
OF JOVAN DUČIĆ

Summary

To Jovan Dučić belongs the place of the originator of the Mediterranean trend in Serbian poetry – in his poetry he activated and opened the space of this highly complex and diverse geographic and culturological complex. The lyricisation of the Mediterranean was carried out in various ways Dučić's poetry, that is to say, Mediterranean motifs were contextualised in different ways in different phases of Dučić's poetic creation. The multilayered and multisemantic character of the Mediterranean was sometimes realised in the lyrical poetry of this symbolist poet as coherent poetic description, other times merely as stylised seaside décor used for expressing his poetic thoughts and emotions, often by activating the complex system of the culturological aspects of the Mediterranean, and quite frequently, especially in his late lyrical poetry, as the outcome of refined symbolist hints and meanings, difficult to grasp.

The paper pays attention to *The Dubrovnik Poems* and *The Adriatic Sonnets*, where the poets marks, in lyrical terms, recognisable Mediterranean toponyms, but realises them in different ways. While lyrical description of

the seaside landscape, with all its typical elements, at least at first glance, is of primary importance in the sonnets dedicated to the Adriatic Sea, in *The Dubrovnik Poems* the landscape was left out altogether, perhaps just suggested as the presupposed décor, within the framework of which, through Dučić's elegant narrativisation of the lyrical text, the spirit of a bygone age and the specific culture of Dubrovnik is established.

The second part of the paper deals with the interpretation of the crucial motifs of this lyrical orientation of Dučić's, those of the sea and the sun, but their presence certainly exceeds the boundaries of the above-mentioned cycles; on the contrary, it can be read with certainty as being the constant element of Dučić's Mediterranean experience of the world, as well as his lyrical metaphysics. Thus the sea is the central Mediterranean motif and symbol, behind which are hidden deeper and older meanings, and archetypal evocations, and characteristically, it has been entrusted with the task of reflecting very diverse emotional states of the lyrical subject, that is, it serves the function of lyrical actualisation of the poet's emotion in the landscape. The sun motif is certainly one of the first associations connected with the Mediterranean; Dučić, however, expands and deepens its meaning. One may say that it is the central motif in his poetry, presented as a life-giving force, but also as a destructive power, which is why attention is paid to the evil sun motif.

Бојан Чолак

МОТИВ ЛЕТА У ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ДУЧИЋА

Кључне речи: годишња доба, мотив лета, Медитеран, пушеност, песимизам, пролазност, цикличност.

Када се говори о песницима који су стварали почетком двадесетог века, углавном се истиче филозофија песимизма. У *Историји нове српске књижевности* Јован Скерлић пише: „Талас песимизма плавио је готово целу српску књижевност, и никада се гробља нису толико певала, и никада нирвана није изгледала такав идеал као у тим суморним и жалосним временима“ (Скерлић 1997: 380). И заиста, уколико се осврнемо, не само на главне представнике, већ и на оне који су били од мањег значаја за развој српске поезије, запазићемо готово код свих једну песимистичку нит. Управо та нит спаја и Јована Дучића, и Милана Ракића, и Симу Пандуровића, и Владислава Петковића Диса. Јесен као доминантно годишње доба које се појављује у овој поезији последица је таквог осећања живота.¹ Она призива осећај прибирања, хлађења, усамљености, пролазности, опадања, умирања... Отуда многи од песника управо јесен доживљавају као најпогодније доба за изражавање сопственога

1 Готово сви проучаваоци књижевности сагласни су око тога да је јесен доминантно годишње доба не само за поезију већ и за прозу модерне. Примера ради видети студију Драгише Витошевића *Српско јесништво 1901–1914*.

унутрашњег стања. У студији *Српско јесништво 1901–1914* Драгиша Витошевић бележи да је јесен била „прикладан оквир за све 'тамне тренутке' сете, пролазности, немира, добродошли симбол за недаће и поразе, за све животне кише, облаке и ветрове, гласове птица злослутница и погребних звона“ (Витошевић 1975: 175).²

У овом раду настојаћу да преко мотива лета укажем на још неке аспекте Дучићеве поетике који до сада нису били посебно истицани. Тиме ће се, верујем, у новом светлу указати и карактеристике песничке поетике с почетка двадесетог века уопште. Тако ће, надам се, бити пружена солидна основа за будућу исцрпнију анализу Дучићевог песништва, како у контексту епохе, тако и у дијалогу са потоњим песничким генерацијама. Јер, чини се да управо мотив лета код Дучића отвара могућности за успостављање линије са медитеранским песницима која сеже све до данашњих дана.³ Колико се заиста Јован Дучић уклапа у ту линију остаје још да се истражи. Али, нема сумње да је његова поезија утицала на многобројне генерације песника. Међутим, мало је радова који су се бавили конкретним поређењем једног од највећих и нај-

2 Витошевић уочава да је присуство јесени у књижевности с почетка двадесетог века било толико да су поједини писци почели да се и поигравају: „О, сваки песник пева сад јесени, / Само ја, човек који мрзи схеме, / Не певам, јер је баш свеједно мени, / Које је на реду сад годишње време.“ Сава Петровић (Арман Дивал).

3 О Дучићевом медитеранском идентитету говори и Владимир Гвозден. Видети: V. Gvozden: *Jovan Dučić putopisac: ogledi iz imagologije*. Novi Sad: Svetovi, 2003.

популарнијих српских песника са његовим следбеницима, нарочито након Другог светског рата.

Напоменуо бих да ће у разматрање бити узете у обзир само оне песме које јасно упућују на поменути мотив. По страни, за сада, остављам све песме које говоре о мору, сунцу, топлој ведрини и сл... Исто тако, овом приликом, у обзир неће бити узимане ни песме из збирке *Пјесме* (1901) које се Дучић одрекао.

У Дучићевом циклусу „Сенке по води”⁴ не наилазимо на мотив лета. Међутим, начин на који песник види лето могуће је препознати посредно преко доживљаја других годишњих доба. Посебно ће бити занимљива јесен, с обзиром на то да долази непосредно после лета, и да је управо овом годишњем добу у првом циклусу посвећено највише пажње. Лето је, дакле, у циклусу „Сенке по води” у некој врсти минус-присуства. Тако, на пример, запажамо да се уз јесен јавља смрт („Падање лишћа“, „Повратак“), тачније, да у јесени не постоји живот него смрт („Падање лишћа“, „Познанство“). Јесен карактерише одсуство страсти, хладноћа, али и злослутност и мирис који доцветава („Познанство“). Јесење небо је мутно и хладно („Познанство“), оловно, празно и немо („Новембар“). Одсуство звука, тишина, оно је што прати јесен, као и пустош, болест и влажност („Новембар“).

4 Циклуси неће бити анализирани хронолошки, већ ће се поштовати песникова замисао о њиховом распореду. Отуда ће се и збирка *Лирика* наћи непосредно после „Вечерњих песама”, а пре „Сунчаних песама”.

Међутим, најинтересантније у вези са овим мотивом јесте присуство мисли о пролазности. Пролазности нико није свестан јер је неприметна, а прати је смрт, страх, стрепња и паника („Сат“, „Поноћ“). Смрт је присутна само кад је јесен – враћа се кад падне лишће („Повратак“). Запажамо да је цикличност битна категорија за поимање Дучићеве мисли о природи, времену.

С друге стране, у песми „Подне“ описано је пролеће, чија су обележја сунце, младост, страст, мирис мора, равнотежа, мир... Све оно супротно јесени.

Мотиви који ће бити предмет нашег интересовања, уз мотив лета, већ су, дакле, назначени овим циклусом.

О симболици пролећа биће више речи касније у раду. Овом приликом указао бих на разлику два поменуто годишња доба која се заснива на чулу мириса. Наиме, примећујемо да се уз јесен јавља мирис који доцетава („... а коса јој плава / Одисала је сетан мирис један / Бокора ружа који доцетава“), а уз пролеће мирис мора („И трепти над шумом и над обалама / Слан и модар мирис пролетњег мора⁵“). Према томе, мирис мора поставља се на-

5 Управо ће овај стих Новица Петковић узети за показивање песничке слике Јована Дучића у циклусима „Сенке по води“ и „Јадрански сонети“: „Али нас истински плене тек кад их песник – често и помоћу поређења — помери толико да се испод спољне стране појави унутарња, испод видљивог невидљиво, а јасни обриси прелазе у треперење које наговештава мутне слутње... Зато мешање чулних утисака није толико значајно као проста синестезија, него пре као разарање онога што наше спољне око види, да би се отворио пут за унутарње“ (Петковић 2007: 82, 83).

супрот мирису нечег што одумире. Мотив мора један је од значајнијих за Дучићеву поетику уопште.⁶ Тако, у путопису са Крфа поводом мора песник исписује следеће: „Нешто неизмерно велико и лепо, али нешто изван нас, с ону страну нас, нешто индиферентно у нашој судбини... Али море у детињству, то је откриће и сазнање нечег централног у животу, од којег се више ништа не може одвојити кроз све наше среће и несреће на земљи“ (Дучић 1940: 104). Нешто касније, преко супротности, упућује и на везу мора и смрти: „Многи људи имају на мору мисао о смрти непрестано у памети. То је ваљда зато што неизмерност простора напомиње тужну ограниченост живота“ (Дучић 1940: 110), да би непосредно затим открио и доживљај мора у лето: „Али они који су дететом гледали топло подневно море када веје маестрал, летње бело и непомично море што сјаји већма него звездани свод, нису могли бити меланхолици на његовој обали. Њих баш море, већма него ишта друго, уверава у бескрајност једне лепоте пред којом свака друга ишчезава“ (Дучић 1940: 110). Сјајем и бескрајном лепотом оно, дакле, онемогућује скептицизам и буди мисао о Богу и љубав за живот: „Ја мислим и да се мисао о Богу зачала пред великом пучином или усред пустиње, јер се само тамо могла стећи идеја о неизмерном и вечном. Зато људима рође-

6 Иван Негришорац примећује да је Дучић „изузетну пажњу посвећивао медитеранском простору“ (Негришорац 2008: 298), а поводом поменутог мотива пише: „Песник није заинтересован за саму материјалност воде, већ море доживљава пре свега симболички... Море у овим песмама као да је лишено визуелне непосредности материје, као да се непосредно више чује него види...“ (Негришорац 2008: 299).

ним поред мора пучина изазива само бесну љубав за живот. Не знам може ли се бити песимист на мору које се вечито креће и пева“ (Дучић 1940: 110)⁷ ... „Како море, које је светло и огњено, може сећати неког на вечну таму загробног живота? И како оно које је у вечном покрету може евоцирати идеју о смрти, када је покрет једини израз живота? Како ова вечна музика и светлост може подсећати на апатију престанка?“ (Дучић 1940: 111).

Упореди ли се наведени пасуси из путописа са стиховима песме „Подне“ запажа се да не постоје разлике у доживљају пролетњег и летњег мора, тачније да се о разликама може говорити само на нивоу интензивности.

Прве песме у којима Дучић експлицитно помиње лето у збирци из 1908. године јављају се у циклусу „Јадрански сонети“, и то су песме „Село“ и „Лето“. Занимљиво је да се поред овог годишњег доба у поменутом циклусу не спомиње ниједно друго. У песми „Село“ наилазимо на повезивање опречних мотива. Преплићу се младост и старост, будност и сан, сјај и тама, топлота и хладноћа, ти-

7 Перио Слијепчевић је међу првима подвукао Дучићеву „унутрашњу борбу против песимизма“ и „његов напор да стекне ону ведрину највишег реда која је одлика великих духова“ (Слијепчевић 1956: 105). Према речима овога врсног књижевног проучаваоца, „Дучић бежи од песимизма“ и „све више настоји да потврђује живот“ (Слијепчевић 1956: 148). С друге стране, Радомир Константиновић запажа да „sa Dučićem na scenu stvarno, i bez prikrivanja, izlazi građanin kao onaj koji hoće da ima, da osvaja i da bude srećan, i koji to više ne skriva“ (Константиновић 1983: 340). Према том Дучићевом грађанском индивидуализму Константиновић не показује благонаклоност и сагледава га доста критички.

шина и крик, вечност и пролазност. Лето оличава стабилан тренутак у судару опречности. Сви елементи су присутни и међусобно контрастирани, али нису доведени до међусобне заострености и непомирљивости. Могуће је спавати, као што спава „рибарско сеоце“. Крик који полови песму је крик буљине; то је крик над спознајом ништавила, свеопште пролазности и метафизичке загледаности, који ће нам се открити у завршном терцету сонета. Ове преокупације лирског субјекта звуче снажно и контрастиране су ноћном пејзажу који се од почетка према крају песме утишава, као декрешенцо у музици, али се не негира. Дозвољено му је макар и то успавано постојање:

Рибарско сеоце полегло на стену,
И сишло у затон; и кроз маглу млечну
Једва се назире, ко кроз успомену.⁸

Лето је отуда пејзаж у којем свест о свеопштем привиду припада ноћним опсервацијама једне сове, симбола заокупљеношћу собом и метафизичке мисли. Ефектност обрта Дучић остварује користећи семантички потенцијал сонета — пејзажи у катренима воде ка преокрету у терцетима; прелаз је остварен стихом нарочитог драмског набоја, померене цезуре и звучне експресивности („Затим крик. То крикну буљина на пању.“).⁹ Коначно, по-

8 Сви стихови наведени су према издању Ј. Дучић: *Песме*. Сремски Карловци: Каирос, 1996, изузев уколико није другачије наглашено.

9 Леон Којен управо преко песме „Село“ износи разлику раног и касног Дучића: „Његова нова мелодија ствара се сталним супротстављањем синтаксе метру, с три померене цезуре у че-

ента се открива у последњем стиху („Избија часовник ког не чује нико“).¹⁰

Песма „Село“ претходи мотивски сродној песми „Лето“, која спаја овај мотив са путеношћу, еротиком, заносом, опијеношћу:

Из воде и копна одисаше лето
Мирисом и ватром. Тесне стазе беху
Пуне косоваца. Весело је цвето
Турчинак у њеном говору и смеху.

Она је крај мене тада корачала,
Страсна као лето, поред мирних вала,
Поливених топлим бојама и сјајем.

Лето је поменуто најпре у функцији дочаравања атмосфере, а затим као обележје зрелих, омамљујућих женских дражи. Опис лета је и у овој песми везан за мотив времена, али се овај пут акцентује неминовност пролазности: „И младост прође, ко сунце над гајем!“. Док су лето, младост и страст пролазни, море није. Једино што се може супротставити пролазности јесте сећање.

Интересантно је осврнути се и на обраду мотива лета у песми „Сок“ (циклус „Антички мотиви“ кога је песник изоставио из *Сабраних дела*). Иако

тири стиха и једним изразитим контрапреносом, уз истовремено строго поштовање метричких правила“ (Којен 1996).

10 „Завршетак сонета делује најчешће као типичан прекид мелодије на врхунцу прве варијације“ (Мирковић 1932). Више о значају поенте код Дучића видети: Никола Мирковић: *Јован Дучић*. Београд, 1932.

се касније ове песме Дучић одрекао, управо она на најнепосреднији начин приказује пагански принцип лепоте и грчки дух „радости, страсти за живот и лепоту овога света“, о којима песник говори у писмима са Делфа и из Авиле. Већ првим стиховима уводе се мотиви лепоте и поднева:

У широком хладу палмине лепезе
Лежи лепа Наксис. Подне је врх Нила.¹¹

У другој строфи готово супротстављени су прастар, тром, изнемоглог даха Нил и старински град, и с друге стране, подне које „сипа огњенијем прахом“ и чини да „све гори страшћу разблудном и младом“:

Нил прастари, зелен, с изнемоглим дахом,
Одилази тромо. Над старинским градом
Мирно подне сипа огњенијем прахом,
И све гори страшћу разблудном и младом.

На тај начин песник дочарава цветање страсти и у једној таквој атмосфери која одише сведочанствима о пролазности, изнемоглости, трошности.

Последњом, трећом строфом мотив страсти везује се за пожудну полунагу Наксис која сања о Изосу:

Полунага Наксис о Изосу сања,
У то страсно подне античкога лета;

11 Стихови наведени према: Јован Дучић, *Песме*. Београд: СКЗ, 1908.

И, пожудна, једно кад се таче грања,
У црвено цвеће сва шума процвета.

Знатно касније у *Писму из Еџийша* (1940) Дучић бележи сличне опсервације у вези са Нилом: „Ничег данас што опомиње на прошлост. Најпотпунија пропаст нечег људског на земљи. Само Нил, увек фараонски, и у хиљадама нових ватара, прелази као река самог времена, широк, нечујан, равнодушан.“ (Дучић 1949: 312). Равнодушност природе према пропастима човекових творевина, као и њега самог један је од важнијих и у песниковој поезији.

Запажамо да је мотив лета у Дучићевој поезији често повезан са причом о цикличности. Шта песник под њом подразумева можда најбоље осликава поетичка¹² песма „Прича“ из циклуса „Јутарње песме“:

О плоду збори цвет што падне,
И река о хуци плима;
О огњу сунца звезде хладне,
А сутон о свитањима

Осмех за сласти бесконачне,
И крило за простор света;
О вечној срећи очи плачне;
Пад збори за тријумф лета.

12 На програмски карактер ове песме указао је Н. Петковић који је у раду „Песник 'страшне међе'“ понудио и њену интерпретацију.

И мир где зрње мрака ниче,
Да сав шум сфера таји...
Звезде што падну, то су приче
Да и смрт зна да сјаји.

Из наведених стихова недвосмислено проистиче мисао о томе да је све у свему садржано, и да се из онога што следи може ишчитавати оно што је било, и обратно. И као што о огњу сунца сведоче звезде хладне, тако исто и јесен говори о лету, старост о младости, мир о страсти, мрак о светлости. Лето се, тако, јавља као крај, али и као зачетак нечега новог, које заправо представља сведочанство о његовом продужетку. У *Благу цара Рагована* Дучић бележи: „Лепота има све сезоне као и природа, али нема сезону пропасти, као што је нема ни природа“ (Дучић 2001: 161). „Прича“, заправо, јесте песма о смисленом току постојања, о томе да све има своју сврху. У последњем стиху осмишљава се и сама смрт која постаје извориште неког новог рађања и у којој се уочава извесна, дотада несагледана, лепота. Смрт, према томе, у овој песми није коначна. Могућност сјаја указује на њену сврховитост, смисленост. Тако се од сагледавања процеса у природи долази до увиђања смислености смрти. Цитирани стихови пружају и могућност говора о међупростору времена — о збивању између онога шта је било и онога шта ће тек бити.

Циклус „Вечерње песме“ не доноси нови живљај годишњих доба. Јесен, тако, остаје горка и згужена („Рефрен“), сунце опијајуће, скривајуће и обмањујуће („Песма“), док се мотив лета експлицитно појављује само у последњој песми „Међа“.

На крају живота, на међи, лирски субјект стоји запитан над постојањем Бога.¹³ Насупрот тој врсти недокучивости и незнања, износе се нека друга „духовна“ спознања — о безгласној жици која чува „све звуке неба и света“, и поноћној клици која чува „све боје сунчаног лета“.¹⁴

Иако у последњој објављеној збирци Јована Дучића (*Лирика*, 1943) не наилазимо на мотив лета, три песме („Јесења песма“, „Ноћ“, „Хришћанско пролеће“), чини се, нуде једно, донекле, другачије „читање“ годишњих доба, посебно јесени и пролећа. Тако, рецимо, у „Јесењој песми“ лирски субјект уочава несвесно предавање целокупног живог света смрти (природе, животиња, небеских тела), где су свима „очи засењене тихог мрења том лепотом“ и све што се покрене, „зажуди да умре потом“. Том вољном предавању смрти супротствљен је човек, са свешћу о значају, али и неминовности смрти:

Вај, зна само дух човека
И за живот и за мрења:
Две обале усхићења,
Које плоди иста река.

Акценат, према томе, није на доживљају јесени, већ на идеји о безбрижном предавању смрти.

13 Занимљиво је приметити да се и у овој песми уз смрт везује епитет лепа: „Ко чека на међи? О, та / Највећа тајна што траје: / Граница двеју лепота / И двеју сујета! Шта је?“.

14 Детаљну анализу песме „Међа“ урадио је Јован Делић. Видети: Ј. Делић: „Поглед с међе (Тема смрти у пјесништву Јована Дучића)“. У: *О поезији и поетици српске модерне*. Београд: ЗУНС, 2008.

Лирски субјект се у овој песми налази само у позицији посматрача.

С друге стране, у песми „Ноћ“ наилазимо на препознавање напоредних процеса који се одвијају у природи и у лирском субјекту. Као и у претходним циклусима, тако је и овде јесен дочарана епитетима „хладна“ и „зла“:

Нестаје и с даном део мене,
Путима незнаним куд и све...
Лагано као што и цвет вене,
Умиру јесени хладне, зле.

Успоставља се двоструки паралелизам: најпре између дана и човека, и између цвета и јесени, а потом и између, с једне стране, смене дана/ноћи и смене годишњих доба (постојање мена, тачака смењивања), и с друге, човека (лирског субјекта) и цвета. За разлику од ранијих песама у којима је јесен претежно наговештај смрти, у песми „Ноћ“ и сама јесен умире, јер је и она, попут цвета, подложна лаганој и неприметној смрти. Пролазност се не да зауставити, нити мимоићи. Она је свеопшти усуд. У поређењу са „Јесењом песмом“, у „Ноћи“ није у питању истицање свести о смрти, већ константовање да све нестаје, да све одлази „путима незнаним“... И човек, и природа, и циклуси у природи... Улазак у непознато, свршетак једног циклуса, али и припрему обнављања, отпочињања друге ноћи, најављује већ први стих („Падају сутони први плави“). Смрт се тако чита као најавна новог простора и времена које ће заменити некадашње.

Међутим, можда је од поменутих песама, ипак, најинтересантније „Хришћанско пролеће“. Преко хришћанске симболике¹⁵ лирски субјект проговара о цикличности дешавања, о вечном а новом, о васкрсењу и новом рађању. У првој строфи дата је слика свитања, међе рађања и умирања. Излазак Сунца означава свршетак једног циклуса, а самим тим и припрему обнављања. Смрт једног најављује оно друго. Некадашњи простор и време биће замењени новим. Уткивањем и слике светогa Ћорђа који убија аждају указује се на паралелни процес завршетка владавине зиме и почетка сувереног владања Сунца. Ћурђевдан и дан уочи њега прославља се као соларно/хтонско. Ћурђевдан је једна од преломних тачака годишњег (соларног) циклуса. Долазак пролећа најављује први кос:

Видик се крвљу сав зарубио,
Први кос пева танко и тање.
Аждају свети Ћорђе убио,
Сребрним копљем баш у свитање.

На евоцирање вечног живота и ускрснућа наилазимо у другој строфи у којој се спомињу и два пролећна свеца, хришћанска страдалника, са животињама које су представљале њихова обележја¹⁶:

15 Свакако треба имати у виду да већина симбола које Дучић користи у овој песми има корене у паганском наслеђу (ликови, мотиви, зооморфна симболика, симболика боја итд.), те је можда адекватније говорити о христијанизованој симболици.

16 Интересантно је што Дучић спомиње баш св. Марка и св. Тодора, византијске свеце, симболе Венеције. Светачка традиција Венеције је источна, православна, а први и најстарији све-

Крај цркве чемпрес црн загустио,
Христово јагње овца родила,
Свети Марко орла пустио,
И свети Тодор свог крокодила.

Тренутак рађања пролећа прати оглашавање буђења целокупне природе. Читава природа оживљава, радује се и прославља обнову, васкрсење, које проносе два апостола:

Голубица у сунцу синула,
Са лишћа капљу свете арије....
Два апостола туд су минула
С поруком сина чисте Марије.

Свети дух који Христ шаље у облику снопа светлости симболизује тријумф хришћанства:

Крај реке зраче бели кринови,
Пада сноп зрака с неба средине:
И сја ореол вечни и нови
Јагњета што гре преко ледине.

Уздржаност и свечаност песме, како је то приметио још Радомир Константиновић, Дучић у *Лирици* оставрује употребом десетерца. Велики српски проучавалац поводом Дучићевог десетерца (али и деветерца) бележи и следеће: „*taj stih ravan je jedinici govora, to je rečenica-saopštenje ... koja ne dozvoljava bogatstvo epiteta i atributa ...*

титељ је свети Тодор. Тек касније су донесене из Александрије и мошти светог Марка. Венеција је, тако, сматрана настављачем византијске традиције.

Rečenica, koja je u dvanaestercu tražila čitavu strofu, pa se i prenosila, ne jednom, iz strofe u strofu, kao kaskadama velike asonantnosti, mekote linije, i lako uznemirene melodijske fraze, izazivajući tako utisak bogataškog rasipništva, punoće, sreće i slave u obilju, ovde se najčešće svodi na jedan stih, tako da strofe deveterca ili deseterca produbljuju senzaciju neke čvrstine, ali i udarnosti“ (Константиновић 1983: 442). Музикалност песме „Хришћанско пролеће“ остварена је специфичним системом римовања – авав асас cdcd efef. Запажамо постојање варијација чланова у укрштеној рими. Тако се први члан римовања из прве строфе понавља као први у другој, а други члан из друге строфе као први у трећој.

Највећи број песама које укључују мотив лета обухваћен је циклусом „Сунчане песме“ — „Поље“, „Суша“, „Сунце“ и „Оморина“. И поред тога што би се и у неким другим песмама могло претпоставити да је реч о лету, само се у поменути четири на њега експлицитно упућује. Све наведене песме штампане су у крфском *Забавнику* 1918. године, за време рата.¹⁷ Јован Деретић у *Историји српске књижевности* бележи да су новији критичари управо у овом циклусу видели „највећи домет Дучићеве поезије у целини“ (Деретић 2002: 985). За разлику

17 С обзиром на постојање подударности мотива и начина њихове обраде, било би занимљиво да се уради упоредно истраживање поетичких момената песника и сликара овога периода. Тим пре што је и сам Дучић упућивао на везу уметности и друштвених појава: „Све што се догађало у променама уметничког смисла, догађало се у тесној вези са осталим стварима живота. Постојале су увек логичне везе између појединих појава друштва“ (Дучић 2001: 206).

од ранијих песама, у којима Дучић „не тежи толико да опише земаљске пределе колико да изрази одређена 'стања душе'“ (И.: 984), у овим песмама, примећује Деретић, „редуковани су како дескриптивни тако и емоционални елементи“ ... „у њима нису најважније ни слике из природе ни стања душе, него мисли и симболи“ (И.: 985).¹⁸ А „песничко дело, уколико је дубље, утолико је простије“ (Дучић 2001: 214). Уочава се да су за Јована Дучића од изузетног симболичког значаја били празници, нарочито они који су означавали завршетак хтонског и почетак пролећно-летњег периода године, а посебно они када се сунце налазило на највишој тачки, иза чега је следило свеопште опадање снаге. У есеју „О песнику“ Дучић бележи: „наука види стварање и развијање, а песник разграђивање и рушење. Наука види тријумф живота у новом листу који избија из старе гране, а песник већ види увелу грану у новом листу“ (Дучић 2001: 190).

18 И сам Дучић истакао је да се „осећање за природу — као трећи од великих мотива људске инспирације, — мењало стално и огромно“ (Дучић 2001: 214). А можда је најбоље промене у Дучићевом доживљају природе описао П. Слијепчевић: „Спочетка, Дучић је пејзаж давао као тзв. 'стање душе'. Тако, у „Јадранским сонетима“ море није дато као слободна, ћутљива, опасна стихија, него као одраз и позадина песникове расположења ... Али, доцније, Природа израста изнад песникове личности као засебан свет. У позним песмама догађање је сасвим обично, скоро свакодневно, па ни фугуре нису необичне, а сугестивност је ипак јака“ (Слијепчевић 1956: 126). Слијепчевић закључује: „Нико у нашој књижевности није одуховио Природу колико Дучић. Ту њене појаве изгледају као појаве неке космичке драме, и све је зато величајно и тајанствено“ (Слијепчевић 1956: 127).

У песми „Поље“ даје се опис поља у лето које одише зрелошћу, сјајем, топлином/врелином, али и змије која тада свлачи кошуљицу (чиме се симболично уводи прича о преображају):

Лечмена жута поља зрела,
Речни се плићак зрачи;
Купина сја сунчана, врела,
Ту змија кошуљу свлачи.

Након зенита долази до постепеног одумирања, које је праћено криком младог јастреба, као симболом нагонске жеље за животом која се никада до краја не може утолити:

И скакаваца мину јато...
С топола јастреб млади
Баци у сунчев сјај и злато
Свој крик вечите глади.

У раду „Дучићева лирска визија природе“ Иван Негришорац указује на значај соларне симболике у поезији Јована Дучића и примећује да „она преваходно има позитивно обележје“, али и да „у песмама о природи песник развија читав један топос у коме се сунце јавља као чинилац уништења: сунце, дакле, не само да ствара и одржава живот већ оно може и да га довршава и уништава“ (Негришорац 2008: 315). Негативан аспект сунца можда је најбоље представљен песмама „Суша“ и „Оморина“. Прва два стиха као да су варирана у обе песме: „Већ месецима огањ дажди, / Препуклу земљу мори суша;“ („Суша“) / „Препукла земља жедна вапи, /

Од Илин-дана огањ пржи;" („Оморина“). Сунце се приказује као оно што исцрпљује и мори земљу, и што жеже и уништава природу. У атмосфери свеопште замрлости једино што живи јесте страх. Тако је у песми „Суша“ „долина пуна немог страха“, а у „Оморини“ „ни дах да пусти шума не сме“. Супротно акцентованој празнини прве строфе песме „Оморина“ („Корито речно празно зјапи“), друга строфа сугерише испуњеност, али негативним набојем и садржајима негативног потенцијала („зрак препун слепих миша / Жабокречина пуна песме...“). Доследно поштовање метричке схеме нарушено је померањем цезуре у обе песме у другој строфи, с том разликом што је у песми „Суша“ то учињено у трећем стиху, а у песми „Оморина“ у другом:

Сув поток крај ког мртво ћути,
Без гласа и без прама дима,
Сеоце; само златом жути
Тиква по врелим вртovima.

(„Суша“)

Ни дах да пусти шума не сме;
Вече; зрак препун слепих миша;
Жабокречина пуна песме...
Ноћас ће најзад пасти киша.

(„Оморина“)

У песми „Суша“ померањем цезуре, као смисаоно тежиште сугерисано је сеоце, у својој пасивности и препуштености мртвилу, док се као визуелна доминанта у следећем паралелизму истиче тиква која „златом жути“ и која интензитетом

своје боје и простог постојања делује као догађај наспрам свеопштег мртвила. С друге стране, у песми „Оморина“ цезуром је истакнуто вече, које се овде, супротно очекивању, појављује као носилац позитивних значења. Последњим стиховима у песми „Оморина“ Ј. Дучић изванредном песничком сликом дочарава летње, уништавалачко сунце на заласку: „И блисну према селу бедном / Крвава, страшна, звезда глади“.

Песма „Сунце“ је песма пуног напона, песма зенита и владавине светлости. Све што дугује свој облик, своју боју и своје стање сунчевој светлости и топлоти, током године, под различитим угловима обасјавања, сада је заћутало. Као доминантан утисак преовладава само блистање; снага сунца зуји кроз песму као сећање на заједничко светлосно порекло свих ствари. Из песме изостају страх и негативна знамења. Нема човека да унесе немир, слутњу, страх. Уместо тога, пчела пева дитирамб сунцу, а целокупна природа жели и спремна је да умре под лепотом сунчевих зрака:

На житу пламти јара врела,
Јули ће све да затре;
Дитирамб сунцу пева пчела –
Све речи од саме ватре.

Не чезне брдо дах на нађе,
Нит шума за сен вапи;
И река пре но сунце зађе
Жели да умре до капи.

Спрема се класје све да падне,
И лишће пред ноге пању;
Да земља данас жудно знадне
За лепу смрт у сјању.

У све четири песме примећује се лишеност очигледног присуства лирског субјекта које би се својим „ја“ појавило у песми. Све је дато из неке објективне позиције. Међутим, и поред тога што је то „ја“ потиснуто, што је говорник неименован, о њему посредно сазнајемо преко изражених мисли и расположења. Тако, у овим песмама, у описима не одсуствује човек. Напротив, постоји прожимање посматрања и контемплације које је остварено комбинацијом чулне и унутрашње перцепције, запажања и мисаоности. У средишту свих анализираних песама налази се однос живог света према смрти. Смрт је, тако, оно чиме је окупирана свест казивача. Промене у природи покрећу у песнику нека општија питања — о пролазности, обнови, о кружном времену смене годишњих доба.

На самом крају укратко бих се осврнуо и на остале Дучићеве циклусе — „Душа и ноћ“, „Царски сонети“, „Моја отаџбина“ и „Дубровачке поеме“. У обимном циклусу *Душа и ноћ* свега је пет песама које на неки начин дотичу тему годишњих доба. „Носталгија“ јесеном дочарава атмосферу погодну за појаву одређених мисли и емоционалних стања, „Досада“ преко јесени представља унутрашње стање лирског субјекта, у песми „Суза“ јесен се доводи у аналошку везу са човековим тихим и нечујним умирањем, док у песми „Вече“ лирски

субјект октобарским сунцем које гасне не указује на властито унутрашње стање, већ на душу пуну „болног шума“. Последњим стихом претпоследње строфе поменуте песме лирски субјект у средиште уводи своју поезију. Његове риме су „тамне“, „у сваком стиху има суза јада“, и „у сваку је строфу легло срце цело“. Још у једној песми овога циклуса („Тама“) помиње се годишње доба, али за разлику од претходних, у овој песми реч је о пролећу. Међутим, досадашње претежно позитивно одређење овога годишњег доба, замењује једно другачије. Пролеће „страшно ћути“, „спава“, небо је бледо, и чак, чини се, као да „црни снег поврви“. Све је, дакле, супротно ономе како се поменуто годишње доба уобичајено доживљава. Пролећно вече лирски субјект назива „кобним“, а његово биће је у том периоду толико осетљиво да може да чује „хуку своје крви“ и да у души слугу угаснуће једне жеље. А нестајање жеља, бележи Дучић у *Благу цара Радована*, „то је пропаст инстинкта и прва смрт човекова“ (Дучић 2001: 262). У циклусима „Царски сонети“, „Моја отаџбина“ и „Дубровачке поеме“ експлицитно се не спомиње ниједно годишње доба, изузев у песми „Владичица“ („Царски сонети“) у којој се јавља летња ноћ као време смрти Деспе, жене војводе Драгоша, и у песми „Дубровачки поклизар“ („Дубровачке поеме“) у којој се, такође, само „информативно“, без дубље симболике, спомиње зима као период када је Менчетић ишао на подворење краљу.¹⁹

19 Више о песми „Дубровачки поклизар“ видети: Милован Да-нојлић: *Записи о Дучићу. Сабрана дела*, књ. 6. Београд/Сарајево: БИГЗ, Свјетлост, Просвета, 1990.

Последњи циклус на који ћемо се осврнути је *Песме љубави и смрти* у којем се у свега две песме годишња доба јављају као релативно битни мотивски елемент. У „Бескрајној песми“ то се чини синтагмом „зимско зрно наше“, а у „Песми срца“ синтагмом „сунчаним априлом“. Међутим, ни у једној од њих мотив годишњег доба не носи неки значајнији семантички потенцијал.

Циклус песама у прози *Плаве лејенде*²⁰, такође, у неколико песама дотиче мотиве годишњих доба. У „Срцу“ уз лето се везују младост, радост, пожуда, жега, сунце. Насупрот томе, зима се доживљава као време старости, успаваности, сећања, пригушене крви и инстикта, али и као време новог рађања. На лето као период буђења и бујања страсти, пожуде, грознице наилазимо и у „Једној ведрој ноћи“. С друге стране, јесен се појављује уз мотиве смрти, заборављања, самоће („Дубровачка јесен“), старости, пролазности и нестајања („Сунце“). Коначно, пролеће симболизује обнављање животне снаге („Пролетња песма“ „Сунце“), безбрижност, зрење и младост („Семе“).

Из свега изложеног произилази да се Јован Дучић постепено окретао од уопштене, стереотипне симболике годишњих доба (посебно јесени) ка формирању специфичног, самосвојног корпуса песничких симбола. Отуда и превага јесени у првом песничком циклусу. Међутим, већ у другом

20 О жанровској хибридности *Плавих лејенди* и односу Дучића према песамама у прози видети текст Лидије Делић: *Дучићеве Плаве лејенде — моћући погосишцаји и паралеле*, „Књижевна историја“, ХХХИХ 2007, број 131–132, стр. 147 – 158.

она ишчезава, уступајући место лету. Иако тада присутан само у две песме, мотив лета ће бити доминантан у нешто касније насталом циклусу „Сунчане песме”, да би Дучић готово у потпуности напустио симболику годишњих доба у последњој збирци песама. Ипак, остаје читав низ песама Јована Дучића са мотивом лета с којима ће водити дијалог потоње генерације књижевника и које ће утицати на конституисање новог песничког језика симбола.

ЛИТЕРАТУРА

- Драгиша Витошевић 1975: *Српско јесништво 1901-1914*. Београд: „Вук Караџић“.
- Милован Данојлић 1990: *Записи о Дучићу. Сабрана дела*, књ. 6. Београд/Сарајево: БИГЗ, Свјетлост, Просвета.
- Јован Деретић 2002: *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета.
- Јован Дучић 1996: *Песме*. Сремски Карловци: Каирос.
- Јован Дучић 2001: *Благо цара Радована. Јуџира са Леуџара*. Београд: Алтера.
- Јован Дучић 1940: *Градови и химере*. Београд: СКЗ.
- Јован Дучић 1969: *Моји сајушници*. Сарајево: Свјетлост.
- Леон Којен 1996: *Студије о српском сџиху*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

- Radomir Konstantinović 1983: *Viće i jezik, knjiga 2*. Београд/Нови Сад: Rad/Prosveta/Matica srpska.
- Никола Мирковић 1932: *Јован Дучић*. Београд.
- Иван Негришорац 2008: „Дучићева лирска визија природе“. *Летњопис Мајнице српске*, Нови Сад, март, год. 184, књ. 481, св.3..
- Новица Петковић 2007: „Песник 'страшне међе'“. У: *Словенске пчеле у Грачаници*. Београд: ЗУНС.
- Сретен Петровић 2004: *Српска митологија*. Београд: Народна књига.
- Љубинко Раденковић 1996: *Симболика светиа у народној маџи Јужних Словена*. Београд/Ниш: Балканолошки институт/Просвета.
- *Rječnik simbola* 2003: Banja Luka: „Romanov“. Priredili J. Chevalier, A. Gheerbrant.
- Јован Скерлић 1997: *Историја нове српске књижевности*. Београд: ЗУНС.
- Перо Слијепчевић 1956: *Сабрани ољеди, књиа 1*. Београд: Просвета.
- *Српски митолошки речник* 1970: Београд: Полит. Приредили Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић.

Bojan Čolak

THE MOTIF OF SUMMER IN THE POETRY
OF JOVAN DUČIĆ

Summary

As he was an artist who was at his creative peak at the beginning of the 20th century, Dučić's poetry has most often been reviewed in the context of the already perceived poetic characteristics of the era of modernism. The paper *The Motif of Summer in the Poetry of Jovan Dučić* tries to point out some aspects of Dučić's poetics that have not been emphasised up to now, which have been reached precisely through the summer motif. Proceeding from the generalised, stereotypical symbolism of the seasons (especially autumn), Jovan Dučić gradually turned towards establishing a specific, individual corpus of poetic symbols. Hence the predominance of autumn in his first poetic cycle (*Shadows on the Water*). However, in the second cycle (*The Adriatic Sonnets*) autumn disappears, giving way to summer. Even though it was to be found in two poems only, the summer motif would predominate somewhat later in the cycle *Sunny Poems*, and Dučić almost completely abandoned the symbolism of the seasons in his final collection of poetry.

Јован Делић

ПОГЛЕД С МЕЂЕ

— Тема смрти у пјесништву Јована Дучића —

Кључне речи: тема, међа, смрт, бој, поезија, парадокс, ишњање, вишесјрука контекстуалности, сујеситивности, вишезначности, циклус, сумња, овојрано, онојрано, метафизички пејзаж.

Нећемо рећи ништа ново ако кажемо да је тема смрти једна од шест опсесивних Дучићевих тема (Бог, жена /љубав, отаџбина, природа и поезија) и, свакако, једна од трију најдоминантнијих и најуспјелије пјеснички обликованих и језички артикулисаних (уз теме Бога и природе). Према нашој непоузданој статистици, у првим двијема Дучићевим књигама из канонског издања *Сабраних дела* — у *Песмама сунца* и *Песмама љубави и смрти* — налази се тридест и пет пјесама с темом смрти. Ако би се укључили *Царски сонети*, са своја три циклуса, и *Плаве лејенде*, тај број би, несумњиво, био већи.

Природно је онда што је и слика међе, везана за тему смрти, односно позиција гледања на свијет с међе, с црте између свјетова, једна од највећих и најтрајнијих Дучићевих фасцинација.

Није, међутим, ријеч само о бријегу смрти с кога очи „на оба света гледају“. Одговарајући у трећем катрену на питања о природи свога осјећања, која испуњавају цијелу прву и први стих друге строфе — да ли је то љубав или потреба да се љуби, да ли је то жена коју воли — лирски субјект

Дучићеве пјесме „Љубав“ стоји на међи између сна и јаве, немоћан да да позитиван одговор:

Не знам; но на међи *ш*оја сна и јаве
Видим моје срце да чезне и пати.¹

Дакле, с међе сна и јаве лирски субјект види чежњу и патњу као једину поуздану истину о љубави и свом недефинисаном и нејасном односу према жени. Да ли је то љубав или потреба да се љуби — с те међе се не види.

Питања прожимају и прва три катрена пјесме „Наша срца“: ко затвара небројене очи људских срца; куда се, кад срца заспу, расипа њихов свијет „од свег већи и лакши од сна“; откуд срца падају „на ове брегове“; има ли за њих среће када су — сама смртна — „увек пуна само вечитога“. У завршном, четвртом катрену једно срце даје одговор у име свих:

Бескрајне су наше среће небројане,
На *ш*ој међи измеђ *в*ечној и *ш*ренуш*к*а:
Јер, ма смрт и била у дну нашег кутка –
Свет је само оно које у нас стане.²

Захваљујући „међи измеђ *в*ечног и тренутка“, између смртности и *в*јечности, пјесма, која је могла склизнути у сентименталну и срцепарајућу патетику, добија на дубини и *в*риједности.

1 Дела Јована Дучића, I, Песме, приредио Рајко Петров Ного, Београд–Подгорица–Требиње, 2000, стр. 117.

2 *Исшо*, стр. 163.

Слика међе појавиће се и у пјесми с актуелном историјском тематиком — у првом катрену пјесме „Брегалница“:

Опраћемо тобом очи нашој деци,
И чело пророка у тренути судње,
Реко, која поста у мачева звеци,
*Свешћом међом измеђ истине и блудње.*³

Брегалница је, дакле, показала шта је историјска истина, а шта заблуда; она тече између тих двију обала. Стога се — да би истинитије и без илузија сагледавали будућност — њеном водом умивају очи дјеце и чела пророка.

Најближа теми смрти јесте, ипак, пјесма „Завет“,⁴ састављена од пет катрена испјеваних у симетричним дванаестерцима. Само први стих првога катрена припада гласу лирскога субјекта. У њему је исказана велика присност и однос повјерења између лирског субјекта и творца:

Рече ми Творац у велико јутро.

Осталих деветнаест дванаестераца јесу ријечи Творца упућене том субјекту, али и људском бићу уопште. Он не говори само о позицији и будућности лирског субјекта, већ и о човјековој ситуацији на земљи и о његовом односу према Богу. „Лирски сиже“ ове пјесме јесте илустрација парадокса саме човјекове природе, односно човјековог парадоксалног односа према Богу.

3 *Истио*, стр. 231.

4 *Истио*, стр. 154.

Творац — „у велико јутро“, које асоцира вријеме стварања — охрабрује човјека да се дигне и јави „у плоти“ и да крене „кобном стазом“, коју ће сам утрти. Императиве из прве строфе (*дијни се, јави, иди*) замијениће, од друге строфе па до краја пјесме, пророчки футур први. Парадоксалност људске природе и позиције огледа се у томе што ће човјек истовремено бити „силник свему“ и „жртва свачем“, „Пророк, лакрдијаш, краљ и његов луда / Роб с ланцем о врату, и осветник с мачем“. Антитезе и парадокси јесу основна стилска средства којима је ова пјесма грађена.

У трећој строфи јавља се — у Дучића, иначе, чест — мотив сумње, с тим што је у наведеној пјесми сумња изразито амбивалентна. Она ће човјеку дати „дојку отровану“, али ће га зато, у четвртој строфи, као на крилима, држати високо изнад свега:

Но бићеш неверан и болу и срећи;
Сумња ће ти дојку отровану дати;
И без топле вере ти ћеш мене звати,
И без праве сумње мене се одрећи.

Свагда, као крила, те сумње бескрајне
Над свачим ће тебе да држе високо,
Докле не затвориш болно своје око
На међи вечитије истине и тајне.

Ево, дакле, опет те Дучићеве међе, на крају четврте строфе, овдје најближе значењу које има у пјесми „Међа“: то је међа „вечите истине и тајне“ — међа смрти. Крај је, међутим, овдје извјеснији

и оптимистичнији него у „Међи“ — дух ће се, на крају, вратити своме Творцу:

Тако, као одјек у самотну гору,
Вратиће се путем који мени води,
Твој дух, сав окупан у вечној слободи —
Као црна птица у сунчаном мору.

Не би требало сметнути с ума чињеницу да ове ријечи припадају Творцу и да је повратак духа Богу усаглашен с тим божанским гласом. Пјесма „Међа“⁵ је, међутим, испјевана из човјекове позиције и много је загонетнија. Она је знатно драматичнија, а поновно сједињење човјека с Богом далеко је неизвјесније.

Дучић је, дакле — недвосмислено слиједи из наведених примјера — склон слици међе и погледу с међе на обје стране истовремено, без обзира на различиту тематску усмјереност и вриједност пјесама.

„Међа“ је првобитно била завршна пјесма циклуса „Вечерње песме“, па су се на њу касније, тако рећи постхумно — гле, судбине! — сасвим природно и усклађено наслонили двадесет и двије пјесме из *Лирике* (1943).⁶ Дучић је нарочито у „Вечерњим песмама“, а поготово у *Лирици*, био окренут тајни, смрти и Богу. Тајна и невидљиво скривају се и откривају, боље рећи, слуте и наговјештавају, у чулном и видљивом. Овострано и онострано међусобно су прожети и по том виђењу — као и по ширини културе и по формалној строгости — Јовану

5 *Истио*, стр. 63.

6 *Истио*, стр. 63–110.

Дучићу је сасвим близак Иван В. Лалић. У пјесмама о Богу и смрти Дучић је углавном метафизички пјесник; пјесник онострани тајне. Чини нам се да управо та димензија Дучићевог пјесништва — димензија метафизичких квалитета — није у довољној мјери истицана у нашој критици.

Претходне реченице изговорене су у Требињу прије дванаест година.⁷ Не одричемо их се ни данас, као ни оног драматичног и језовитог, изразито личног доживљаја прве строфе и метафизичког пејзажа који се указује „на црти“, „на крају туге и пира“:

Када се јаве на црти,
На крају туге и пира,
Високе планине смрти,
И хладна језера мира (...).

Те „високе планине смрти“ и „хладна језера мира“ будили су у нама, и буде и данас, завичајну блискост и присност и метафизичку језу истовремено. Препознавали смо у том метафизичком пејзажу завичајне слике свога Дурмитора, увјерени да то у Дучића није случајно: Дучић је, наиме, у Дурмитору видио сам врх своје Херцеговине и њено средиште, али и српски Олимп, и српски Парнас; дакле — за њега је Дурмитор морао бити и помало онострано мјесто. Зашто онда тај и такав Дурмитор — пјесников Олимп и Парнас — са својим хладним и мирним језерима, не би прешао у онострано? За-

⁷ Уп. Јован Делић, „Над Дучићевом Међом. У спомен Николи Кољевићу“, у: *Чекајући повраћајак Дучићев. Дучићеве вечери поезије, Требиње '96 и '97, Требиње, 1998, стр. 253–256.*

вичајни пејзаж преобразио се у метафизички, метафизички у завичајни. Између осталог, ова пјесма нас зато увијек наново и следи и озари; призове у сјећање Дурмитор, као што Дурмитор призива Дучићеву „Међу“ и мисао на смрт, односно на поглед „на оба света“. Критика је, с више него убједљивим разлозима, високо цијенила Дучићеве пејзаже. Рјеђе је учавала његов метафизички пејзаж, по нашем осјећању — изузетно драгоцјен.

Ово признање тешког гријеха субјективизма у доживљају једног метафизичког пејзажа у пјесми изречено је да би се и у себи и у другима побудила сумња у коректност интерпретације и вредновања једне пјесме, која је, за нас, у самом врху, не само Дучићеве, поезије.

„Међу“ чини пет катрена, односно двадесет асиметричних осмераца, повезаних женском унакрсном римом. Рима *b* из првога понавља се у завршном, петом катрену, што се може протумачити као звучна сугестија заокружености и цјелине, до чега је Дучић несумњиво држао (*и*ира / *мира*; *мира* / *шира*).

У пјесми налазимо једно пребацивање, стилски и значењски изузетно функционално, и одмах за њим једно ненаметљиво опкорачење. То је пребацивање дијела, и то кључног дијела, синтаксичке цјелине из прве у другу строфу, због чега је прва строфа остала отворена и синтаксички се склопила питањем којим почиње друга строфа:

Ко чека на међи?

Цијела, оvdје већ цитирана, прва строфа припрема то питање, које је у ритмичко-синтаксичком смислу изузетак у односу на све остале синтаксичке одсјечке у пјесми. Самим тим, његова позиција је ритмичко-синтаксички повлашћена и истакнута. Цијела пјесма добија тон запитаности и неизвјесности, добија на драматичности, а цитирано питање постаје кључно мјесто пјесме, што недвосмислено потврђује и наредно, не толико истакнуто опкорачење, између првог и другог стиха друге строфе:

Ко чека на међи? О та
Највећа тајна што траје (...).

Ево и ријечи из наслова загонетне и сугестивне Дучићеве пјесме „Тајна“!⁸ Највећа и вјечна тајна је, дакле, *ко чека на међи*, ко је тај цариник душа на граници између живота и смрти, на „раскршћу вера“, на путу „Богу на истину“ — како је Никола Кољевић насловио своје тумачење Дучићеве пјесме „Тајна“.⁹ Као да цитирани стихови призивају оне који ће тек доћи с првом пјесмом *Лирике* — „Човек говори Богу“:

Води ли наш пут к теби, да ли води?
Крај и почетак – је ли то све једно?
Ко печате ти чува неповредно?
*Ко њвојим сѝрашним ѝраницама ходи?*¹⁰

8 Дела Јована Дучића, I, стр. 86.

9 Nikola Koljević, *Klasici srpskog pesništva*, Beograd, 1987, str. 131–140.

10 Дела Јована Дучића, I, стр. 67.

Тај далекосежни упитни тон, успостављен на почетку друге строфе, проширује се на цијелу ту строфу, па она питањем почиње и питањем се затвара:

Ко чека на међи? О та
Највећа тајна што траје:
Граница двеју лепота
И двеју сујета! Шта је?

Као питање су стилизована и два посљедња стиха завршне строфе:

А страшна међа шта значи,
Што дели покрет од мира?

Чар пјесме је, дакле, у запитаности, у „загонетки“, у тајни, а не у неком коначном, посебно не у неком несумњивом одговору. Над пјесмом лебди дух метафизичке сумње, оне сумње којом Дучић поентира своју „Песму“:

А на мом путу сама сија
Сумња, то сунце мога ума.¹¹

У првом стиху пјесме међа је сведена на „црту“ („Када се јаве на црти“), на линију, која, по природи ствари, нема димензију ширине. Међутим, током пјесме та непостојећа димензија се успоставља и повећава, да би у трећој строфи — у њеном завршном стиху — међа постала већа од живота и смрти:

11 *Истио*, стр. 75.

То немо раскршће вера,
Мост бачен између срећа,
Та међа двеју химера –
Нег живот и смрт је већа!

„Та међа двеју химера“, двеју утвара, живота и смрти, већа је, у пјесниковом виђењу, од живота и смрти. Једино је међа стварна и важна, све остало је химера. Од тога шта нас и ко нас чека на међи, зависи смисао и оног иза нас — химере живота — и оног испред нас — химере смрти. А чека нас ништавило или Спасење. Или нешто треће, непознато, тајна. Зато је та црта већа од свега, јер свему даје смисао и мјеру, и то — са становишта вјечности.

Четврта строфа може се прочитати као прикривено развијено поређење. „Безгласна жица“ — која асоцира на „црту“ — упркос привиду безгласности, садржи све небеске и земаљске звуке, па би и „црта“ што „дели покрет од мира“, по аналогији, морала бити знатно шири од свог појавног привида. Као што „црна поноћна клица“ носи у себи „све боје сунчаног лета“, тако и „страшна међа“ значи много више од „црте“:

Знам, чува безгласна жица
Све звуке неба и света,
И црна поноћна клица
Све боје сунчаног лета...

Ефектни парадокс, садржан у овом катрену, проширује се и на следећу строфу. Успостављен је

паралелизам између „безгласне жице“, „крне по-
ноћне клице“ и „страшне међе“, односно „црте“:

А страшна међа шта значи,
Што дели покрет од мира?
Шумна је река, кад смрачи,
Од својих обала шира.

„Црта“ је сада метафором проширена на „ши-
року реку“, ширу од себе и од својих обала, недог-
ледану и несагледиву. Ето како изгледа метафи-
зичка поплава једне „црте“.

Клица, односно сјеме, јавља се у Дучића и као
симбол побједи над мраком, поноћи и смрћу. Кли-
ца ниче из смрти сјеме, из „прслих груди“, и,
као у првој строфи пјесме „Напон“ из циклуса „Ју-
тарње песме“, подиже „најлепшу химну сунца“:

Завапи клица: желим нићи,
Из мрака до врхунца!
Из прслих груди ја ћу дићи
Најлепшу химну сунца.¹²

Клица се, дакле, може разумјети као метафо-
ра спасења и васкрсења; продужења живота кроз
смрт.

Сјеме кедре бачено у земљу јесте „идеја силе
сва у груди“. Из тог сјеме, из те груде, из те „не-
победне свете сржи“, израшће кедр, симбол у
простор баченога гласа што стреми „да га небеса
буду пуна“, ријеч што „никад не занеми, / И вечно

12 *Исџо*, стр. 52.

будна божја струна“, и, коначно, симбол пјесника, странца „у свету и у гори“:

А као песник ти ћеш бити
Странац у свету и у гори:
Од осама се што усхити,
Од хладних звезда што сагори.¹³

Како се само из пјесме у пјесму мијењају и проширују значења Дучићевих лексема–симбола *клица*, *семе* и *струна* и како се Дучићеве пјесме — оне најбоље — међусобно дозивају и освјетљавају. И овом посљедњом пјесмом се, ево, отвара велика Дучићева тема странца „у себи и у свету“.

Прелазак људског тијела у прах и поноћно сједињење са земљом Дучић у *Лирици* није опјевао као пад у ништавило, већ као миран повратак Творцу, „у грумен глине ужежене“ („Повратак“); као поништење међе између Творца и човјека, односно пјесничког субјекта; као ослобођење од ропства два начела — „духа и тела, зла и добра“. Повратком у безобличност човјек опет постаје сличан Богу и почелу; људски „атом скривени“ сједињује се с елементарним и измирује и са собом, и са свијетом, и са Богом. Поништење међе између свјетова, односно између човјека и Бога, могућно је и достижно једино преласком „у грумен глине ужежене“:

Кад мој прах, Творче, мирно пређе
У грумен глине ужежене,

¹³ *Истио*, стр. 69.

Тад неће више бити међе
Између тебе и измеђ мене.¹⁴

Најзад, у краткој, тајновитој и загонетној пјесми „Натпис“¹⁵ мотив међе јавља се чак два пута. То је она пјесма која је инспирисала Рајка Петрова Нога да према њеном цитату наслови свој оглед о Дучићу и свој избор из Дучићеве поезије — *Очи на оба светића*,¹⁶ имплицирајући у наслову Дучићеву слику међе. Пјесма је састављена од три катрена и наизмјенично постављених стихова од девет и осам слогова, с унакрсним системом римовања: *abab, cdcd, efef*, при чему су непарне (*a, c* и *e*) риме двосложне, женске (*ѝлочи* — *очи*, *сину* — *мину*, *ѝрене* — *зимзелене*), а парне (*b, d, f*) тросложне, дактилске (*седају* — *їледају*, *чисїине* — *исїине*, *замора* — *мра-мора*). Дуже, дактилске риме повезују краће стихове — осмосложнике, и доприносе иначе богатој еуфонији пјесме.

Навешћемо пјесму у цјелини да би се лакше уочио деликатни синтаксичко-значањски спој између прве и друге строфе и позиција мотива међе у њима:

С мора на чијој црној плочи
Сва мирна сунца седају,
До на брег смрти, с кога очи
На оба света гледају —

14 *Исїо*, стр. 90.

15 *Исїо*, стр. 78.

16 Јован Дучић, *Очи на оба светића. Избор из поезије и џушїоїисне ѝрозе*, Сарајево–Београд, 2004, приредио и предговор „Очи на оба света“ (стр. 7–21) написао Рајко Петров Ного.

Понор по понор, где год сину
С небеске светле чистине...
Док путић једном најзад мину
Између сна и истине.

Вај, ништа више да не прене
Тај пухор сна и замора,
Пењи се тихо, зимзелене,
Уз плочу бледог мрамора.

Прва међа у пјесми јесте „брег смрти, с кога очи / На оба света гледају“, што је варијација мотива из пјесме „Међа“. Овдје, умјесто језера, налазимо црну плочу мора, а умјесто високих планина смрти — „брег смрти“. Наглашенији је и поглед с међе на оба свијета.

Друга међа је у другој строфи — „пудић један“ — који „најзад мину / Између сна и истине“. Као да је пјесник хотимично „замутио“ значење првих двију строфа њиховим синтаксичким спојем, учинивши пјесму тајанственијом и сугестивнијом: у загонетној вези су црна плоча мора на коју „мирна сунца седају“, бријег смрти с погледом на оба свијета, понори, небеске свијетле чистине и, најзад, путић „између сна и истине“.

Пратећи мотив међе у Дучићевом пјесништву настојали смо да укажемо на његову вишеструку контекстуалност, вишезначност и богату сугестивност. У Дучићевој поезији он је најсрећније проговорио када се нашао повезан с темом смрти. У том споју настале су најбоље Дучићеве пјесме, неза-

боравне пјесничке слике и изузетни метафизички пејзажи с међе.¹⁷

Jovan Delić

VIEW FROM THE BORDERLINE

— The Theme of Death in the Poetry of Jovan Dučić —

Summary

The image of borderline in Dučić's poetry is closely connected to the theme of death. The line dividing this world from the other one was a continuing obsession of Dučić's. This paper traces the borderline motif in the poetry of J. Dučić. The borderline occurs between dream and reality, eternity and moment, truth and abstraction, pain and happiness, truth and mystery, life and death. Who awaits on the borderline? – that is the greatest of secrets, one on which the meaning of life or death depends; religions of this world and philosophical systems fall and rise on this issue, poetry thrives on it. The paper points to the multiple contextuality, multisemanticity and abundant suggestiveness of this motif in Dučić's poetry, placing a special emphasis on its connection with the themes of death and God. It was at these junctures that the best Dučić's poems, poetic images and metaphysical landscapes were created.

17 Уп.: Новица Петковић „Песник 'страшне међе'“, у: *Словенске њеле у Грачаници*, изабрао и приредио Драган Хамовић, Београд, 2007, стр. 78–85.

IV

Ана Петковић
ОКАМЕЊЕНА АНТИКА
У ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ДУЧИЋА:
ОДЕ НЕИЗРЕЦИВОЈ ЛЕПОТИ

Кључне речи: Песме сунца, „Сенке по води”, Хорације, сакрална поезија, духовно слејило, античка скулптура, Винкелман, Venus, Платин, надчулна лејоша/ мајерија, космичка душа, умни појед, телесни појед, вечност, непролазност, мазулеј, мит/ историја, Ананкино врењено, „жуља ружа”.

ἄχλυν δ' αὖ τοι ἀπ' ὀφθαλμῶν ἔλον, ἢ πρὶν ἐπῆεν,
ᾧ φρ' εὖ γιγνώσκης ἡμὲν θεὸν ἠδὲ καὶ ἄνδρα.
(Il.5.127-8)

*С очију скинух ти мајлу, шито била ти мутила појед,
Добро га можеш боја и човека свакој разабраи’!*

Једна од најчувенијих европских песничких поетика, она Хорацијева, започиње поређењем фиктивне уметничке слике са књигом. То поређење служи као негативни пример за учење које се излаже у *De arte poetica*, учење о основним правилима за састављање песничког дела, о међусобном складу његових делова, реду и јасности. Да би један песник дао себи за право да изнова поставља канонска правила сопствене вештине и то у поетској форми, дакле, да своје дело предложи као пример другим

1 Превод Милоша Ђурића у књизи *Хомерово Илијада*, Нови Сад 1965.

песницима, он мора имати веома изражену свест о себи као о изабраном члану заједнице. С обзиром на схватања о природи надахнућа у антици, може се рећи да он има свест о својој богоизабраности, ма колико то могло прећи у песнички манир.

Схватање да је песник по својој природи другачији у односу на обичне људе и да је близак боговима, већ од прве „Оде” програмска је тема Хорацијеве лирике и једна од најомиљенијих тема у европској поезији уопште:

*Me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus
Nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo ...*

(Od.1.29–32)²

А мене бршљан, одличје учених, / са боговима
сједињује, / прохладни гај и лако коло Нимфа и
Сатира / међу обичним светом ме издваја.

Ова тема, инхерентна сакралној поезији, може се сматрати кључном за лирику са религиозном тематиком, а граница која удаљава песника од осталих људи одређена је и делимичном разумљивошћу песме и њеног језика, заједничким одликама песничког и религиозног текста, што се у античкој поетици сматра естетским правилом, а одражава се и у епитету самог песника (σοφός, *doctus*). Она се код Хорација развија на почетку прве песме „

² Хорацијеви стихови наводе се према издању Horatius, *Carmina*, ed. F. Vollmer, Lipsiae, 1927.

„Римских ода” и прелази у тему презира песника према неуком свету:

Odi profanum volgus et arceo
favete linguis; carmina non prius
audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto.

(Od.3.1–5)

Презирем неуки свет и одстрањујем / слушајте у
тишини - девојкама и дечацима / песме још не-
знане / певам као свештеник Муза.

У поетској варијанти свете формуле Хорације уводи два кључна појма, појам „песника - свештеника Муза” и појам „непознатих песама”, неразумљивих непосвећенима. Будући да су писане по узору на поезију грчких лиричара ове песме, условно нове у облику и значењу, имају веома строгу форму и класичне теме, са преузетим, метафоричним и изразито артифицијелним песничким сликама и ликовима. У римској лирици Хорацијева *doctrina* класични је пример поезије која ирационално преноси у култивисану лепоту форме и доследно примењених поетских начела. У српској поезији овакву поетику следи Јован Дучић. Управо зато у песми „Поезија” можемо осетити хорацијевски подтекст: „гомиле што нагле” нису достојна публика за тајанствено песништво надахнуто божанством савршене форме. Али Дучић одлази даље — учење о форми само је средство за нову интерпретацију песничке науке.

Будући да су Дучићева поетска начела формирана у складу са књижевним погледима француских парнасоваца и симболиста, у првом циклусу збирке *Песме сунца*, „Сенке по води”, он је оријентисан пре свега на античку поетику, грчку и римску. Овакви погледи парнасоваца били су формулисани, између осталог, и у предговору за *Poèmes antiques* Леконта де Лила као обнављање јединства науке и уметности у савременој лирици, дакле, као обнављање јединства митског, „научног”, филозофског и поетског схватања стварности, карактеристичног за древне поезије.³ Дучићева поезија обојена је митским схватањем простора и времена и одликује је посебна, готово ритуална природа лирског субјекта и објекта лирике у њиховом узајамном односу. Поетске слике, где се препознаје метафорика и топика класичне грчке и римске књижевности, укључене су у поетску интерпретацију појединих античких филозофских и естетских концепција. Можда се управо зато у осталим циклусима *Песама сунца* тематска веза са антиком само наизглед губи.

Оно што је заједничко за поезију француског Парнаса и за Дучићеву поезију јесте песничка интерпретације схватања узвишене лепоте, визуелно оваплоћене у античким представама богова, и песничка формулација појма непроменљиве, идеалне лепоте. У научним расправама о античкој уметности осамнаестог века, упркос безбројним вековним приговорима и данас најпознатије од-

3 *Oeuvres de Leconte de Lisle, Poèmes antiques*, A. Lemerre, Paris, стр. 7; Leconte de Lisle, *Articles, préfaces, discours*, éd. E. Pich, Les Belles Lettres, 1971, стр. 114.

ређење лепоте грчке пластике, оно Винкелманово, понавља се и на почетку Лесинговог *Лаокона* да би се њиме отворила нова расправа о односу ликовне и књижевне поетике.⁴ На овим и оваквим делима темељи се и специфичан правац развоја европске лирике крајем осамнаестог и током целог деветнаестог века. Сазнања тадашње науке о античкој уметности у одређеној мери одређују и тематику, али и специфичну поетску технику и структуру лирске песме и она се, тежећи да у оквирима песничких поступака удружи ликовна и песничка средства, тенденциозно обраћа уметничком синкретизму старе поезије.

Погледајмо на почетку Дучићеву песму „Поезија”. Писана у форми химне, она садржи неопходне елементе у оваквој врсти песме, измењене у лирском стилу. Такви су, на пример, *epitheton ornans* (Мирна као мрамор, хладна као сена...), или фигура ритуалног поступка, позајмљена из молитвене формуле (Ја не мећем на те ђинђуве са траком / Него жуте руже у те косе дуге...), као и већ поменута хорацијевска парафраза дела свете формуле која се односи на непосвећене (ст. 7–11). На тај начин у песми се евоцирају предстве божанстава, пре свега представе појединих женских божанстава у античкој уметничкој пластици, али — посебно у завршној строфи — и ликови богиња којима се стари песници обраћају као изворима песничког надахнућа, ликови Афродите/Венере, Харита или Муза античке поезије:

4 Gotthold Ephraim Lessing, *Лаоокоон или о границама сликарства и поезије*, превео Светислав Предић, Београд 1954, стр. 66.

Мирна као мрамор, хладна као сена,
Ти си бледо тихо девојче што снева.
Пусти песма других нека буде жена,
Која по нечистим улицама пева.

Ја не мећем на те ћинђуве са траком,
Него жуте руже у те косе дуге:
Буди *одвећ леја да се свиђаш сваком,*
Одвећ ѿрда да би живела за друје.

Буди *одвећ шужна са сојсѿвених јага,*
Да би ишла икад да тешиш ко страда,
А чедна, да водиш гомиле што нагле

И стој равнодушна, док око твог тела,
Место китњастог и раскошног одела,
Лебди само прамен тајанствене магле.⁵

Слика богиње, обавијене „само праменом тајанствене магле”, представа је истовремено поетског надахнућа, његовог објекта, и саме поезије. Управо она упућује на Венеру античке поезије, на Хомера, Вергилија, Лукреција, и Хорација. „Тајанствена магла” у грчком песништву појављује се као хомерска ἀχλὺς која застире очи обичних смртника не дозвољавајући им да спознају истински лик богова и њихову суштину. То је и Вергилијева *umida nubes quae mortalis visus circum caligat*.⁶ Венера уклања овај вео људских заблуда са Енејиних

5 Текст песама Јована Дучића наводи се према издању: Јован Дучић, *Песме*, приредио Меша Селимовић, Сарајево 1969.

6 „влажни облак што замагљује људски поглед” (Vg. Aen. 2.605–606).

очију када у другом певању *Енеиде*, у својој првој епифанији, открива сину божанско устројство света.⁷ Код Дучића „магла” застире и поглед самог песника у песми „Хајдмо, о Музо!”:

Питања наша шум нејасни срета
И жудном духу одговора није; -
Гдје је *почешак*? Гдје ли *чудна мейша*?
У *нейровидним мајлама* се крије.

Слика недостижног извора и објекта ове поезије, *лейоше* којој су посвећене Дучићеве песме и о којој он пише и у својим прозним текстовима, мора се у поезији поново протумачити. Он том циљу приступа са искуством векова који стоје између њега и старих мајстора. Хорације је давно заплакао пред замишљеном сликом кипа мермерне Венере, питајући се да ли је још увек способан да служи Венерином надахнућу и да ли би уместо њега, ограниченог брзим током краткотрајног живота, тај кип могао поставити млади Пауло Максим — *Albanos prope te lacus / ponet marmoream sub trabe citrea*.⁸

Четврту књигу Хорацијевих *Ога* отвара метафора бола смртног песника загледаног у лик бесмртног божанства. Овај бол доживљава и Китс када угледа скулптуре са Партенона. Поглед на ликове вечности развија се у унутрашњу слику свести о сопственој коначности:

7 О овој епизоди код Вергилија видети: S.J. Harrison, *Divine Action in Aeneid Book Two* у *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, ed. S.J. Harrison, Oxford 1990, стр. 46–59.

8 У близини Албанског језера / поставиће те мраморну под кровом од цитрова дрвета (Нор. *Carm.4.1,19–20*).

My spirit is too weak—mortality
Weighs heavily on me like unwilling sleep,
And each imagined pinnacle and steep
Of godlike hardship tells me I must die
Like a sick eagle looking at the sky.

(*On seeing the Elgin Marbles*, 1–5)

Дучићева представа божанства песничког надахнућа и његов песнички језик, увек верни књижевној традицији, крију у себи и један теоријски склоп препознатљив у књижевним елементима његове поезије. Појмовна веза са једним уметничким трактатом јака је до те мере да се може говорити о делимичној парафрази теоријског текста. У *Историји гречне уметности*, у поглављу „О суштинском у уметности”, Јохан Јоахим Винкелман изграђује нормативни систем идеалне лепоте, у суштини заснован на схватању лепог у антици. Навешћемо у изводима основне поставке изнесене у том поглављу:

Кроз *јединство и једноставност* сва лепота постаје узвишена... Из једноставности следи једно друго својство високе лепоте, *немоћности означања лепоте*, што значи да се њени облици не могу описати ни линијама ни тачкама као да само оне творе лепоту, те је она дакле *облик који није својствен ни овој ни оној одређеној особи, нишпи изражава било које стање душе или осећање страсти*, у виду којих се стране црте мешају у лепоту и нарушавају јединство... Шта је људским појмовима о чулним бојовима могло бити драго-

ценије и за машту привлачније него *сћање вечне младосћи и њролећа живоћа ...?* То је било у складу са појмом *божанске нејромљивосћи...* *Мирноћа* је оно стање које је најсвојственије и лепоти и мору, и искуство показује да су *најлејши људи тише, улађене њприроде*. Ни појам високе лепоте не може се другачије произвести до у тихом и од свих појединачних облика ослобођеном разматрању душе... Велика палата изгледа мала када је *најњриана украсима*, а нека кућа велика кад је изведена лепо и једноставно... Главе су задржале општи појам старе лепоте и у ставу, радњи и одећи фигура открива се увек *њтрај чисте истине и једноставносћи*. *Накићена љуикосћ*, изнуђена и рђаво схваћена грација, претерана и извитоперена ученост, којих има и у најбољим делима новијих вајара, никада нису заслепили чула старих.⁹

После читања Винкелманове класицистичке похвале грчкој уметничкој пластици, могло би се учинити да су и у Дучићевим песмама као што су, на пример, „Чезња” и „Поноћ”, управо саме скулптуре богова основни објект надахнућа. Будући да су ове песме формиране као визуелно статичне слике и да је одређењем карактера отвореног или затвореног простора (*нејде у алеји на сћази / у соби музеја*) створена илузија његове реалистичности,

9 J. J. Винкелман, *Историја древне уметносћи*, прев. Дринка Гојковић, Сремски Карловци—Нови Сад 1996, стр. 97–176. И у Бодлеровој песми *La Beautè* можемо наћи директну парафразу дела Винкелмановог текста у стиховима 7–8: *Je hais le mouvement qui dèplace les lignes, / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.* (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Libro, Paris 2002).

приликом перцепције песме укључује се читаочева визуелна меморија. Ове су „скулптуре”, међутим, средство изражавања апстрактних појмова, у песми „Чезња” оног „симбола” који Де Лил описује, у стилу класичне химне, апофатички или помоћу многобројних химничких епитета. На први поглед то је поједностављена песничка техника, али за разлику од Де Лила, који се задржава на традиционалним песничким средствима, Дучић за сложену метафору користи типичну слику и тиме проширује њену полисемичност. Винкелманова „једноставност” постаје битно средство песничког израза.

И у песми „Поноћ” истраживачки текст *Историје древне уметности* служи као схема за кодификацију естетског система у виду поетске слике:

У соби музеја глухо ноћно доба.
Пред гранитним *Марсом* ту страсна и гола
Игра *баханџкиња*. Ту лије *Ниоба*
Мраморне и хладне сузе *вечној бола*.

Ту силно и болно под уједом гује
Рве се *Лаокон*. На камену крутом
Седи *скрушен Егиди* ... *Мир* је да се чује
Где пролази тихо минут за минутом.

Али с црне куле кобан и потмуо
Глас поноћног звона одјекну у тмини –
Негде из дворане дуг се уздах чуо
У мраку, у немој студеној тишини.

Пренула се нагло сва дворана ова:
Свак осети да је туде у самоћи
Гладијатор један умро ове ноћи,
Млад, срушен, и рањен већ дваест векова.

У прве две строфе поново се интерпретира винкелмановска естетика: простор је одређен извајаним ликом Марса, оваплоћења зреле мушке лепоте, али и скулптурама хероја у којима се, према Винкелмановој норми, може овековечити „умерени израз страсти“: израз радости (*баханџкиња*), страха и душевног бола (*Ниоба*), или физичког бола и смртне патње (*Лаокон*).¹⁰

Постоји доследна правилност у понављању групе епитета (*мраморни, хладан, миран*) на крају прве строфе песме „Поноћ” и на почетку прве строфе песме „Поезија”. У првом случају они описују Ниобине *сузе* (*мраморне и хладне сузе*), у другом – поезију (*Мирна као мрамор, хладна као сена*). Да би се схватило који се заправо појам у „Сенкама по води” описује овим епитетима, треба имати у виду неколико извора. Прави извор наговештава и Винкелман када говори о групи „Ниоба и њене кћери” из Виле Медичи:

Та лепота је као идеја љимљена без љомоћи чула, идеја створена у неком високом разуму и у срећној уобразиљи кад би се ова мођла уздићи до очиледне близине божанске лејоше, у једном тако великом јединству форме и обриса, да изгледа као да није трудно створена

10 Уп. Исто, стр. 105; 114–115.

него пробуђена као мисао и једним дахом издахнута.¹¹

Ако желимо да Дучићеву употребу хорацијевског епитета *мраморни* у песми „Чекање” доведемо у везу и са овом карактеристиком чувене скулптуре, онда за то треба да тражимо потврду у старијем учењу о идејама. Овај епитет заправо обједињује три песме — у каснијој верзији „Чекања”, трећи стих, *Венус архаичка сама је на сјази*, заменио је ранију варијанту — *Мраморна Венера сама је на сјази*.¹² Дучић је за опис сложеног појма најзад изабрао синтаму у којој се у највећој мери задржава његова суштина — *Venus*. Ша је то заправо *Венус архаичка*?

У предговору за *Poèmes*, говорећи о научном карактеру античке поезије, који је у деветнаестом веку парнасовска поетика тежила да обнови, Луј Менар говори о разлици у перцепцији стварности код античког човека и код својих савременика:

... les conceptions antiques renferment une notion plus juste de la vie universelle que toutes nos abstractions mortes, et ont de plus l'avantage de fournir des types à la peinture et à la statuaire. Là où nous voyons des forces et des principes, les anciens voyaient des dieux ; nous appelons l'attraction ce qu'ils appelaient Vénus ; c'est une question de mots, et l'un n'est pas plus clair que l'autre.¹³

11 Исто, стр. 161–162.

12 Видети Јован Дучић, *Пјесме*, Прва књига, Мостар 1901, стр. 44.

13 Louis Ménard, *Poèmes*, E. Dentu, Paris 1855, стр. XV–XVI.

Античке концепције скривају једно правилније разумевање космичког бића него све наше мртве апстракције и имају предност у стварању типова у сликарству и скулптури. Тамо где ми видимо силе и принципе, антички човек види богове; ми називамо привлачењем оно што они називају именом Венере; то је питање употребе речи, где једна реч није прецизнија од друге.

Менар је сигурно овде имао у виду и Лукреција као најпознатији пример обнове архаичке филозофске поезије Парменида и Емпедокла у римској књижевности.¹⁴ Већ код Лукреција реч *Venus* богата је семантичким нијансама и означава низ појмова, од богиње Венере, преко плотске љубави, до филозофске и космичке *Venus*, силе привлачења и првог извора живота. Француски поетски језик само наслеђује једну веома дугу књижевну традицију, јер ова полисемичност не односи се само на латински језик. Још Емпедокле у делу *О иприроди* учи да људи, заслепљени незнањем, називају именом богиње Афродите ону силу љубави која уједињује све природне стихије — сунце, земљу, бескрајно небо и море, сва бића на земљи и делове њиховог тела (*Περὶ φύσεως*, fr. 17–22). Погледајмо сада како људско духовно слепило схвата Плотин и какво значење има појам *Ἀφροδίτη* у *Енеадама* (*Ev.5,8*, *Περὶ τοῦ νοετοῦ καλοῦ*):

Ἄλλ' ἐπειδὴ ὁ πατήρ αὐτῶ μείζων ἢ κατὰ κάλλος ἦν, πρῶτος αὐτὸς ἔμεινε καλός,

14 Уп. Исто, стр. III.

καίτοι καλῆς καὶ τῆς ψυχῆς οὐσης· ἀλλ' ἔστι καλλίων καὶ ταύτης, ὅτι ἴχνος αὐτῆ αὐτοῦ, καὶ τούτῳ ἔστι καλὴ μὲν τὴν φύσιν, καλλίων δέ, ὅταν ἐκεῖ βλέπη. Εἰ οὖν ἡ ψυχὴ ἡ τοῦ παντός, ἵνα γνωριμώτερον λέγομεν, καὶ ἡ Ἀφροδίτη αὐτῆ καλὴ, τίς ἐκεῖνος;¹⁵

Будући да је Отац виши од Сина, а према томе и од лепоте, *Син и јесће прва лепоша*, мада је и душа лепа. Али он је лепши и од ње, јер је она његов траг. И премда је она из тог разлога по природи лепа, лепша је када онамо обраћа свој поглед. Ако је заиста *космичка душа*, и, да јасније кажемо, ако је сама *Афродита* лепа, *како ли је њек он леи?*

У Платиновом тројном умном систему, Афродита — космичка душа, друга је хипостаза највише, суштинске лепоте — Сина, Зевса, и представља њен одраз. Да би објаснио како се суштинска лепота путем форме утискује у материју, Плотин у уводу у расправу о умној лепоти као пример наводи нама познату истину да лик бога, Музе или Харите у мермеру није копија неког човека, већ да он у себи обједињује најлепше црте најлепших ликовва. Тај лик је одраз идеје вајара о лепом. Извајана скулптура је у Платиновој хијерархији најнижи облик, будући да форма увек делом губи своју лепоту када је утиснута у мртву материју. Дакле, ни у процесу материјализације, нити у процесу перцепције овог облика лепоте не може се створити нити спознати она суштинска, надчулна лепота, већ само

15 Платинов текст наводи се према издању Plotin, *Ennéades I-V*, texte établi par E. Bréhier, Les Belles Letres, Paris 1924–31.

њени трагови. Исто тако и богови видљивог неба, и сами безмерно леви, само издалека могу спознати надчулно небо, док богови оног неба пребивају у потпуном миру, непокретни и вечни.

Чини се да је Дучићева „Венус архаичка” управо покушај да се у највишој мери покаже узалудност овакве материјализације, јер се у опису скулптуре инсистира на телесности представе узвишеног појма (Гола и сва стидна без смоквова листа). Трећа строфа песме „Чежња” (Гола, она чека; а поглед пун жуди, / вапије у небо и страда, и моли! ...) звучи као копија слике коју даје Плотин:

Небеса су празна, немо вече слази
Негде у алеји задњи зрачак блиста,
Венус архаичка сама је на стази,
Гола и сва стидна, без смоквова листа.

Вече ће јој да окупа тело
У мирису руже и у чистој роси;
Месечина мирно да посребри чело,
И поноћно иње да проспе по коси.

Гола, она чека; *а поглед, пун жуди,*
Вапије у небо, и страда, и моли!
И док *стидно око у небеса блуди,*
Чежњом *гршћу ирса и угову јоли.*

Тако ноћ пролази тихо, једнолико,
Ветар месечином засипа и веје;
Сти небо и земља; и не сазна нико
Ту *платанску љубав* сред мртве алеје.

У два завршна стиха песме Дучић подсећа и на космичку љубав као архетип овакве представе, а у тексту ствара и њену језичку копију нижег реда — Спи небо и земља; и не дозна нико / Ту паганску љубав сред мртве алеје. — две синтагме, Венус архаичка и паганска љубав, у одређеној мери могу представити ступњеве једног неизрецивог појма.

Овај, како се може учинити, помало иронични и двосмислен плач над беспомоћном плоти у њеној тежњи да достигне узвишено и вечно садржи исто толико горчине колико и друге песме у „Сенкама по води”, на пример песма „Чекање”, и можда на најједноставнији начин објашњава наслов првог циклуса „Сенке по води”.

Плотин нас учи да је истинска лепота неизрецива и неописива (*κάλλος ἀμήχανον*) и да за разлику од лепоте телесне, њена спознаја није сваком доступна. У процесу спознаје надчулне лепоте веома важну улогу он додељује појму *унуīтрашњеī*, *умноī йоīледа* који људској души дозвољава да препозна трагове истинске лепоте и у материјалном оваплоћењу. Зато се у тексту *Енеада* тако често користе речи са значењем *ιλεδαīши / видейīши* (*βλέπειν, ὁρᾶν*). У *Енеадама* 1.6 (*Ev. Περὶ τοῦ καλοῦ*) Плотин прибегава једној сложеној метафори, повезујући своје учење са орфичком традицијом — истинска лепота остаје у „унутрашњости храма”, а човек који тражи лепоту у самим телима, телесним погледом, остаје испред храма као профан:

Ἴδόντα γὰρ δεῖ τὰ ἐν σώμασι καλὰ μήτοι
προστρέχειν, ἀλλὰ γνόντα ὡς εἰσιν εἰκόνες καὶ
ἴχνη καὶ σκιαί, φεύγειν πρὸς ἐκεῖνο οὐ ταῦτα

εἰκόνες. Εἰ γάρ τις ἐπιδράμοι λαβεῖν βουλόμενος ὡς ἀληθινόν, οἷα εἰδώλου καλοῦ ἐφ' ὕδατος ὀχουμένου, οὗ λαβεῖν βοληθεῖς, ὡς πού τις μῦθος, δοκῶ μοι, αἰνίττεται, δὺς εἰς τὸ κάτω τοῦ ῥεύματος ἀφανῆς ἐγένετο, τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον ὁ ἐχόμενος τῶν καλῶν σωμάτων καὶ μὴ ἀφιεῖς οὐ τῷ σώματι, τῇ δὲ ψυχῇ καταδύσεται εἰς σκοτεινὰ καὶ ἀτεροπῇ τῷ νῶ βάθη, ἔνθα τυφλὸς καὶ ἐν ἄδου μένων καὶ ἐνταῦθα κάκει σκιαῖς συνέσται.

Јер онај ко посматра лепоту у телима не треба да тежи њеној спознаји већ знајући да су све то само *ликови*, *ишраїови* и *сенке*, треба да тежи спознаји онога што је узор тих ликова. Кад би неко похитао да досегне као истинито, оно што је слично *лејом лику на води*, то не би могао учинити, већ би, као што, мислим, наговештава једна прича, потонуо, и нестао у дубини извора. Исто тако и човек, који је у власти лепих тела и не одбацује их, тоне не телом већ душом у мрачне и невеселе бездане ума и слеп пребива у хаду. Он ће и овде и тамо боравити међу сенкама.

Дакле, телесна лепота је сенка, а обичан човек је као Нарцис који се диви лику сличном себи, не схватајући да је водена површина само одраз бесконачног неба. Попут *Енеада*, и *Песме сунца* фигуративно изражавају узајамне односе духа и материје, светлости и мрака, вечног и смртног, сталног и пролазног, највише лепоте и њеног одраза. И код Дучића лепота није чисто естетска, већ етичка и гносеолошка категорија. Она је највише Добро, непокретно, вечно и неизрециво.

Да би се у „Сенкама по води” приближио истинској лепоти, Дучић се у једној песми обраћа чврсто изграђеном етичком систему римског стоицизма.¹⁶ У „Римском сонету” песник евоцира слику чувене гробнице на Via Appia која је још у античко доба била симбол старе римске врлине. Значајан је и натпис на овој гробници: CAECILIAE Q. CRETICI. F. METELAE CRASSI. У стилу римских надгробних натписа, он садржи само име матроне, Цецилије Метеле, име њеног оца и име мужа. Међутим, управо овај текст везује споменик за две чувене римске породице, веома утицајне у доба републике — за Метеле и Кресе. Пластична декорација на фасади ове грађевине приказивала је сцене подвига славних предака, а она сама служила је као путоказ путницима који су долазили у Рим. У неку руку овај споменик представља сам Рим, а да би се потпуно схватила његова симболика код Дучића,

16 Уп. Дучићев текст који се односи на римску културу у Писму из Италије: Хришћански наук нам је једини дао идеју о љубави човечанској без обзира на расе и сталез. Али стоицизам је дао безброј људских карактера који су постали школски узор за све творевине духа. А били су и потпуно хришћански узвишени. Римљани су били у своје доба највећи народ на свету, али и једини који су разумевали величину света. Римски моралисти су говорили о човечанству, а римски законодавци су унели стоицизам у општу идеју о правди и изграђивали законе за свет а не само за себе. То је оно што највише усхићује у идеји о Риму. Ни сами нисмо свесни колико у сваком од нас, у погледу идејном и моралном, има од римског карактера. Рим је био највећа школа о праву и дужности... Примери хероја и идеолога и мученика Брутуса, Катона и Перса, и данас су мерило за просвећено јунаштво, за смисао о грађанској дужности. Јован Дучић, Градови и химере, приредио Меша Селимовић, Сарајево 1969, стр. 153–154.

текст *Писма из Иџалије* морамо читати као идејни подтекст „Римског сонета”.

Ова песма написана, како се чини, под утицајем поезије Китса и Шарла Кроа, обједињује слику „жене у камену” и идеју непроменљивости и вечног живота у смрти.¹⁷ Ипак, овде Дучићева *лејоша* доживљава трансформацију и све више губи одлике чулног. Замена екфразе античке скулптуре из ранијих песама сликом једноставног архитектонског споменика, даје појму лепоте рационалну вредност, због геометријског облика грађевине, и духовну вредност, због комплекса идеја који је изграђен у подтексту овде створене поетске слике. Гробница Цецилије Метеле у „римском пределу”, постављене на рубу најзначајнијег пута у римском свету, развија се у метафору коегзистенције пролазности и вечности, у метафору сукоба цикличког митског и линеарног историјског времена. Управо зато Дучић у песму уводи типичан буколски пејзаж чија су два семантичка средишта гробница и *Via Appia*:

Спава Цецилија Метела, још спава,
Сто година преспи и сто нових зачне.
Пева птић из жита из косач из трава,
А ништа да прене трепавице плачне.

У мрак бела стада са хумова сходе;
Голуби из сене беже испред сене;

17 Уп. Дучићев опис *Via Appia*: *Један гроб, што све што постојари целим овим пределом. Један гроб, што је једино што се издиже изнад свега што овде живи. Све друго је несјало, али је гроб остао....он стоји нејорушен, сјајан, нејобеђен...* Исто, стр. 158.

Апијом се врате легије што воде
Краље са истока, и пљачку, и плене.

Очи Цецилије мокрих трепавица,
Од свег окренуте сад гледају другде;
Нит их прену трубе ни глас ноћних птица.
Сто година мирно она пређе свугде:
Лепота је смрти без својих граница ...
А мокре су очи окренуте другде.

Антитезом статичности ванвременог буколског пејзажа, представљеног у првој и прва два стиха друге строфе, семантички везаног за гробницу, и слике пролазности (*Аџија*) датом у два завршна стиха друге строфе, ствара се просторно-темпорални кôд према сличном принципу као и темпорални кôд у песми „Поноћ”. Међутим, док је у песми „Поноћ” овај кôд бинаран (*џрајање / џренуџности*), што се огледа у дводелној композицији песме и подразумева посматрање из људске перспективе, у „Римском сонету” антитеза опозиција *џокојџиво / креџање* и *џрајање / џренуџности* укључује се у цикличну композицију. На тај начин Дучић ствара илузију спољашње тачке гледања, а целој песми даје космичко значење.

И овде се поново сусрећемо са појмом духовног погледа (*Очи Цецилије мокрих џреџавица, / Од свеџ окренуџе сад џгледају груџде*); У „Римском сонету” се, као и у „Чежњи” укрштају значења плотиновских $\acute{\omicron}\rho\acute{\alpha}\nu$ и $\acute{\epsilon}\rho\acute{\alpha}\nu$ и успоставља јединство

појмова љубави и спознаје највише мудрости.¹⁸ У песми постоји једна за „неупућеног” читаоца скривена црта. Наиме, маузолеј Цецилије Метеле има облик коничног жртвеника (*ara*), а та особина је корен њене још сложеније метафорике. Попут Китсове „грчке урне”, а одатле и урне коју чува „скрушени браман” у песми „Зашто?”, ова гробница представља јединство савршене форме и духовног садржаја:

И зашто не оста *твоја књига мала*
Ко *гроб сиромаша, гроб без историје,*
Ког у светом миру оскврнула није
Ни безбожна грдња, ни бестидна хвала!

„Римски сонет” може бити један одговор на завршну строфу песме „Зашто?”. У духу античког платонизма Дучић идеализовану, али ипак чулну лепоту грчких скулптура замењује коничном формом Ананкиног вретена из Платонове *Државе*. Не изграђује ли се онда „позлаћено камење маузолеја” Цецилије Метеле у Дучићеву мистичну „жуту ружу”, у облик цвета посвећеног Венери, Музама и Харитама, вечни симбол највишег интелектуалног и духовног развоја, у одраз божанске мудрости (*σοφία*), коју је Плотин некада упоредио са светлошћу сунца?

18 О митским коренима значења ових појмова код Плотина видети А. Савић-Ребац, *Предилашонска ерошологија*, Нови Сад 1984.

Ana Petković

THE PETRIFIED ANTIQUITY
IN THE POETRY OF JOVAN DUČIĆ:
ODES TO INEXPRESSIBLE BEAUTY

Summary

In the first cycle of the book *Poems of the Sun*, entitled *Shadows on the Water*, the poetic principles of Jovan Dučić, established in accordance with the poetic views of French Parnassians and symbolists, are orientated first of all towards the poetics of antiquity. These views were formulated in the preface to Leconte de Lisle's *Poèmes antiques* as a renewal of unity in the contemporary lyrical poetry of the mythical, "scientific" and poetic understanding of reality characteristic of ancient poetries. Dučić's poetry is coloured by a mythical view of space and time, and is characterised by an almost ritual nature of the lyrical subject and the object of the poem in their mutual relationship. What the poetry of French Parnassianism and Dučić's poetry have in common is a poetic interpretation of a view of sublime beauty, visually incarnated in the antique notions of gods, and a poetic formulation of the notion of unchangeable, ideal beauty. In Dučić's poetry, the metaphors and the topoi of classical Greek and Roman literature are included in a poetic interpretation of the philosophy and aesthetics of antique Platonism.

Horace's lyrical poetry, a classical example of poetry that transposes the chthonic and the irrational into the cultivated beauty of strict form and consistently applied poetic principles, constitutes the subtext of Dučić's mysterious poem inspired by the divinity of the perfect form. The view

that a poet is by nature different from ordinary people and that he is close to gods, as well as the motif of “unknown poems”, which the uninitiated cannot understand, of crucial importance to sacral poetry, are programmatic themes both in Horace’s *Odes* and in Dučić’s poem *Poetry*. The image of a goddess wrapped “merely in a whiff of mysterious mist” points to Venus and to goddesses of inspiration in the poetry of antiquity, to the poets Homer, Virgil, Lucrece and Horace, as well as the idealised beauty of the Greek artistic plastic of the classical period, of which Jochann Joachim Winckelmann wrote in *A History of Antique Art*.

Dučić’s poems *Midnight* and *Yearning*, written under a direct influence of the ideas presented in Winckelmann, are to a certain degree a poetic paraphrase of the text contained in the chapter entitled *On the Essential in Art*. But in these poems one can recognise the Platonian doctrine about ideas, Plotinus’s concept of suprasensual beauty. In Plotinus’s cognition of beauty, the basic role is played by the notion of the inner, mind’s eye. It allows the human soul to recognise traces of the first beauty even in the beauty of the body, which is actually only its image, trace and shadow. Like *Enneads*, the poems in *Shadows on the Water* figuratively express the mutual relations of spirit and matter, light and darkness, the eternal and the mortal, the permanent and the transient, the highest beauty and its reflection.

In *A Roman Sonnet* Dučić’s *beauty* increasingly loses the qualities of the sensual. The replacement of the ekphrasis of antique sculpture from the earlier poems by the image of a simple architectural monument invests this notion with a rational value, on account of the geometric shape of the building, and a spiritual value, on account of the complex of ideas formed in the subtext of *A Roman Sonnet*. The poet addresses the firmly built ethical system of Roman stoicism. In this poem, as in *Yearning*, the meanings of Plotinus’s $\acute{\omicron}\rho\tilde{\alpha}\nu$ and $\epsilon\rho\tilde{\alpha}\nu$ intersect, establishing a unity of the notions of love and the knowledge of highest wisdom. The conical

shape of Caecilia Metella's tomb makes the metaphorical aspect of the poem even more complex. It represents the unity of perfect form and spiritual content, poetry, and turns into a "reflection" of Ananka's spindle from Plato's *Republic*.

Бранко Лешћић
ДУЧИЋ И ДУБРОВНИК

Кључне речи: Дубровник, лирски роман, дубровачка ренесанса, „*saecula diem*“, дубровачки барок, велики век, кризе и меланхолија, „*temento mori*“.

1.

Два су Дубровника у Дучићевом делу: један флуидан, лирски, који у стихованим и прозним песмама „*буди, тихим шумом / усјаване душе ствари*“ („Јутрењи сонет“), и други, конкретан, историјски, заснован на архивској грађи у монографијама *Гроф Сава Владиславић* и *Верујем у Бога и Српство*. Дучићева поетска визија Дубровника до сада је превасходно тумачена у светлу „Дубровачких поема“ које су изазивале опречна мишљења критичара. М. Кашанин је, уз одређене примедбе, указао и на њихову *иосебносћ* у српској модерној поезији по „наративној форми“, по поетски „испричаној историји Дубровника“¹. За Р. П. Нога „наративне, духовите и ласцивне *Дубровачке иоеме*“ су „романи у краткој везаној форми — жанровски јединствени у нашој а можда и свјетској поезији“.² Многобројнији су критичари ове Дучићеве збирке

1 Уп. Милан Кашанин, „Усамљеник“, *Лешћојис Мајицие српске*, 4, 1968.

2 Јован Дучић, *Поезија*, БИГЗ, 1995, 323.

поезије³: њихова парадигма може да буде суд Ј. Зивлака да „Дубровачке поеме” „осим *ѝросева* по којег *духовиѝої* стиха и евокације амбијента Дубровника, његових судбина и прилика, с контесама, госпама, карневалима и епитафима, *осим лакоће* и *једнослојне љуїкосїи* (курзив Б. Л.) не успевају да досегну снагу узбудљиве поезије“⁴.

Основаност првих потврђује и сам Дучић, најпре називом „поеме“ у ком је садржан и атрибут „приповедног“⁵, а онда и ставом да је „величина“ појединих градова у унутрашњој лепоти старих „прича“: оне чине њихову „душу“ јер, како каже, „један град је велик само по његовој легенди“.⁶ Ту „причу“ песник прича поетским сликама, које, како опет каже поводом слика Паје Јовановића, морају бити „рјечите“, морају да „приповиједају“, иначе нас остављају хладним „ако нису рјечите, ако не приповиједају, ако нешто не кажу“.⁷ „Наша се цела памет састоји“, каже Дучић у есеју о И. Секулић, „од слика али свака слика се даје свести на

3 Уп. Тодо Куртовић, *Сїазама браїсїва и слободe у Херцеговини*, СУБНОР Требиње, Требиње, 1979. У њој је (стр. 422–428) навео све негативне судове о Дучићевој поезији, па и збирци *Дубровачке поеме*, из пера А. Г. Матоша, Мирослава Крлеже, Велибора Глигорића, Марка Ристића, Оскара Давича, Радомира Константиновића. О томе: Митар Миљановић, „Из књиге бешчашћа о Дучићу“, *Ђоровићеви сусрети*. Српска проза данас, СПКД „Просвјета“, Билећа-Гацко, 2007, 383–385.

4 Јован Дучић, *Песме*, Каирос/Сремски Карловци, 1998, 317–318.

5 Уп. *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost, Nolit, Beograd, 1992, s.v. „Поема“.

6 Јован Дучић, *Сабрана дела*, Parnas book, Ваљево, 2006, 394.

7 *Истио*, 1110.

прост *црпѣж* који је њен *смисао* и логика“.⁸ У том погледу, свака његова песма о Дубровнику „прича“ је за себе, али је и логични део целине о његовој историји, „поглавље“ у опширнијем лирском роману, или „чин“ у његовој лирски интонираној драми. Ставовима о поезији и „новој осећајности“ симболиста,⁹ сам Дучић је унапред оповргао све потоње судове о „лакоћи“, „једнослојној љупкости“ и „духовитој евокацији“ његових „Дубровачких поема“. Он је истицао да неки градови, међу које спада и Дубровник, „имају *душу*“ и да је поетска снага, „велика истина“ песникова, у „душевности“, а не „духовитости“, односно да је „истина“ само оно „што душа просања“, како је певао у поезији. Највећи песник по њему је онај који је имао „највише душе“, а не „највише духа“, јер је „душа индивидуална, а дух је универзалан“¹⁰. Из тих напомена је очигледно да је циљ Дучићев био да испод „једнослојне љупкости“ дотакне унутрашњу садржину, да испод спољашње слике назначи *гоживљај*, дубљи *смисао*, и тако уместо декоративног сликара, каквим га понекад хоће да прикажу, буде песник унутрашњег „бола“, јер, по њему, само „бол, искрено изражен, сачува песму свежом кроз веко-

8 *Истио*, 892.

9 *Истио*, 1026 („Споменик Војиславу“: „... са симболистима добила је (лирска поезија) своју филозофију, лијепу филозофију *симбола*, чисту филозофију пјесништва“. Ставоје о „новој осећајности“ симболиста и дубљој суштини поезије Дучић је исказао још 1902, пре настанка „Дубровачких поема“, али они нису узимани у обзир при тумачењу ове његове збирке.

10 *Истио*, 133–134.

ве¹¹. Зато „Дубровачке поеме”, као и друге његове песме о Дубровнику, не треба посматрати засебно, без усаглашавања његове поезије са њеном имплицитном и експлицитном поетиком. Када у есејима о градовима Дучић каже да је за доживљај њихове „душе“ важан „извесни сат“, који их открива у времену, као што је за Дубровник „сумрак, када црна звона зајевају чемерни најев о смркавању ствари и људи“¹², онда он, ваљда, хоће да каже како је неопходно, имагинативним доживљајем, прећи „страшну међу“ између нашег, савременог, „живог“ тренутка и „прошлог“ времена града, да би се у „мирису година и влаге“ осетио прохујали свет, „зазидан у палате у којим се појављују само духови“¹³. А то онда свакако није, и не може да буде, само површна, „једнослојна љупкост“ духовитог песника, поготово што се на тај начин искључује и Дучић *шумац*, поетским дискурсом, дубровачке културне и књижевне прошлости, аналоган Дучићу тумачу у наведеним монографским радовима и потоњим књижевним историчарима.

2.

Све Дучићеве песме о Дубровнику, а има их укупно тринаест, девет у „Дубровачким поемама” и четири у другим збиркама („Дубровачки requiem“ у „Јадранским сонетима”, „Дубровник“ у „Царским сонетима”, те „Дубровачка јесен“ и „Дубровачка

11 *Истио*, 134.

12 *Истио*, 394.

13 *Истио*, 917.

песма“ у *Плавим лејендама*) садрже историју Дубровника, „малог светионика западне просвећености на далекој хриди према азијском варварству“, како је рекао Дучић поводом Војновићеве *Дубровачке шрилоџије*, односно од времена његове борбе за самосталност, у време цара Душана, до 1808, када га је оборио Наполеон уз звуке Марсеље. ¹⁴ У тој целини оне се указују као „епизоде“ поетског „романа“ које се могу композиционо повезати малим нарушавањем песниковог поретка и њихове хронологије по настанку. Тако би песма „Дубровник“, из збирке *Царски сонети*, настала 1918, дошла на почетак као „пролог“ раније написаним *Дубровачким њоемама*“ (1902–1908), јер је у њој прва слика Дубровника, из времена посете цара Душана, царице Јелене и краља Уроша 1345, кад је још био под млетачком управом. ¹⁵ Неке песме из „Дубровачких поема“ такође је могуће систематизовати тако да илуструју дубровачку историју и културу у две велике епохе: ренесанси, конкретније у 16. веку, коју су историчари, с обзиром на успон у економији, култури и уметности, назвали „златним добом“, и бароку, конкретније у 17. веку, који су историчари, с обзиром на велике кризе у којима се Дубровник нашао, и умешност и пожртвовање дубровачких владалаца да их превладају, назвали „великим веком“. ¹⁶

Сјај „златног доба“, ренесансну ведрину и оптимизам у духу хедонистичког поклича „шчепај

14 *Истио*, 973.

15 *Истио*, 981.

16 Уп. Радован Самарцић, *Велики век Дубровника*, Просвета, Београд, 1962.

дан“ (сагре diem), најбоље одражавају песме „Дубровачки мадригал“, „Дубровачко вино“ и „Дубровачки карневал“, док песма „Дубровачки постел“ означава прелазно доба од ренесансе ка бароку, тзв. маниризам у култури, а прави заокрет ка добу великих криза, обележеним у књижевности крилатицама „таштина, све је таштина“ (vanitas vanitatum) и „сети се смрти“ (memento mori) биле би песме: „Дубровачки поклисар“, парадигма за оновремену дубровачку међународну политику; „Дубровачки сенатор“, „Дубровачки епитаф“ и „Дубровачки арцибискуп“, за друштвену, моралну и верску хипокризију, и „Дубровачки барок“, за барокну пролазност и меланхолију. Преостале песме, „Дубровачки requiem“ из „Јадранских сонета“, „Дубровачка јесен“ и „Дубровачка песма“ из *Плавих лејенди*, имале би функцију „епилога“ овог романа у више поетско-сликарских варијација. Овако постављена романескна „композиција“, по Дучићу важна основа сваког дела, сугерисала би поступак његовог поетског *дочаравања* и *шумацења* историје Дубровника, осмишљеност поетских слика симболима и „оквирним рефлексима“ (Перо Слијепчевић), дубљим од само духовите спољашње илустрације.

3.

Песма „Дубровник“¹⁷ би у назначеној „композицији“ поетског „романа“ била важна као „про-

17 Уп. Драган Лакићевић, „Мач, кнез, цар, град и век“ (О песми „Дубровник“ Јована Дучића), *Јединство*, Приштина, 18–19,7, 1992.

лог“ *причи* о расту Дубровника од „пажа“¹⁸ српског царства у Душаново време до поносне Републике у ренесансном сјају и њеног потоњег пада. И њен наслов указује да је реч о Дубровнику, а не како се сматрало о српском цару, јер Дучић преко „приче“ о царском *мачу* говори о две „крви“ Дубровника: домаћој, словинској, народној крви и енергији,¹⁹ чија је метафора Новак, „ковач“ из народне епике, и Хвосно, извориште српске националне и православне старине²⁰ („ковао га Новак из Хвосна“), односно *Лешојис ѿоја Дукљанина* с легендом о постанку Дубровника („Писао Вук из Рисна“), на једној страни, а висока романска култура, „она туђа половина крви“ којој, по Дучићу, има Дубровник да захвали за свој „хиљадугодишњи опстанак“,²¹ на другој страни. Све је то у песми исказано кроз психологију односа малог Дубровника и „титана“ цара, почев од помпезног дочека у луци („У луци пурпурна једрила шарена / Цело море плине посуто у цвећу“), да се спољашњим сјајем прикрије страх, „мукла“ и „плашљива реч Кнеза“, страх који

18 Уп. Стихове песме „Царица“ из *Царских сонета* : „Ти си лепа наша царица у круни, / С десет *дубровачких ѿжева*;“

19 Уп. Лујо Војновић, *Дубровник и Османско Царство*, СКА, 1898, 32, нап. 2 (цитат документа из 1443): „... per saxon che Ragusa senza esso раехе de Shiaвonia non puo far“ (тј. „да Дубровник без српске земље не може живјети“).

20 „Хвосно, старо име за део Метохије око Пећи и манастира Дечана; манастир Мала Студеница у Метохији, северно од Пећи, близу варошице Истока; седиште епископије у XII веку, а митрополије од 1381; сада незнатни остаци“. *Мала енциклопедија Просвета*, друго издање, 2 (М–Ш), Просвета, Београд, 1970, 836.

21 *Јован Дучић, Сабрана дела*, нав. изд, 981.

одаје и „прикован“ поглед властеле и кнеза за сјајни царев мач, симбол политичке власти и њених опортуних средстава. Царев „мач“ јесте симбол преко кога се у два завршна терцета сонета „прича“ цела историја дубровачке *мугре* политике: почев од оне изражене народним стихом „Твоја ме је сабља научила“, преко Макијавелијеве доктрине о владању и прилагођавању приликама („Трипут га је оштрио Сардо из Фиренце“), по чему је Дубровник на европским дворovima добио малициозну етикету „под седам застава“ (*sotto sette bandieri*), до праксе у духу политичке максиме „циљ оправдава средство“ („Три га је пута / Отровом тровао Срђ из Горничева“) и парадигме за сву *симболику* мача на политичком, државном и духовном плану.²²

„Рјечитим сликама“ у „Дубровачком мадригалу“, „Дубровачком вину“ и „Дубровачком карневалу“ Дучић је стилским средствима ренесансне уметности „испричао“ *ѝричу* о дубровачкој ренесанси. У њима је све пуно *свеѝла*, *ѝокреѝа*, *боје* и *звука*, као израза пробуђене енергије у животу елитне класе која је и давала тон ренесанси. Уводна слика „Дубровачког вина“, чији наслов успоставља параболу везу ренесансе с паганским богом Бахусом, сва је у знаку подневне летње тишине („Море непомично“), из које је, по Дучићу, поклоник класике, „изашла архитектура у тријумфу *ѝправе линије*“, ²³ атрибуту класичне Лепоте, њеног склада и хармоније, и сунчева сјаја („мирно као

22 Уп. J.Chevalier, A.Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod МН, Zagreb, 1989, treće prošireno izdanje, s.v. „Маћ“.

23 *Сабрана дела*, нав. изд; 171: „Све се велико зачело у спокојству и тишини: грчка архитектура, грчка скулптура, и грчка

срма“), светлости као творачке енергије која „прска“ попут млаза воде²⁴ из фонтане у ренесансном врту, слици раја, са даљим класичним аналогијама: ловоровим грмом, симболом вечног живота и „блудним лицем мраморнога пана“, алегоријом пробуђеног ренесансног хедонизма.²⁵

Попут „млаза“ воде, у „тишини“ врта прво „прсну“ звуци живота, „страсна свирка“, а онда и „друштво цело“, „весело“, „раздрагано“, активно после чулних ужитака за трпезом, Дучић каже: „после доброг ручка и *iperfignoī* вина“. Ренесансну необузданост, извесни паганизам и интелектуалну универзалност као идеал, Дучић слика *јасним* детаљима у врту, под *јуним* подневним светлом²⁶: „капетан“ рецитије псалме; „доминиканац“ свира мандолину, а „седа“ Госпођица, „чувена са строгих врлина“, „јату дама“ приповеда „једну плаву причу из Декамерона“.²⁷ Сваки детаљ, као „цртеж“,

филозофија. Спокојство, дакле, значи синоним за апсолутне Лепоте“.

24 Уп. *Rječnik simbola*, nav. izd, s.v. „Voda“.

25 *Isto*, sv. „Lovor“ i „Pan“.

26 Уп. Hajnrh Velflin, *Ренесанса и барок*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci—Novi Sad, 2000, „Suština promene stila“, 29–75. X. Велфлин (1864–1945), швајцарски историчар уметности чије је дело, у првом издању на немачком 1888, могао Дучић да чита за време студија.

27 Уп. Jacob Burckhardt, *Култура ренесансе у Италији*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 1989, поглавље „Položaj žene“ (262–266) у коме се наводе примери жена које „приповедају новеле“, „дивно свирају, певају и рецитију стихове“ итд. Ј. Буркхарт (1818–1897), швајцарски историчар уметности и културе, чија је дела Дучић, такође, могао да чита у оригиналу за време студија.

„идејно“ је потпуно заокружен и јасно осветљен на „платну“ врта, целовите слике која „рјечито говори“ о пробуђеној класици и препорођеном човеку у ренесансном Дубровнику.

Исти је случај и са Дучићевом „сликом“ ренесансног ентеријера у „Дубровачком мадригалу“. Код Кнеза на балу све је „обасјано“ јарким светлом тако да су „јасне“ све чулне слике: *визуелне*; „госпође у млетачкој свили“, „господа у црном велуру“, „меке фотеље“ у „дну сале“, „властела у збору“: *акусџичне*; страсна музика, што „хуји ко бура“, разговори, млађих о „јунаштву, песништву и вину“, старијих „о небу, Платону, Светом Августину“; *хармонија њокреџа* парова у „бурном валсу“, „веселим кадрилима“. Све је озрачено ведрином и живим ритмом („*С рагошћу* на лицу минућемо салу“) и лакоћом *досеџке*, оног „кончета“ којим су ренесансни песници толико волели да „зачине“ своје књишки инспирисане љубавне песме („И написаћу вам, хитро ко од *шале* / Један тужни сонет на вашу лепезу“²⁸). Обе слике, у врту и салону, говоре о друштвеном животу ренесансне елите, њеној упућености у све облике ренесансног стваралаштва: поезију, хуманистичке расправе, друштвене игре, плесове, музику.

Доживљај ренесансног Дубровника био би знатно сиромашнији без Дучићеве слике „штимун-

28 За Оскара Давича су то „некакви“ сонети писани „на лепезама“, као и „некакви менуети“, „лажи“, „спољни“ и „увезени“ „танки намази“ који с реалношћу немају никакве везе. Ј. Буркхарт о тој реалности говори у поменутом делу (нав. изд), у поглављима „Друштвеност и свечаности“ и „Спољашња углађеност живота“.

га“ карневала, уличног весеља у слици масе која се „као море шумно проспе на Страдун“, без синестезије призора, гести, звукова, гласова у бујним кумулацијама („Конфети, пољупци, цвеће, серпентине / Смех, клицање, жагор од хиљаде маски“). Све је у знаку брзих смењивања слика узавреле масе, „жагора“ улице, и појединачних наступа „маски“: обраћање песника (маска „домина“) дамама са „два-три фриволна стиха“; „дијалог“, тј. фарса, два „домина млада“ (глумца); „игра“ популарне маске Јеђупке итд., да би то весеље изненада, као што се и „просуло“ на улицу, утихнуло на вест о „смрти“ младе удовице „Кате“, чије само име сугерише „супротне“ рефлексije.²⁹ У ствари, добар зналац дубровачке ренесансне културе и његове карневалске поезије, Дучић ово разуздано весеље завршава у духу алегоријске смене³⁰ поклада, тј. месојећа — постом, телесности — духовношћу, хедонизма — аскезом, паганске ренесансе — строгим католичким бароком. Тај прелаз, кад су у питању ове две епохе у дубровачкој културној историји, ишао је преко *маниризма* као израза дубровачке привржености традицији на разним културолошким плановима. Дучић је то изразио песмом „Дубровачки пастел“, тј. термином који у сликарској техници означава заробљеност у форми (цртеж сувом оловком, више изражен утиснутим трагом него бојом) коју

29 Уп. Bratoljub Klaić, *Rječnik stranih riječi*, Nakladni zavod МН, Zagreb, 1978, 674: „kata ... грч. (kata – dolje, niz, ispod) kao prvi dio složenice označuje kretanje u protivnom smjeru, nešto što je dolje“.

30 Уп. Миливој Петковић, *Дубровачке маскерације*, Београд, 1950.

сам Дучић најбоље објашњава стиховима „Зимског постела“:

Укочено, мирно, још сказаљка стоји,
Показујућ тако сред долине неме
*Саи, када је најзад умрло и време.*³¹

Насупрот ренесансној младости свих — чак и седа Госпођица ужива у препричавању ласцивног Декамерона — у песмама с барокном тематиком све је „старо“ и „прошло“: „стара кућа“ са „грбом старинским“, с „мирисима на године и трулеж“ („Дубровачки епитаф“), „стари и бели пијанино“, „седа госпа“, „стари кнез“, чак је и Амор „мал и бео“ („Дубровачки барок“), а *зима* метафора епохе: „Зими, тисућ шесто...“ („Дубровачки сенатор“). Промене у атмосфери амбијента прате и промене у животу: продор грађана у племство и ерозија морала („Пучанин, син шваље, / Поста племић умом, а кнезом *за њаре*“); слабљење политичког и економског угледа старог племства: ³² „*Некад* ђак Болоње“, *сада* „снуждено корача“, *некад* поштован „с угледа и знања“, *сада* изложен подсмеху улице („Дубровачки сенатор“). Насупрот ренесансној хармонији у свему, сада је све у *конџрасџима* и *нескладу* између, за барок карактеристичног, спољашњег лук-

31 У „Дубровачком постелу“ реч је о маниристичком певању о љубави (јунак је стар и „бео“ али не може да „искорачи“ из анахроних манира) које ће у бароку постати предметом пародија.

32 Драгољуб Павловић, „О кризи властеоског сталежа у Дубровнику“, *Сџарија јуџословенска књижевности*, Научна књига, Београд, 1971, 185–195.

суза осиромашених племића³³ („Увек с пером ноја и новом периком“, „у руху од велура“), охолости у понашању („с мачем што виси лепше него иком“) и стварног стања („Код куће је љута *обесио* мача / А на улици је *обесио* уши“) пропраћеног подсмехом улице („жагора у тмуши“).

Жена, оличење лепоте у ренесанси, предмет обожавања у друштву, којој су салонски песници с лакоћом исписивали („хитро ко од шале“) удварачке комплименте на њихове лепезе, а на улици упућивали „два-три фриволна стиха“, и сада су предмет „чежње“, чулне и страсне, али без некадашње слободе, знања и могућности да јој се приближе: спутан моралним скрупулама, кнез Заде „сласт женског тела не позна, *од срама*“³⁴ („Дубровачки епитаф“); притиснут државничким пословима, поклисар Менчетић, свестан важности своје мисије у Версају, потискује интимне жеље: „Све мислећ на једну ципелу од свиле“³⁵ („Дубровачки поклисар“). Дучић ту, као историчар уметности, даје једну барокну слику Версаја, његову „рококо“ варијанту

33 Dragoljub Pavlović, „Borba protiv luksuza u Dubrovniku XVI i XVII veka“, *Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika*, Svjetlost, Sarajevo, 1955, 155-160.

34 Иако атрибут „дубровачк(и)а“ уз сваку песму упућује на опште „појаве“ (нпр. звања: сенатор, поклисар, арцибискуп), увек се у њима, у духовито уоквиреном детаљу, препознају и индивидуалне *судбине* и *каракџери* као у развијеном наративном жанру.

35 Та Дучићева *поениа* изазвала је гнев Оскара Давича: „То и остале лажи којима је *кинђурио* своју поезију, причајући нам о неким *менуеџима* од Лили ... какве *ципелице*, какви ђаволи“. Уп. М. Миљановић, „Из књиге бешчашћа о Дучићу“, нав. издање.

саткану од љупких „ситних детаља“³⁶, деминутива („менует“, „маркизице“, „лепезе“) које допуњују лаки покрети („на врх ципелица“), „напудрана“ лица и мириси („ко ветар од лепеза њиних“), а појачавају истозначни атрибути („мале“, „саџинске и фине“). Њоме је наглашена антитеза између поклицарових „жеља“,³⁷ „маркизица напудраних“, и стварности, озбиљног „збора“ с кардиналом; између љупког плеса „на врх ципелица“ и ватреног поклицаровог говора („пун речите силе“) с циљем да придобије још једног политичког заштитника.³⁸ Жена, у барокној поезији „отровна змија“ или „змија у цвијећу“, кад је накићена, и у Дучићевим песмама је метафора моралног суноврата у Дубровнику: *хиџо кризије* у вери : „Он, ког сви гледаху а не слуша нико“ / „Жене не верују од кад њега није“ („Дубровачки арцибискуп“) и *часном* животу: „При пламену двеју *дојорелих* свећа / Откри љубавника у ложници жене“ („Дубровачки сенатор“)³⁹.

36 Видети: *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost, Nolit, Beograd, drugo izdanje, s.v. „Rokoko“: „Отмени стил племићке декаденије у доба Луја XV ... одликовао се љупкошћу и грациозношћу, али и површно-фриволним приказивањем живота“.

37 Уп. и разлику између ципелице као еротског симбола и „сатенске ципелице“ као симбола „кршћанске савјести“. *Rječnik simbola*, нав. изд, s.v. „Cipela“.

38 Архивска грађа указује како су дубровачки сенатори налагали поклицарима да „на сваки начин“ (ватреним речима, гестама, сузама) придобију саговорнике за своје политичке интересе. Видети Р. Самарџић, *Велики век Дубровника*, нав. издање.

39 Уп. Д. Павловић, „О кризи властеоског сталежа у Дубровнику“, нав. изд.

Највише „душе“ је у песми „Дубровачки барок“ јер је у њој и највише бола који, по Дучићу, песму увек чини „свежом“. У њој све *дига* човекову душу: и сетна музика, и благе боје, и осеви пламена из камина, и старинска мелодија док ударају капље кише у „цардину“, наговештај скорог краја двоје седих бића прожетих меланхолијом. Сетни звуци, нежна осећања, болна сазнања и помиреност са судбином, чине ову песму особеном па и *несхваћеном*, кад се у њој видео само духовити песник, ласцивних алузија на „спаваћу собу“ и „гримасе“ два мала Амора на камину. Коначну верзију ове песме објавио је Дучић 1925, када је већ зашао у шесту деценију и кад је барокни доживљај света, неумитне пролазности био ближи његовој и иначе медитативној природи. Да би се на прави начин разумела ова песма као израз барокног доживљаја света, потребно је посматрати је као антитезу ренесансном доживљају. На то упућује и песник контрастирањем слике истих ликова, *сага* и „*пре* триес година“: њихове младости у знаку виталног хедонизма (*сагре diem*), аналогног младости ренесансе, и садашњег тренутка, њихове старости, у знаку барокног усклика „сети се смрти!“ (*memento mori!*).

Антитеза је најпре у сликама амбијента: ренесанса је волела *екстеријер*, слободан простор у природи, врт као слику рајског живота, барок опет *ентеријер*, затворени простор, који параболично одражава стварну тескобу барокног Дубровника између великих сила. Ренесанса је волела *дан* окупан светлом сунца, метафору енергије и духовне слободе, барок *ноћне* мотиве, полутонове, метафору

непостојаности и неизвесности. У барокним сликама, *сага*, губе се јасне ренесансне границе детаља да би била озрачена само основна идеја, окосница целине. Зато су у песми „Дубровачки барок“ ренесансно *светило* врта и *сјај* сунца замењени *шамом* ноћи која с кишом „споро пада на цардин“ и неповратно гаси енергију сунчаног доба. То је тамни оквир барокној слици ентеријера у коме је једини извор светлости пламен из камина, што обасјава „гоблене и ино“. Камин као огњиште с упаљеном ватром симбол је живота у кући.⁴⁰ Овде је то пламен који „догорев“, несталан, с наговештајем гашења под притиском све гушћег спољашњег мрака и непрестане кише. Занимљива је ова слика и као антитеза ренесансном салону, не само по слабој светлости и обрисима предмета него и по одсуству живог живота: насупрот ранијим салонима пуним актера у живим ритмовима, покретима и разговорима, сада су то усамљени и остарели некадашњи представници салонског живота: „седа Госпођа“, за „старим“ пијанином, и „стари кнез Геталдић“, угледни носилац медаље „Свете Ануцијанте“, који осветљен пропламсајима из камина „међ прстима бурмут узбуђено мрви“ под навалом успомена („Пре триест година ... гле и песма иста“) које је, *сага*, пробудила сетном мелодијом „седа Госпа“. *Некад*, у декору „ловоровог“ грма, „блудног лица мраморнога пана“ и фонтане, из које је у „млазу прскала“ вода, све симбола младости, чулности и

40 *Rječnik simbola*, nav. izd. s.v. „Ognjište“. „Ognjište je simbol zajedničkog života, doma, veze muškarca i žene, ljubavi... Ognjište je postalo svetištem s kojega se priziva zaštita Boga, gdje se slavi njegov kult i gdje se čuvaju svete slike i *kipići*“ (sic!).

виталности, он је био „њен љубавник први“; *saga*, после „триест година“, кад се пламен у камину полако гаси, а на њему дремају „два мала и бела (седа) Амора“, он, „самац у те сате“, нежно љуби своју „седу Госпу“ у „оба ока“ и *еџикешно*, Дучић каже „Традиција чиста!“, нуди јој руку да пређу у „спаваћу собу“. Тај чин пропраћају „два мала и бела“ Амора „невољном гримасом“.

У тој, како је сматрано, „једнослојној љупкости“ и „духовитој“ алузији на „спаваћу собу“, тумачи ове Дучићеве песме пропустили су да виде *ону* „бол“ узвишеног преласка „страшне међе“ коју представља „застор“ између двеју одаја: оне са камином и већ згаслом ватром, симболом каквог-таквог живота, и „спаваће собе“, симболом безживотног покоја. Сам песник заокружује ту слику стихом о мраку који пада с *кишом*, како између зареза акцентује, „*сеџно*⁴¹, врх цардина“, наговештавајући да се у њој, како тачно али уз другу песму примећује Ј. Зивлак, „скрива дубока апокалиптичка слутња, не само она која долази из неумитно немилосрдне природе, него из историје“⁴². Као да је њоме Дучић најављивао потоњу одлуку дубровачког племства да стоички, без потомства, попут ликова из ове песме, изумру заједно са својом Републиком.

41 Уп. и Дучићеву песму „Дубровачка јесен“: јесења киша бије „оним трагичним ритмом и леденим капима како киша што пада *по хладним мраморним њлочама на њробљу*...“

42 Јован Зивлак, „Дучић – тамни обриси порекла“, поговор књизи: *Јован Дучић, Песме*, нав. изд, стр. 321, о песми „Киша“.

Тиме је симболично спуштена „завеса“ на последњи чин дубровачке историје. Остале песме о Дубровнику само су „епилог“ сугестивно назначен насловом збирке, „*Плаве леџенде*“, и цитатом Бетовенове псаламски инспирисане мелодије: „*In questa tomba oscura*“ (тј. „У овом тамном гробу“). Према томе, све су преостале песме о Дубровнику у знаку поетско-сликарских варијација тема „мртве природе“: у „венетијанској вази вене букет жутих ружа“, на столу „од слонове кости, у сребрној кутији расут је прах за косу и лице“, у огледалима ентеријера, салона, одражавају се само ликови са зидова, „из портрета у крупном оквиру“: то су преостали видљиви „знакови“ и „мириси“ бившег живота, зазидани „духови“ старих палата. У „епилошким“ сликама спољашњег света преовладавају тамне боје: поворке „црних сенки“, преостали дубровачки племићи као сабласти подземног света, свечано односе последње остатке светлости некадашње дубровачке Лепоте: то је она плавокоса Луца чије име (од тал. *luce*) и значи „светлост“.⁴³ Њу, Илузију „која је умрла“, односе *сенке* племића у сумрак дана, када звона „тужно“ запевају „Болну неку песму из металног грла“ („Дубровачки *requiem*) откривајући онај „*извесни саи*“, како каже Дучић у есеју о градовима, када се препознаје „*душа*“ давно „умрлог“ Дубровника.

43 „... тридесет племића у црном носили су на рукама ковчег ... у коме је лежала Луца покривена својом *плавом косом која је блистала* као празнични краљевски огртач“ („Јесења песма”).

Branko Letić

DUČIĆ AND DUBROVNIK

Summary

Dučić wrote thirteen poems on Dubrovnik: nine in the collection *Dubrovačke poeme*, one in *Jadranski soneti* (“Dubrovački rekvijem”), another one in *Carski soneti* (“Dubrovnik”), and two in *Plave legende* (“Dubrovačka jesen” and “Dubrovačka pesma”). When arranged chronologically, according to the elaborated motifs, they form a complete *poetical* novel about the history and art of Dubrovnik, from the Middle Ages (poem “Dubrovnik), renaissance in the sign of the new man and renewed classical culture (poems “Dubrovačko vino”, “Dubrovački madrigal”, and “Dubrovački karneval”), transitory “mannerist” age (“Dubrovački pastel”) to baroque marked with dominant crises in the international politics, lords’ class, economics and morality (“Dubrovački poklisar”, “Dubrovački senator”, “Dubrovački epitaf” and “Dubrovački arcibiskup”). In the few poems about death Dučić described the last days of the Republic of Dubrovnik and its rich culture.

In these poems every epoch was depicted with its own stylistic features: High Middle Ages, the age of the Serbian empire, in golden colour, renaissance in clarity, optimism and creative energy, and baroque in dark colours and contrasts, metaphors of the temporary earthy life.

Јелена Новаковић
ЈОВАН ДУЧИЋ И
ФРАНЦУСКА КЊИЖЕВНОСТ

Кључне речи: парнас, симболизам, поезија, хермејична поезија.

Јован Дучић, који је провео неколико година између Женеве, где је од 1899. до 1906. студирао на Факултету књижевности и друштвених наука¹, и Париза, у који је у том раздобљу у више наврата одлазио, имао је прилике да набави и прочита књиге до којих у својој земљи није могао да дође и да тако прошири своје образовање, да се сусретне са француском и уопште европском књижевношћу и културом, да се напоји француским духом јасноће и вером у разум, као и тежњом ка префињеном изражавању. Боравак у Женеви и Паризу омогућио му је да превазиђе локалне оквире и отворио је нове путеве његовој поезији у којој се могу открити трагови француских парнасоваца и симболиста, али и његовом односу према књижевности и поезији и његовим књижевним схватањима уопште. О том интелектуалном богаћењу сведочи и Легат Јована Дучића у просторијама Народне библиотеке Требиње, који садржи велики број публикација на француском језику, од којих око хиљаду пред-

1 Faculté des Lettres et des Sciences sociales. О Дучићевим студијама у Женеви и боравку у Паризу говори Слободан Витановић у књизи *Јован Дучић у знаку Ајолона и Диониса*, Београд, САНУ, 1994, стр. 5–7.

стављају књиге најзначајнијих француских писаца који имају сигурно место у историјама француске књижевности.²

Интертекстуалност Дучићевог дела, која, као што су истраживачи тога дела већ уочили, највише упућује на француски круг, има дакле реално упориште у песниковом боравку у Женеви и Паризу и у његовим лектирама. У Дучићевим есејима, француски песници се каткад појављују као главни предмет разматрања — „Франсоа Копе” (1908), „Сили Придом: *Осаме*” (1910), „Сили Придом” (1910), „Једна драма Едмонда Ростана — *Орлић* (1910)³ — а много чешће као референтни аутори на које се Дучић позива пишући о другим, пре свега српским ствараоцима, да би те ствараоце са њима упоредио, као у тексту „Споменик Војиславу” (1902) у коме налази сличности између Војислава Илића и Ламартина.⁴ Он се ослања на један

2 Француске књиге обухватају раздобља XVI и XVII века (Маргерит де Навар, Монтењ, Паскал, Ла Рошфуко, Ла Бријер, Корнеј, Расин, Госпођа де Лафајет), затим XVIII века (Русо, Монтескје, Волтер, Дидро, Опат Прево, Бомарше), до XIX и почетка XX века (Госпођа де Стал, Шатобријан, Ж. Санд, Стендал, Балзак, Флобер, Доде, Зола, Мопасан, Мисе, Иго, Хередија, Т. Готје, Бодлер, Рембо, Маларме, Верхарен, Матерлинк, Клодел, Франсис Жам, Пол Валери, Опат Бремон, Грофица де Ноај, Е. Ростан, Уисманс, М. Барес, Е. Ренан, Пруст, Жид, А. Франс, Ж. Ромен, П. Моран, А. Мороа).

3 Дучић је написао и чланак о француској енциклопедији: „*La grande encyclopédie*” (1904), као и чланак „О француској духовитости” (1929).

4 Јован Дучић, „Споменик Војиславу”, *Моји сајушници. Књижевна обличја. Прикази и белешке. Чланци*, Београд–Сарајево, БИГЗ–Свјетлост–Просвета, 1989, стр. 384.

компаративни приступ који није био стран ни другим српским писцима и књижевним критичарима, често усмереним ка знаменитим представницима француске књижевности. Та компаративна визура била је својствена свима онима који су се напајали европским књижевностима и били свесни да српска књижевност чини део европске културе и да је и у том контексту треба посматрати, указујући у исто време на њене специфичности. Тако, у есеју о Милораду Ј. Митровићу,⁵ Дучић пореди „боемски идеал” Миржеа, Вилијеа де Лил Адама и Верлена са духом београдских „Дарданела” и Скадарлије, констатујући да је и тип боема и тип дендија у српској културној средини остао неостварен, јер не одговара духу те средине у којој нису постојале онакве социјалне супротности какве су постојале у Француској. На упоредно посматрање два културна миљеа, надовезује се упоредно посматрање појединачних песника. Размишљајући о патриотској поезији, Дучић се у тексту о Алекси Шантићу позива на Војислава Илића који је „покушао да спасе српску лирику од неизбежне патриотске реторике и необилазне емфазе и патоса и да унесе један интимнији и лични акценат који је ишао да у неку руку из основе модернизира нашу лирику”⁶. У есеју о Петру Кочићу позива се на Виктора Игоа, чије су *Казне*, како запажа, „дале једну вишу меру поезије патриотске и политичке”, али уз напомену да „и та његова поезија већма заслепљује

5 *Моји сајушници*, стр. 13.

6 *Исто*, стр. 164.

елементима спољним него унутрашњим”.⁷ Да би подвукао разлику између праве патриотске поезије, која има универзални значај, и политичке поезије, која подлеже зубу времена и да би изразио једно схватање у коме се, у духу песника Плејаде, чија је амбиција била да прославе француски језик, појам патриотизма изједначава са стварањем великих песничких дела непролазне вредности: „Ја лично мислим да је највећи патриотизам за песнике у овоме: да дадне добро књижевно дело на добром народном језику. Све друго може бити каприц једног талента или лукавство једне сујете”, каже Дучић, напомињући да у Француској није високо цењена поезија шансоњера који су у Беранжеово време били највећи патриотски песници, него „студена и пасивна поезија парнасоваца, Хередије и Готјеа, морбидна поезија Бодлерова, философске фикције Придомове, музичке строфе Верлена и Самена, све тако дубоко ненационално, иако су Французи патриоти колико и Кинези”.⁸

Ово су уједно песници са којима Дучић успоставља дијалог и у својој поезији, нарочито оној с почетка XX века. Али, док је у есејима тај дијалог експлицитан и одвија се кроз јасне и недвосмислене упуте, који указују и на Дучићеве сопствене ставове, у поезији је он имплицитан и има пре свега облик алузија или подударности у темама и сликама. У свом поетском стваралаштву Дучић се не позива непосредно на ове писце, али на њих упућују начела парнасовске поетике која се одликује потиски-

7 *Исто*, стр. 282.

8 *Исто*, стр. 283.

вањем емоција, култом лепоте и тежњом ка формалном савршенству. Парнасовци су, како напомиње Дучић у огледу о збирци песама *Осаме* првог добитника Нобелове награде за књижевност, Силија Придома,⁹ романтичарским лирским изливима супротставили „своју неузбудљивост и своју стоичност”, разузданости романтичарске строфе и ритма „челичну фактуру песме и чистоту риме”, а романтичарском католицизму „своју позитивистичку философију и нерелигиозност свог времена”.¹⁰ Њихов *credo* био је „у савршеном античком култу облика, избегавању да се у песми поверава вулгарној публици ‘побожни сан свог сопственог срца’” и у настојању „да песма буде лепота са студеним устима мраморних статуа”.¹¹ Те одлике носи у себи и поезија Јована Дучића чија је сва радост „знати бол да скријем”, а врлина „да презрем сузе које лијем” и „покажем срце као празне собе,” како овај песник констатује у песми „Тајна” (*Песме љубави и смрти*), што подсећа на „Тајну” Анрија де Рењеа који не жели да обичним „пролазницима на путу” преда „кључеве дивних палата меланхолије”.¹² Дучићева поезија је, како читамо у програмској песми „Поезија”, „мирна као мрамор, хладна као стена”, што упућује на Леконта де Лила који, у песми „Милоска Венера” из збирке *Poèmes antiques*, хладну песничку лепоту представља у

9 Sully Prudhomme, *Solitudes*, 1869.

10 *Моји сапушници*, стр. 439.

11 *Исио*.

12 „Je ne livrerai plus aux passants du chemin / La clé des beaux palais de ma mélancolie,” (Henri de Régnier, *Le Miroir des Heures*. 1906–1910, Paris, Mercure de France, 1919, стр. 12).

облику статуе Милоске Венере: „Calme comme la Mer en sa sérénité, / Nul sanglot n'a brisé ton sein inaltérable, / Jamais les pleurs humains n'ont terni ta beauté”.¹³

Слика мрамора указује на одбацивање романтичарског надахнућа као извора поетског стварања у корист стваралачког напора песника који се претвара у вајара речи и који обрађује тврду материју да би јој дао савршен облик и преобразио је у песму. У песми „Чедност”, поезија се појављује у лику жене која је производ вајарског рада једне „рук[e] невидљив[e]”, која је „равнодушна” и „мирна”, и „циљ сама себи”, што упућује на Теодора де Банвила који својој првој збирци даје наслов *Каријатида* (1842), а у песми „Вајару, брижно потражи...” из збирке *Сшалакшиши*, каже (1846): „Вајару, брижно потражи, чекајући занос, / Беспрекорни мрамор да од њега лепу вазу створиш”.¹⁴ Упућује и на Теофила Готјеа, чија се програмска песма „Уметност” („L'Art”) завршава стиховима: „Вајај, глачај, резбари; / Нек се твој лелујави сан / Учврсти / У тврдој стени”.¹⁵ Отелотворење тежње ка савршенству песничке форме за Дучића је Теофил Готје, чији је

13 У прозном преводу: „Мирна попут Мора у својој ведрини, / Никакав јецај није потресао твоје беспрекорне груди, / Никад људске сузе нису помрачиле твоју лепоту.” (Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1948, стр. 134).

14 „Sculpteur, cherche avec soin, en attendant l'extase, / Un marbre sans défaut pour en faire un beau vase” („Sculpteur, cherche avec soin...”).

15 „Sculpte, lime, cisèle; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant!” (Théophile Gautier, *Émaux et camés*, Librairie des bibliophiles, E. Flammarion, 1929, стр. 230).

пандан у српској поезији Војислав Илић: ни један ни други нису имали „ни осећаја, ни имагинације, ни идеја”, али се њихова инвентивност огледа у форми. Одбацујући романтичарски и барокни неред, они теже равнотежи облика који садржину савсим потискује у други план. Дучић прижељкује да се објави целокупно Војислављево дело, „та лијепа књига која ће носити стално печат независне Љепоте, независне од времена и околине, који су пролазни, Љепоте која је ведро, лака, *ойшша*; оне Љепоте која је свагде млада и лијепа: слична каквој статуи Венуса коју нађу под земљом с осмејком, са оним истим осмејком којим се насмијала некада прије хиљадама година”.¹⁶ Тој Лепоти и сам Дучић тежи, сматрајући да је она у самом облику песме и верујући у творачку моћ речи из које се рађа читав један поетски свет: „Форма у пјесми може да често замијени све друго, а садржина често може да буде све друго само не поезија. Све је до тога како се нешто рече. Ријеч је често оно библијско Слово које наређује да буде свијет из ништа, и да се роди свјетлост”, а „једно ништа кад се лијепо каже, онда то постаје једно Лијепо”, каже он.¹⁷ Посвећујући мање пажње процесу настајања песме, која је резултат мукотрпног рада на глачању стиха, Дучић ставља у први план њен савршени облик преко кога се песник приближава идеалу лепоте, а који се остварује кроз утврђену и правилима подређену форму (сонет, мадригал), што одговара схватању парнасоваца који траже класичне облике и радо се

16 *Моји сајушници*, стр. 391.

17 *Истио*, стр. 386–387.

потчињавају песничкој принуди коју сматрају плодотворном.

Хаотичне изразе тренутног песничког надахнућа замењује брижљиви рад на композицији, било да је у питању песма или прозни текст. Великом српском реалисти Петру Кочићу Дучић замера због рђаве композиције, напомињући да и у једном делу које исходи из, њему иначе страног, реалистичког поступка, „низање сцена има свој поредак уметнички логичан и свагда архитектонски скрупулосан” и да је дело вредно само ако има „своје линије и своју архитектуру”, односно добру композицију.¹⁸ Да би поткрепио своје мишљење, Дучић се опет позива на француске писце, овога пута на оне који се везују за реалзам, али који својим списатељским умећем често превазилазе поетику реализма: Кочићева прича о младој и сензуалној Мргуди „могла је са више композиције испасти сасвим лепа, чак и после једне ноћи у једном Лотијевом роману, и после приче 'Девојка са села' од Мопасана, где Мргуда носи француско име.”¹⁹

Уметничка лепота не носи у себи видљиве трагове емоција и делује равнодушно и хладно, што је, као што смо видели, изражено сликама камена, минерала, мермера, којима песник обликује своје песничко надахнуће, отелотворено у лику жене која је „бледа и хладна као месечина” и чији је „мраморни пољуб” „тих и леден” („Познанство”). „Мирна као мрамор, хладна као сена”, Дучићева поезија је и „бледо, тихо девојче што снева”, што

18 *Истио*, стр. 277–278.

19 *Истио*, стр. 259.

упућује и на Готјеовог наследника Бодлера, чија „Лепота”, како показује истоимени сонет из збирке *Цвеће зла*,²⁰ исто тако има недефинисано женско обличје и појављује се као окамењени сан: „Ко скамењени сан је, смртници, лице моје”,²¹ каже она и, одбацујући романтичарску често раздешену бујност и тежећи равнотежи облика, додаје: „Мрзим кад што помера линије површином, / и никад ведра нисам и никад нисам сетна”.²² Таква поезија удаљена је од свакодневне реалности и ослобођена, у духу ларпурлартизма, свега што упућује на свакодневни живот и обичне људске радости и туге. Ако је она у поменутој Дучићевој песми представљена као женски лик, није у питању конкретна жена „која по нечистим улицама пева” и коју песник краси „ђинђувама са траком”, него жена која представља само отелотворење идеалне лепоте.

Ово гордо песничко одстојање у односу на обичну људску стварност опет упућује на Леконта де Лила чију Милоску Венеру, отелотворење класичне лепоте, не прате ни „Смех”, ни „Игра”, ни љупке богиње, него поворка „звезда” што корачају у ритму, а који, у сонету „Показивачи” („Les Montreurs”), пледира за једну безличну и објективну поезију, ослобођену романтичарског хуманизма и егзалтираних излива, обраћајући се „крво-

20 У Дучићевој библиотеци налази се један примерак ове књиге, на којој стоји, руком исписано: „Ј. Дучић, 1904, Париз”.

21 У оригиналу: „Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre”. Наведено према преводу Бранимира Живојиновића у: Šarl Bodler, *Cveće zla*, Beograd, Narodna knjiga, 1979, стр. 30.

22 „Je hais le mouvement qui déplace les lignes, / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris” (*Исџо*).

лочном пуку” следећим речима: „У гордости немој, у гробу без славе / Макар ишчезао у вечности тамној / Нећу продавати свој занос и тугу, / Нећу откривати свој живот твојим хајкачима, / Нећу играти на твом отрцаном подијуму / Са твојим лакрдијашима и твојим блудницама”.²³ Упућује и на Теофила Готјеа који исто тако одбија да учествује у социјалном ангажовању својих савременика романтичара и презире њихове олаке лирске изливе, пишући поезију која се одликује култом лепоте и форме, поезију чији је једини циљ она сама. „Стварно је лепо само оно што не служи ничему, све што је корисно ружно је, јер је то израз неке потребе, а човекове потребе су огавне и гнусне, као и његова бедна и сићушна природа”,²⁴ каже Готје у предговору за роман *Госпођица де Мојен* (1834),²⁵ формулишући свој ларпурлартистички став који прави јасну разлику између уметности и стварности и ослобађајући уметност сваког корисног циља. Сличну мисао Готје изражава и у песми „Уметност”: „Да, дело излази лепше / Из облика / Што се обради опире, / Стих, мрамор, оникс, емај. // /.../

23 „Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sans gloire / Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire / Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal, / Je ne livrerai pas ma vie à tes huées, / Je ne danserai pas sur ton tréteau banal / Avec tes histrions et tes prostituées.” (Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, стр. 222).

24 Наведено према: Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier, 1955, стр. 23.

25 И ова књига се налази у Дучићевој библиотеци.

Све пролази. Крепка уметност / Једина је вечна;
Биста / Надживљава град.”²⁶

Слике тврдог материјала изражавају и класицистичку тежњу ка универзалности која има обељеже вечности и коју Дучић, као и парнасовци, претпоставља актуелности.²⁷ Циљ поезије није да изрази оно што је тренутно и пролазно, него оно што је непролазно и вечно, ону Лепоту која је „без отаџбине”, а којој тежи и Владимир Видрић, опевајући „далеке обале које никада видео није, али које је волио — а волио их је зато јер су лијепе”.²⁸ Сличну мисао изражава и Хередија у говору приликом пријема у Француску академију (1895), када, одбацујући романтичарски лиризам, констатује да је права поезија у ономе што је у природи и човечанству вечно, а не у њиховим дневним манифестацијама и да је песник „утолико истинитије и шире људски уколико је безличан”.²⁹ Поезија је дакле обезличавање искуства у име служења једној свеопштој лепоти која превазилази све временске и просторне оквире.

26 „Oui, l'oeuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Re-
belle, / Vers, marbre, onyx, émail. // /.../ Tout passe. L'art robuste
/ Seul a l'éternité; / Le buste / Survit à la cité” (Тéophile Gautier,
Étaux et camés, стр. 227–230).

27 Са тог становишта универзалности, Дучић констатује да је Кочићева мана што се у сликању свога села „одвећ придржавао актуалности” јер будуће генерације узбуђује само оно што може и на њих да се односи (*Моји сајуџници*, стр. 257).

28 Ј. Дучић, „Споменик Војиславу”, *Моји сајуџници*, стр. 384.

29 Наведено у: Yves Stalloni, *Écoles et courants littéraires*, Paris, Nathan, 2002, стр. 100.

Таква поезија често је далеко од актуелних збивања и проблема тренутка јер тежи да досегне врхове уметности: „Буди одвећ лепа да се свиђаш сваком, / Одвећ горда да би живела за друге. // Буди одвећ тужна са сопствених јада / да би ишла икад да тешиш ко страда, / А чедна, да водиш го-миле што нагле”, каже даље Дучић у песми „Поезија”. Његова поезија је, дакле, намењена културној елити која једина може да је схвати, што опет упућује на парнасовце: „Уметност је, у Поезији, у блиставом, снажном и потпуном изразу, она је интелектуална раскош, доступна само веома ретким духовима”,³⁰ каже Леконт де Лил у уводном тексту за серију чланака о савременим песницима, које је 1864. објавио у часопису *Le Nain jaune*. Дружење са лепотом ствара неку врсту духовне аристократије која одбацује банални живот и презире тривијална задовољства обичних људи. Равнодушан према новцу, политици, друштвеним збивањима, „странац у свету и у гори”, како ће Дучић констатовати 1938. у песми „Семе”, песник несавршеном свету узвраћа савршенством свог поетског израза, које исходи из његовог стваралачког напора и његовог вербалног умећа, без романтичарске вере у мисију уметника. Песник је, попут Бодлеровог Албатрoса, у обичном животу често несхваћен од обичних људи, али њему до тога није ни стало. У песми „Хајдмо, о музо!”, Дучић пореди своју поезију са птицом са северних мора, „становник[ом] магле и острва леда”, која пева међу ледницима „не пи-

30 *Истио*.

тајући да л' је когод гледа", да би најзад умрла не хајући „што јој пјесму никад нико чуо није!”.

Своју стоицистичку хладноћу и своју неутралну инспирацију парнасовци често потхрањују живописним описима егзотичних крајева, чије трагове налазимо и у Дучићевим песмама: слика песника који, „с робом и с дугим бамбусовим копљем”, бежи „од страшне чете дивљих бедуина” („С робом и с дугим бамбусовим копљем”), опис пустиње која се простире „дуга и широка” и на којој нема никог, само „разасути скелети неки виде се на п'јеску” („Пустиња лежи дуга и широка”), појава лепе Наксис која лежи „у широком хладу палмине лепезе”, док крај ње „Нил прастари, зелен, с изнемоглим дахом, / Одилази тромо” („Сок”), или Лејиле („Лејило моја, како ли је пусто”). Све то упућује на *Poèmes barbares* Леконта де Лила, у којима налазимо низ егзотичних евокација и у којима се Лејила, како показује сонет „Лејилин сан,” („Le Sommeil de Leïlah”), „смеје и дрема и на свог вољеног мисли”.³¹

Али Дучићева лепа Наксис „о Изосу сања”, „Венус архаичка”, из песме „Чежња”, „сама је на стази, / Гола, и сва стидна, без смоквова листа” и не представља само мраморну лепоту потиснутих осећања, него жену узаврелих чула и осећања, чији поглед, „пун жуди, / Вапије у небо, и страда, и моли”, док јој „чежњом дрхћу прса и удови голи”, а Лејила се појављује само као нејасни обрис из прошлости који Дучић призива да би наговестио своју

31 „Elle rit et sommeille et songe au bien-aimé” (Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, стр. 162).

тугу и јад у својој души „ког нит јесен пл’јени нити зима руши” и који се оцртава у јесењем вечерњем пејзажу.

Иза привидне парнасовске хладноће крије се потиснути немир. Дучић превазилази парнасовско затварање у оквиру савршене безличне поетске форме да би кроз евокације спољашњег света изразио своја осећања, али то изражавање више нема облик јадиковки и романтичарских излива бола и патње, него се појављује у виду симболистичких наговештаја. Кроз описе предела наслућује се туга која каткад добија обележје бодлеровске чаме и досаде. У песми „Новембар”, јесење небо је „оловно и празно”, а на поља се спушта „вече досадно и мразно”, у песми „Досада” из циклуса „Душа и ноћ”, досада је персонификована у облику жене која „цело после подне” седи на песниковом прагу и гледа га „налакћена”, што упућује на Досаду из Бодлерове песме „Читаоцу” која „наргиле пуши” и „снева губилиште”, песма „Познанство” прожета је „сетним” мирисом „бокора ружа који доцветава”, наговештавајући свест о неумитном протицању времена. Свест о пролазности изражава и сонет „Село”, евокацијом избијања часовника „ког не чује нико”, а нарочито песма „Сат” која је још више прожета бодлеровском атмосфером и у којој је, као и у Бодлеровој поезији, дан „болестан”, а небо „непрозирно” и тешко: „Дан болестан, мутан, небо непрозирно. / Над безбојном водом мир вечерњи беше. / Часовник невидљив негде изби мирно: / Тад потоње руже лагано помреше.” На тему часовника, надовезују се друге слике пролазности попут увелих ружа, мртвог лишћа, звона, чији звук

прожима долину „ужасном стрепњом” и „паником ствари”, што упућује на Бодлерову песму „Часовник” у којој се инструмент за мерење времена појављује као „страшни” и „равнодушни бог” који опомиње песника да ће садашњица ускоро постати прошлост.

Потиснуту осећајност, која је и једна од главних одлика његове поезије, Дучић открива и код наизглед најхладнијих парнасоваца. У поезији Теофила Готјеа он проналази „много личног и емотивног”, у поезији Леконта де Лила „много будистичког песимизма који је далеко од неузбудљивости коју је проповедао и која је била прописана за сву школу”,³² а у Хередијином песничком делу „више искрене и природне сете него у плачевним стиховима романтичара”,³³ док у Силију Придому, иза разумног, славом овенчаног парнасовца, наслућује песника „срца” који је „нежан колико и сам расплакани Мисе и меланхоличан колико и сам Ламартин”,³⁴ песника кроз чију је душу пролазио „онај тамни конац људског бола који је везивао на једној страни вечно сетне романтичаре са, на другој страни, символистима вечито прожманим њиховим великим страхом од неизвесног и вечног”,³⁵ што је и обележје његовог сопственог поетског стварања.

32 *Моји сапушници*, стр. 443.

33 *Исџо*, стр. 75.

34 *Исџо*, стр. 439. То показује, на пример, најпознатија Придомова песма „Le Vase brisé”, у којој се напрсла ваза појављује као слика повређених осећања и сломљеног срца.

35 *Исџо*, стр. 440.

Кроз евокације спољашњег света оцртавају се унутрашњи доживљаји и успостављају тајанствена сагласја између човека и природе: „Слушам у мирној љубичастој ноћи / Где шуште звезде; и мени се чини / Да често чујем, у немој самоћи / Певање сфера на топлој ведрини. // И чујем тихо, у осами тако, вечити шумор из земље и свода; / И слушам дуго, немо и полако / Те речи лишћа и тај говор вода. // И ја разумем те гласе што хује, / Тај језик Бића и тај шапат ствари...”, читамо у песми „Акорди”. То упућује с једне стране на оно што кажу Игоова „Уста мрака” из збирке *Коншемилације*: да „и ухо може имати своју визију” пошто се између бића и ствари води велики разговор, да „све говори, ваздух који пролази и зимород који лебди”, „влат траве, цвет, клица, елемент”, да „све је глас и све је мирис”, да „све говори у бескрају нешто некое” јер „ветрови, таласи, пламенови, дрвеће, трске, стене, све живи, све је пуно душе”,³⁶ а с друге стране на оно што ће Бодлер изразити у песми „Вечерња хармонија” („*Harmonie du soir*”): „Сваки звук и мирис у једно се слива”,³⁷ а нарочито у песми „Сагласја” („*Correspondances*”): „Као дуги одјечи што се далеко споје / у некакву мрачну и дубоку истоветност, / неизмерну као што је ноћ и као свет-

36 „Et l'oreille pourrait avoir sa vision, / Car les choses et l'être ont un grand dialogue. / Tout parle, l'air qui passe et l'alcyon qui vogue, / Le brin d'herbe, la fleur, le germe, l'élément. /.../ Non, tout est une voix et tout est un parfum; / Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un; [...] C'est que vents, onde, flammes / Arbres, roseaux, rochers, tout vit! / Tout est plein d'âmes” (Наведено према: Victor Hugo, *Poésies*, Paris, Seuil, 1972, стр. 768–769).

37 Превод Б. Живојиновића (Шарл Бодлер, *Нав. дело*, стр. 72).

лост, / говоре међу собом звуци, мириси, боје”.³⁸ Осећања, која је парнас избацио из поезије, у њу се враћају, али не кроз романтичарске екстатичне изливне, него кроз игру бодлеровских сазвучја и симболистичких наговештаја и, уопште, кроз естетизацију искуства, која претвара „у стих бол од свега већи, / И јад у молитву и у хармонију” („Песма” из књиге *Песме љубави и смрти*), кроз своје поетске и уметничке пројекције које надмашују природу, као што Дучићу указују и слике Пјетра Перуђина, на којима се Перуђа боље види „него кроз светлост њеног најлепшег мајског дана; зато што кроз уметника говори и душа тог предела. Рекло се да је дело производ средине; али је оно пре свега производ човекове судбине на свету.”³⁹

Ту игру наговештаја Дучић налази код симболиста XIX века који су увек „тим недореченим изражајима и срачунатим наговештајима правили највеће ефекте, а понекад и најбоље ствари”,⁴⁰ а њом се одликује и Дучићева песма „Залазак сунца”, у којој се појављује тајанствена, готово нестварна незнанка, „бледа, као чежња, непозната жена”, док „кроз бокоре мртвих доцветалих ружа / шумори ветар тужну песму снова”, као и његова програмска песма „Поезија” у којој се песма претвара у неразговетни женски обрис око кога „лебди само прамен тајанствене магле”, у складу са препоруком једног од главних претеча симболизма, Пола Верлена, који у „Песничкој вештини” каже:

38 Превод Б. Радовића (Шарл Бодлер, *Нав. дело*, стр. 11).

39 Ј. Дучић, „Владимир Видрић”, *Моји сапушници*, стр. 72.

40 *Моји сапушници*, стр. 40.

„Од Сиве песме шта дражег има, / кад Нејасно се и Јасно споје”.⁴¹

Пледирање за поетику наговештаја, својствено симболизму, израз је вере у стваралачку моћ речи. „Ријеч је често оно библијско Слово које наређује да буде свијет из ништа, и да се роди свјетлост”, читамо у есеју „Споменик Војиславу”.⁴² Али та моћ речи постаје делотворна само захваљујући песничковој инвентивности. У тексту о Исидори Секулић Дучић прави разлику између свакодневног говора и песничког израза, између обичног и јасног језика свакодневне комуникације, који „не може да изрази мисао а да је не осиромаша и осакати”, и тајанственог језика симбола којима се служе „свещи и мистици”, али и песници који користе исти лексички фонд као и обични људи, али на посебан начин, стварајући симболе који су једини у стању да људској мисли дају „простор и логични оквир” и да изразе све тананости људске душе и сву сложеност људских осећања. „Реч није готово дело него материја која мења своје облике према томе у чијим се рукама налази; у рукама доброг артисте она је ствар алхимије”, каже он.⁴³ Сличну мисао он изражава и у тексту „Душан Ђокић преводилац”,

41 „Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint”. Наведено према преводу Радована Кошутића у његовој антологији *Француски њесници од Вијона до Ајолинера*, Београд, Научна књига, 1979, стр. 185.

42 „Споменик Војиславу”, *Моји сајушници*, стр. 387.

43 *Моји сајушници*, стр. 126. Тој „алхемији” подложен је, сматра Дучић, и српски језик који је, као и француски, „у рукама доброг мајстора у стању да данас изрази најтања места, и оно што је најнематеријалније у књизи каквог великог уметника” (*Истио*, стр. 406–407).

констатујући да је неопходно „знати тајну појединих речи, њихову душу, оно што подсећа на кабалистичко веровање да под речима има још нешто, и да то нешто још више евоцира него каже”.⁴⁴

Изједначавање песничког стварања са алхемијским процесом упућује на Рембоа који је једном свом тексту дао наслов „Алхемија речи”, али кога Дучић у својим текстовима и не помиње јер му је страно његово тражење песничког надахнућа у „дугом и смишљеном растројству свих чула”,⁴⁵ али и на Стефана Малармеа чија књига песама, објављена у свом седмом издању 1914, исто тако чини део Дучићевог легата.⁴⁶ У том издању, обележене су три песме: „Angoisse”, „Le Sonneur” и „Tristesse d’été”, три песме које наговештавају бодлеровску супротност између „сплина” и „идеала”, између ружноће света и песникове тежње ка савршенству, од које Маларме полази у грађењу свог поетског света, као и онај страх „од неизвесног и вечног”, који Дучић сматра једним од главних обележја симболистичке поезије.⁴⁷ Животне контингентности Маларме покушава да превазиђе кроз песничко стварање које се претвара у пустоловину речи, чија сазвучја творе смисао, ослобађајући поетски текст сваког разуму доступног садржаја и

44 Ј. Дучић, „Душан Ђокић, преводилац”, *Моји сајуџници*, стр. 406.

45 У Дучићевој библиотеци налази се једно издање Рембоових дела: Arthur Rimbaud, *Oeuvres. Vers et proses. Poèmes retrouvés*, Mercure de France, 1937.

46 Stéphane Mallarmé, *Poésies. Édition complète contenant plusieurs poèmes inédits et un portrait*, Paris, NRF, 1914, 7e édition.

47 *Моји сајуџници*, стр. 440.

приближавајући га музичкој композицији.⁴⁸ Како сам изјављује, Маларме не слика „ствар”, него „дејство које она производи”,⁴⁹ претварајући парнасовску безличност у слику душе и ту слику дочарава на посредан начин, помоћу симбола⁵⁰ и нових комбинација речи које се „одражавају једне у другима све док се не учини да више немају властиту боју, него да су само преливи на скали тонова”.⁵¹ Производ те активности је Књига као естетизовани вид животног искуства који се од тог искуства неповратно одваја у име служења једној и вечној Лепоти: „У ствари, видите, свет је створен да би се завршио једном лепом књигом”, закључује Маларме у разговору са Жилом Иреом (1981).⁵²

48 За Дучићев однос према Малармеу видети: Јелена Новаковић, „Одједи Малармеове поетике у српској књижевности почетком XX века”, *Филолошки преглед*, XXVII, 2000, 2, стр. 31–43, унето у: Јелена Новаковић, *Инијерџексијалности у новејој српској поезији*, Београд, Гутенбергова галаксија, 2004, стр. 63–107 и Јелена Новаковић, „Француско симболистичко наслеђе у српској поезији”, *Француско-српске везе. 1904–2004*, Београд, Друштво за културну сарадњу Србија-Француска – Архив Србије, 2005, стр. 105–122.

49 Stéphane Mallarmé, *Propos sur la poésie*, Monaco, Ed. du Rocher, 1946, стр. 43.

50 „То је савршена употреба тајне коју представља симбол: дочарати мало по мало неки предмет да би се показало једно душевно стање, или, обрнуто, изабрати неки предмет и из њега извући душевно стање, низом одгонетања”, каже он у одговору на једну анкету (Stéphane Mallarmé, „Réponses à quelques enquêtes”, *Poésies*, Paris, Livre de Poche, 1977, стр. 265).

51 S. Mallarmé, *Propos sur la poésie*, стр. 75.

52 „Au fond, voyez-vous, le monde est fait pour aboutir à un beau livre” (S. Mallarmé, „Réponses à quelques enquêtes”, *Poésies*, стр. 269).

Та реченица, која у неку руку сажима Малармеову поетику и која је све до данашњих дана привлачила пажњу многих уметника, писаца и критичара,⁵³ нашла је своје место и у Дучићевим размишљањима о поетском стварању. Говорећи о Владимиру Видрићу, он констатује да у Видрићевој књизи песама „нема ниједног личног мотива, као да је његов век протекло без своје повести, само као део једне опште лепоте у којој он сам за себе није ништа значио” и да је за њега, као и за Малармеа, „свет постојао само зато да се напише једна лепа књига”.⁵⁴

Посматрајући постојање у реалности као не-савршени скуп привида и тражећи суштину у чистоти језика ослобођеног сваког присуства, Маларме је желео да напише Књигу која би изразила суштину ствари скривену иза баналног привида и дала „орфичко објашњење” света, помоћу речи које би деловале више својом сугестивном снагом него својим значењем, али се у своме трагању за правим комбинацијама речи суочио са празним листом папира, односно са својом немоћи да ту суштину изрази, да свој имагинарни свет оживотвори. Његова „Књига” остала је у белешкама које није хтео да објави. „Лепа књига” којом треба да се заврши свет, представља суму пишевог естетизованог искуства, неку врсту идеалног дела које у

53 О томе видети: Јелена Новаковић, „Од малармеовског симболизма до постмодернизма: судбина 'књиге' и њених 'белина'”, *Уводна испитивања 4. Српска књижевност између традиције и модернизма*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2007, стр. 273–289.

54 *Моји сајућници*, стр. 69.

себи садржи сва потенцијална појединачна дела, а о коме говори и Пруст. Али, то дело остаје ненаписано, као што Дучићу указује „Ненаписана песма“, Милорада Ј. Митровића. У огледу о овом песнику, он констатује да је „и код највећих песника њихова најлепша песма остала ненаписана; јер је тешко доћи до речи и до изражаја баш у најдубљим стварима људског духа”,⁵⁵ да је „ненаписана песма сваког песника” управо она која је „основна, битна, свеобимна, свершавајућа” и да је „трагање свих песника за ненаписаном песмом нешто трансцендентно, што и њега самог надвисује и надпева”.⁵⁶ Као и за Малармеа, „борба између духа и форме”, „између мисли и речи”, то је „очајна борба уметникова до краја његовог живота”.⁵⁷

Позивајући се на Малармеа, Дучић изражава властито схватање поезије као израза душе кроз обезличавање искуства у име служења једној „општој” лепоти „која је без отаџбине”,⁵⁸ као трагања за савршенством кроз естетизацију искуства и усавршавање израза. Али, иако и у његовој поезији, како је констатовано Скерлић, „има нечег магловитог, мутног, далеког”,⁵⁹ нејасног, то нејасно више упућује на Верленове *Романсе без речи* него на Малармеа. Естетизација искуства не води Дучића ка потпуном одвајању поезије од њеног предмета и

55 *Истио*, стр. 37.

56 *Истио*, стр. 39.

57 *Истио*, стр. 38.

58 *Истио*, стр. 384.

59 Јован Скерлић, *Писци књије*, IX, Београд, Геца Кон, 1926, стр. 87.

препуштању „иницијативе” речима⁶⁰, чија је последица песничка нејасноћа. Песме које је на своме примерку Малармеове књиге обележио упућују на Бодлера и још су далеко од оне херметичности која ће постати главна одлика Малармеовог дела.

Указавши у огледу о Милораду Ј. Митровићу на продуктивност „недореченог” изражавања и „срачунатих” наговештаја својствених симболистичкој поезији, он посматра са критичког одстојања ирационалне, алогичне исказе који из таквог поступка исходе: „Било је ту и злоупотреба над чистим разумом, и над обичним формама људског разумевања. Често се ишло чак и у дивагације и бесмисао. Међутим, недавно је један француски књижевни философ, Анри Бремон, правио баш од ове песничке нејасноће и оваквих нерасудних поетских наговештаја, омиљених у символизму, врхунац лирске лепоте.”⁶¹

Реч „дивагације” упућује на Малармеову збирку текстова под насловом *Divagations* (1897), у којој овај песник поставља темеље симболистичке поетике служећи се, у складу са значењем самога наслова,⁶² елиптичним конструкцијама и необичним реченицама пуним уметнутих и изокренутих израза, тако да се и сама проза претвара у неку врсту језичке оркестрације у којој речи више саопштавају својом звучношћу него својим значењем. У својој тежњи ка савршеном изразу, Дучић критикује синтаксичке неправилности и одступања од

60 Stéphane Mallarmé, „Crise de vers”, *Poésies*, стр. 204–205.

61 *Моји сапушници*, стр. 40.

62 Француска реч *divagation* значи „бунцање”, „булажњење”.

језичке норме, али повод за то мање је Маларме, а више неки српски писци, попут Боре Станковића коме се диви као приказивачу „фине чежње” и „мутног маштања у љубави”, као сликару „човекове душе”,⁶³ али критикује његову поремећену синтаксу, или Момчила Настасијевића који сматра да је „тон” којим се нешто саопштава важнији од речи јер реч само „материјализује” и „оцртава” онај „трептај” који је већ „дострујао” у свест,⁶⁴ а за кога Дучић каже да пише „неразумљивим” језиком, да се „рве” са „нашом српском синтаксом, и прави злоупотребе од њених необилазних и строгих закона”.⁶⁵ Дучићу није блиско ни малармеовско настојање да се стих и језик ослободе метричких и синтаксичких стега. У огледу о Милану Ракићу он изјављује да је увек био против слободног стиха, да је, као и Ракић, управо у доба процвата слободног стиха, крајем XIX и почетком XX века, писао „у најстроже везаним строфама и одмереним стиховима”, иако су „Верлен и Верхарен још пре педесет година писали у том стиху, а Леопарди пре стотину...”⁶⁶

Ако су Дучићу несумњиво неприхватљиве неке импликације Малармеове поетике, његов однос према самој песничкој нејасноћи није изричито негативан, како показује и само позивање на Анрија Бремона који је, полазећи од Малармеовог

63 *Моји сајушници*, стр. 102, 110.

64 М. Настасијевић, *Драме*, Београд, Дечје новине–Српска књижевна задруга, стр. 41–42.

65 *Моји сајушници*, стр. 113.

66 *Моји сајушници*, стр. 137.

претварања поетског стварања у трагање за апслутним, на јавном предавању одржаном 24. октобра 1925, увео појам „чисте поезије”, а затим, 1926. године, објавио тај текст у књизи под насловом *Чиста поезија*. После констатације о симболистичким „злоупотреба[ма] над чистим разумом”, која указује да су му претеривања у песничкој нејасноћи страна, Дучић своју напомену о опату Бремону уводи речју „међутим”, која уноси извесну двосмисленост и помало ублажава његов негативни суд о песничкој нејасноћи. На примерку поменуте Бремонове књиге који се налази у Дучићевој библиотеци⁶⁷ обележени су искази који су му се учинили значајним и са којима он није полемисао. То су пре свега одломци који указују на тајанствено обележје поезије која се не може до краја објаснити. Таква је Бремонова мисао да „свака песма дугује своје чисто поетско обележје присуству, зрачењу, преображавајућем и обједињујућем дејству једне тајанствене стварности” коју он назива „чистом поезијом”.⁶⁸ Затим запажање да дејство поезије на читаоца не исходи из неког рационалног садржаја, нити доводи до неког јасног сазнања, него да она ствара одређено „поетско стање”,⁶⁹ па да стога и није неопходно прочитати цео поетски текст, него је често довољно неколико случајно одабраних стихова који могу непосредно деловати и изван свога контекста: „У сваком случају, да би се једна песма прочитала како треба, хоћу да кажем поетски, није

67 Henri Bremond, *La Poésie pure. Avec „Un débat sur la poésie,” par Robert de Souza*, Paris, Grasset, 1926.

68 *Истио*, стр. 16.

69 *Истио*.

довољно, а, уосталом, није увек ни нужно ухватити њен смисао”.⁷⁰ Таква је и констатација да се оно неизрециво, које та песма треба да изрази, налази у самом изразу, у његовој мелодичности која поезију повезује са музиком („Чак и у једном делу које обилује узвишеним, чисто поетско обележје, неизрециво налази се у изразу”.⁷¹ Песник је само један од музичара. Поезија, музика, то је иста ствар.⁷²), али и да та мелодичност, та „музичка лепота” речи не делује сама по себи, нити је сама себи циљ, него да преноси неки „тајанствени флуид” који речима даје трансцендентно обележје. „Музика речи” постаје чарање и очаравање,⁷³ поезија добија магијско дејство и придружује се другим уметностима да би се претворила у молитву: „Све [уметности] теже, али помоћу магијских посредника који су свакој од њих својствени — помоћу речи, тонова боја, линија — све оне теже да се придруже молитви”.⁷⁴ То изједначавање поезије и молитве наговештава и Дучић за кога, како показује „Песма” из књиге *Песме љубави и смрти*, естетизација искуства претвара бол и јад „у молитву и у хармонију”.

Малармеова крилатица о „лепој књизи” одговара Дучићевој тежњи ка естетизацији искуства и трагању за формалном лепотом, али је он ипак своди на меру оних симболиста који у удаљавању поезије од конкретног предмета нису ишли тако

70 *Истио*, стр. 18.

71 *Истио*, стр. 22–23.

72 *Истио*, стр. 23.

73 *Истио*, стр. 26.

74 *Истио*, стр. 27.

далеко као Маларме. Указујући, поводом Војислава Илића, на „поезију Идеје” која се надовезала на „поезију Форме”, он се не позива на Малармеа, него констатује да та поезија Идеје „са Метерлинком и друговима у Француској, а Демелом, Хофмансталом и Георгом у Њемачкој постаје једна поезија свога времена”.⁷⁵ А Владимира Видрића, поводом којег се позива на Малармеа, он и не упоређује са Малармеом, него са Албером Саменом, чији се симболизам претвара у фриволност, шарм, љупкост, супротстављајући се тако малармеовској трагичној озбиљности и херметизму који од читаоца изискује велики напор. Ту љупкост израза Дучић сматра једним од главних песничких квалитета и открива је и код парнасовца Силија Придома, који је „био највећи када је био најграциознији, онда када је певао о очима плавим и црним, и о младој жени која сада наличи на његову прохујалу младост” јер „грација у уметности долази од топлоте песниковог карактера и нежности његовог духа”.⁷⁶ Љупкост и фриволност у неку руку краси и Дучићеве песме у којима жарке љубавне изливе замењује „тужни” сонет који ће написати на лепе-зи лепе Госпе („Дубровачки мадригал”) или констатација пуна фине ироније да гост у версајском дворцу прелази „у збору / С једним кардиналом, пун речите силе, / Цело стање цркве на Јадранском мору: / Све мислић на једну ципелу од свиле” („Дубровачки поклисар”).

⁷⁵ *Моји сајушници*, стр. 377–378.

⁷⁶ *Истио*, стр. 78.

Несумњиво је, како је већ и констатовано,⁷⁷ да су Дучићу од Малармеа ближи песници парнасовске оријентације, Хередија, Леконт де Лил, Сили Придом, или песници попут Албера Самена и Анрија де Рењеа, нека врста, да тако кажемо, умерених симболиста или песника блиских симболизму који су прихватили неке Малармеове поруке, али без потпуног препуштања магији речи, које поезију лишава сваког разуму прихватљивог значења. Дучић не тражи директне подстицаје у одређеним песмама тих песника, којима се диви и које често помиње у својим огледима, он се више надахњује духом који прожима њихово поетско стварање, подређено култу лепоте, градећи један благо меланхолични поетски свет у коме се несавршеност реалности превазилази парнасовским трагањем за формалним савршенством, кроз обуздавање емотивних излива и подвргавање стваралачкој дисциплини, као и извесном лакоћом и љупкошћу исказивања, и уносећи у парнасовску хладноћу мисаоност и изразе душе, а у парнасовску дескриптивност бодлеровске аналогије између спољашњег и унутрашњег света, али ослобођене Бодлерове морбидне опседнутости сплином. На тежњу ка формалном савршенству, која је одлика парнасовске поезије, надовезује се симболистичка тежња ка

77 Видети: Миодраг Павловић, *Осам песника*, Београд, Просвета, 1964, стр. 33; Владета Кошуткић, *Парнасовци и симболисти у Срба*, Београд, САНУ, 1967, стр. 8; Иван В. Лалић, „Српски симболизам—школа или правац”, у: *Српски симболизам. Тилолошка ироучавања*, Београд, САНУ, 1985, стр. 156–159.

заменењавању недвосмисленог именована нагове-штајима, али без малармеовског херметизма.

Ове Дучићеве тежње, које се оцртавају и на плану експлицитне и на плану имплицитне поетике, одговарају и развоју српске поезије. Иако крајем XIX и почетком XX века касни у односу на француску поезију јер је за српску културну средину још увек неприхватљив малармеовски симболизам, који је у Француској већ превазиђен, српска поезија се креће истим путем. У тексту „Споменик Војиславу” Дучић констатује да је поезија парнасоваца „префинила” нерве и истанчала чулно опажање и тиме створила могућност за танану поезију симбола и ону метафизику осећања коју су донели симболисти, сматрајући да и српска поезија треба да у савршену парнасовску форму унесе „мисаоност и осјећајност модерне поезије, чиме ће нарочито обиљежити своју индивидуалност и отићи даље од онога докле се дошло”.⁷⁸ Иако неспреман да прихвати промену коју је Маларме унео у саму структуру поетског исказа, Дучић је један од песника који стварају услове за даљи развој српске поезије, која у међуратном раздобљу почиње да се надахњује Малармеовим симболизмом и све више се окреће магловитом изражавању тајанственог и неизрецивог.

78 *Моји сајушници*, стр. 388.

JOVAN DUČIĆ ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

Résumé

Ce travail examine les références aux poètes français dans oeuvres du poète serbe Jovan Dučić, qui a passé quelques années entre Genève et Paris.

Dans les essais de Dučić, les poètes français apparaissent parfois comme principaux objets de réflexion, tels Sully Prudhomme, François Coppée ou Edmond Rostand, mais le plus souvent comme les auteurs auxquels il se réfère en écrivant sur la littérature serbe, pour faire des parallèles ou pour exprimer ses propres conceptions littéraires. Dans ses oeuvres poétiques, Dučić suit les principes de la poésie parnassienne et de l'art pour l'art, ce qui renvoie à Leconte de Lisle, José Maria de Heredia, Théophile Gautier, Théodore de Banville, mais aussi aux symbolistes qu'on pourrait qualifier de „modérés”, tels Albert Samain ou Henri de Régnier. Dučić crée un monde poétique imprégné de mélancolie, où l'imperfection de la réalité est dépassée par une quête de perfection formelle, par une tentative de maîtriser les émotions et de les soumettre à la discipline créatrice, aussi bien que par une grâce et par une certaine frivolité apparente. Il introduit dans la description parnassienne une réflexion métaphisique et des „correspondances” baudelairiennes entre le monde intérieur et le monde extérieur, pour transformer sa poésie en une expression de l'âme, mais sans obsession morbide du spleen, qui imprègne *Les Fleurs du mal*. Au culte parnassien de la forme, il ajoute la tendance à remplacer l'expression explicite par des suggestions, par laquelle il se rapproche du symbolisme, mais sans céder „l'initiative” aux mots et sans tomber dans l'hermétisme mallarméen.

Бранко Брђанин
РОСТАНОВ „ОРЛИЋ” У
ДУЧИЋЕВИМ ОЧИМА, ВИЈЕК ДОЦНИЈЕ
(Драмска и позоришна ПОЕТИКА
пјесника Јована Дучића)

Кључне ријечи: *Мостар, Дучић, српско позориште, грама, почешак 20. вијека, плумци, свјетска грама, Росџан, Орлић, историја позоришта, поешика.*

„И песник Јован Дучић је у прво време био активан у 'Гуслама' и као уредник листа *Зора*. Истакао се у певачкој улози Стеван Драгић у комаду 'Сеоски лола' поред одличне партнерке Зорке Шолине¹ која га је хвалила“².

Позоришно „памћење“ лапидарно обухвата Дучићеву непосредну улогу у сценским изведбама: у Мостару 1898. у популарном *Лоли* — некој врсти *посрбљене* (наивне и театарски непретенциозне) „фолклорне оперете“, са стиховима³ пјеваним уз

1 Најдаровитија и најбоља глумица у Секцији „Гусала“, у периоду 1897–1907. (Види више: Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (грама и опера)*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1979, стр. 561).

2 Боривоје Стојковић, *Истио*, стр. 561.

3 „Такви стихови су нарочито били приметни у музичким композицијама Даворина Јенка који су се певали у 'Сеоском Лоли' Еде Тота у преради Стевана Дескашева. У њима није било литерарне претенциозности колико непосредне осећајности, наивности, и лакоће која им је обезбеђивала популарност и

музику - правој оновремено прилагођеној „народској приредби“⁴, заиграо је (или, *заијевао!*) поред своје славне земљакиње, која је „галантно“ похвалила његов наступ на бини. А, осим што посвећује пажњу ангажовању секретара Српског посланства- пјесника Јована Дучића — у Грчкој на организацији једне умјетничке вечери Добриновићеве у Атини⁵, 12. јануара 1916. у позоришту *Димотшикон*, најобимнија српска историја позоришта Дучића — тумача насловне (не и главне!) улоге из *Сеоској лоле* - помиње још само и као одушевљеног гледаоца *Балканске царице*⁶.

дуго трајање“ (Др Петар Волк, *Позоришни животи у Србији 1835-1994*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1995, стр. 102. Подвлачење наше.) Узгред, наводимо податак да је *Сеоска лоло* на репертоару Народног позоришта Врбаске бановине у Бањој Луци, и свих педесет година касније, у сезони 1939/40!

4 „Посрба“ комада Еде Тота (штампана на српском 1880), аутора Стевана Дескашева (Арад, 1855-Загреб 1921; оперски и оперетски пјевач и драмски глумац у НП Београд, ХНК Загреб и СНП Нови Сад. Преводио драмска дјела са мађарског, вршио адаптације и посрбе. Поред *Сеоској лоле* „за српску позорницу превео и удесио“ и *Две невесће, Царичин сужањ*).

5 Пера Добриновић, један од највећих српских сценских умјетника, био је у изгнанству са својом супругом Саром Бакаловићком: „играо“ је двије своје значајне — и различите — улоге, *насловне* у комадима *Дон Пиетро Карузо* Роберта Брака и *Кир Јања* Ј. П. Стерије. Касније је исти програм репризовао за српске студенте и ђаке у Ници, 1917. године (Више, види: Б. Стојковић, *Историја српској позоришта*, стр. 566).

6 1897. године, у *Зори*, Мостар, 31. маја: „приказ (је) испао величанствен /.../ дилетанти који са истрајним проучавањем представљају више година замјењују потпуно сваку позоришну дружину овдје у срцу Херцеговине“ (Види истицање Јосипа Лешића, у: *Град ојсједнућ позориштем*, Свјетлост, Сарајево, 1969). И даље: „не жале ни труда, ни новаца да се команди што

Дучићеве ране везе са позориштем су ријетке, *дилеџантиске* па тако и (разумљиво) површне — посебно ако се има у виду да су биле и (неминовно) *младалачке* — резултат сваковрсног личног и умјетничког „почетништва“ (па и позоришног); плод оскудне драматичарске лектире, скромних сценских „искустава“ и сиромашних театарских увида. А — уз уважавање нескривене потоње амбиције да и о позоришту и драми остави (мјестимично *ирејенциозан*)⁷ писани траг — може се основано закључити како је Пјесников допринос активном учешћу у српском театарском животу или вредновању позо-

боље умјетнички прикажу /.../ сценарија богата и фантастична одговарала је потпуно сижеу./.../ било је дивно и вриједно сваке хвале...” (Јован Дучић, *Сабрана дела*, књ. 4, Београд–Сарајево, 1989, стр. 342–343).

7 Поткрепљујемо овакву оцјену Дучићевом „критиком“ глумачких реализација у *Орлићу*, али и трећим есејом „О књижевном образовању“ (*Полиџика*, 30. јуни 1908) о *загацима* глумаца у савременој умјетности.

Ваља имати на уму како је управо о глумачкој вјештини Добрице Милутиновића, као ни у једном случају ни прије ни касније, одавно у историји српског театра постигнут *консензус*: „Слављен до правог дивљења у публици, штампи па и у позоришној критици /.../ Свугде се неговао култ његове личности и већ за живота, а нарочито после смрти, ушао је у живу легенду као чаробњак сцене. Било је у свему томе дирљиво лепог дивљења, на разне начине, трију епоха: оне пре 1. светског рата када је као миропомазан за најбољег представника 'младе трагедије', јер је заиста узлетео високо са својим Орлићем (Ростан)...“.

Дакле, управо је Орлић једна од највећих Добричаних улога (а, изгледа, Дучићу је то промакло): „Удружење глумаца установило је златан 'Прстен Добрице Милутиновића' на којему су били урезани у средини његов лик, а са стране значајне улоге — Орлић и Шајлок Шекспира.“ (Навод из: Б. Стојковић, *Истио*, стр. 614–615. Подвлачења наше).

ришне сцене и драматичарске вјештине — виђено Дучићевим *очима* — и касније остао сличан и по тону, али и по карактеру:

„Наши глумци се труде да дадну што већу своју меру. Треба похвалити ту њихову љубав, као и храброст управе која зна добро колико је Ростана лако нагрдити ако га играју људи без осећаја књижевне финоће⁸. Г. Милутиновић (Орлић) добро је учинио што је спустио гласом. Учинио би још једно добро када се никад не би окренуо да говори публици⁹. (То је могао научити и од групе г-це

8 Осјећа се, и поред *еуфемистичкој* приступа Пјесниковог, и нескривени призив *уизорења* глумцима, управи и редитељу: то што се „наши глумци труде“ не значи још и да им тај *шруг* успијева; ако треба „похвалити њихову љубав“ или „храброст управе“, не значи да је умјетнички резултат адекватан тој уложеној *љубави* (а тако се привидна Дучићева „похвала“ може разумјети као стварна покуда).

9 Овакав тип „примједби“ у основи се односи на редитељски поступак; глумац као *извођач сценских радова* (како би у ново вријеме рекао Зоран Радмиловић) није властан да „потписује“ мизансцен, па тако ни „препоруче“, нпр. о ваграмском бусењу које слиједе, у „додатку“ Дучићевог есеја, испод једног П.С. или то гдје би глумац „требао да оде“, могле би бити упућене само режисеру представе *Орлић 1910.* /Саву Тодоровићу/. (С. Тодоровић је искусан и остварен српски глумац тога времена, који је доцније успјешно режирао на сцени НП у Београду. „Одмереност, студиозност, озбиљност, животни реализам и смисао за типизацију из свог глумачког стварања (*је*) уносио у своју режију. Он је и као редитељ био велики прегалац који се задржавао и на обради текста, на карактеризацији ликова и на дикцији, нарочито на правилној артикулацији и акцентуацији. У својим редитељским захтевима је био строг и доследан и није волео импровизацију и уступке. Његова режија је најмање личила на произвољни рутинерски рад на сцени са ознаком

Доле¹⁰). На Ваграму не треба да буде прикован за онај бусен. Треба да оде и да оне гласове чује по целом пољу. И тако даље.“¹¹

У сасвим сличном „духу“ 1908. Дучић посматра питања потребе књижевног образовања српских савремених глумаца:

„Ако /.../ глумац не познаје, да не кажем Салуста, Цицерона, Тита Лива и Тацита, а њих може наћи у преводу у свакој модерној

’излазака и улазака’, како се понекад напамет говорило о глумачкој режији. Он је добро поставио неколико врло озбиљних комада, најчешће драма, што је такође одговарало његовом глумском фаху. Његове значајније режије — поставио је преко тридесет комада за четрнаест година — показују да му је управа поверавала озбиљније уметничке задатке“ Навод из: Б. Стојковић, *Нав. дело*, стр. 429. Подвлачења наша.)

10 „У сезонама 1909 – 1910. и 1910 – 1911. било је највише гостовања и то неколико добрих француских трупа са реномираним уметницима /.../ У децембру 1909. године гостује са својом трупом Мадлена Доле, чланица позоришта Одеон из Париза, са комадима *Вихор* Анри Бернстена, *Наја жена* Анри Батаја и *Франсина* Диме Сина, у фебруару 1910“ (Б. Стојковић, *Нав. дело*, стр. 446).

Ово позивање на „ауторитете“ из свијета (наравно, *француске!*) карактеристично је и за бирање Дучићевих пјесничких угледа: ни сугерисани позоришни узор није *прва виолина „мајичне сцене“*, јер то је вријеме Саре Бернар! (Као узор Дучић наводи — а и то у загради — један од несумњиво ријетких позоришних „еталона“, који је и могао познавати: два гостовања у зиму 1909/1910. трупе Мадлене Доле, која се — и поред све славе паришког ОДЕОНА не би могла проглашавати предводником свјетских позоришних збивања!).

11 *Једна драма Едмонда Росџана; „Орлић“ у Народном позоришту*, / Ново време, 24. јануар 1910/. Наведено према: Ј. Дучић, *Сабрана дела*, стр. 455.

литератури, а оно бар Момзена, Боасјера, и Ферера. Ма колико да ово изгледа много тражити од једног нашег глумца, иако ја не знам зашто би то било много, како ли је и та лектира ипак недовољна да му дадне оно осјећање далеких периода повести које један страни артиста има срећу да наслути самим шетњама кроз музеуме, путовањем и посматрањем онога што је оно време оставило свога у архитектури, и да то научи, најзад кроз оних хиљаду ситних ствари у које је један низ давних генерација метнуо своју душу и свога генија.¹²

Поред отвореног уздисања над српском невеселом културном стварношћу уопште и скривеног вапаја за чарима бијелог свијета (за путовањима, ширим образовањем¹³, шетњама музеумима и других „оних хиљаду ситних ствари“), у есеју о *књижевном образовању*¹⁴ Дучић се упушта и у нека

12 Јован Дучић, „О књижевном образовању“, *Полишика*, 30. јуна 1908. (Ј. Дучић, *Сабрана дела*, стр. 516).

13 „Колико би, према томе, морао један наш савестан глумац утрошити времена када би желио да са пуним достојанством игра пред једном образованом публиком макар једну врсту од поменутих улога (јер играти све те улоге сасвим је немогуће), а да му се никад не пребаци да не разуме писца или нема осећање епохе“ (*Нав. дело*, стр. 515).

14 „Може ли један глумац ишта разумети од Антонија у Шекспировом *Јулију Цезару* ако није за такво једно типско лице римскога великаша спремљен унапред једном фином и смишљеном и опширном лектиром...? Није у питању спремити се само да разуме Шекспира, треба разумети и самог Антонија, и самог Кориолана — и то не само по ономе по чему они личе

чисто *унушрашњој озоршн* питања и проблеме глумачког „заната“ (којем, видјели смо, ни сам није довољно вјешт): наведеним ставом — *ишраши све ше улоје сасвим је немојуће* — залаже се и за глумачке „фахове“ („Велики број разноликих улога омета глумца у томе да се преда сав једном роду улога, онеме коме стреми цео његов таленат, и да према томе удешава своју лектуру.“¹⁵); али, и тако

на такве карактере међу нама, него и по ономе што има у њима од њихове епохе. А треба познавати ту епоху“ (*Нав. дело*, стр. 515–516).

У основи је разумљиво и оправдано Дучићево залагање за потребу ширег образовања и *суштинској* умјетничког разликовања „великог образовања“ и „шарлатанства које може по који пут и да се притаји“ (*Не треба се лајати ниши имаши обзира, нејо треба рећи ошворено: за сваки кулшуран јосао треба пре свега биши кулшуран човек. Нав. дело*, стр. 517. Курзив у наводу наш.); али су техничка „средства“ за умјетнички успијех којима Пјесник нештедимице обасипа своју публику (и позоришне ствараоце) потпуно начелна, општа, и неискуствено-позоришна, схваћена механички, али и поприлично наивна-просветитељска: „Више од свих напора око учења улога и свих проба, неуредан и кафански живот убио је многе наше артистичке таленте, који нису знали цену времена, и који су проводили своје време са онима од којих нису имали никаквог духовног добитка. Наш глумац, међутим, треба да зна да је цела мудрост живота заменити рђаве навике добрим навикама. И осредњи глумац који би уз припомоћ онога у чије лепо књижевно образовање има поверења створио ту добру навику да сваки дан чита само један сат оно што је у вези с његовим послем, као што то раде сви савесни људи од свог заната, онда би извесно наш глумац обележавао један већи духовни ниво у нашем друштву. Он би дошао до аплауза и са оних седишта у позоришту на којима се обично ћути и не миче и после најважнијих и најдирљивијих речи изговорених на сцени“ (*Нав. дело*. Подвлачења наша).

15 *Нав. дело*, стр. 517.

— упркос „добрим намјерама“ — остаје у суштини непозоришни човјек, бавећи се драмом и позориштем *као од невоље...*

*

Дакле — већ је речено — нема ни трага властитим или изворним (драмским и позоришним) „покушајима“ Дучићевим — њему савремени и „по рангу“ одговарајући српске поете, међутим (Шантић, Црњански¹⁶), или прозаисти (па чак повремено и Андрић, као „привремени драматург“), који више, који мање и са различитим успјехом и истрајношћу, огледају се и у позоришту и у драми — изузев неколико Пјесникових неконзистентних и некако више као успутних биљешки-приказа штампаних драма (комедија у три чина *Невјерна*

16 „Када се зна колико позориште може да опчини младо биће, не изненађује податак да је жељу за писањем Црњански веома рано остварио и у драмском облику, што показује да је имао развијену свест о томе да је драма посебан уметнички облик намењен извођењу у театру. Реч је, најпре, о позоришном комаду *Гундулић*, насталом у детињству и сачуваном у пишчевој заоставштини...“ (Петар Марјановић, „Драмско дело Милоша Црњанског“ у: *Оцима драматурга*, Српска читаоница и књижица Ириг, Нови Сад, 1979. стр. 66). У свјетлу главне теме овог огледа о Ростановом *Орлићу* виђеног Дучићевим очима, нагласимо давнашњу „везу“ — која датује некако у исто вријеме када се *Орлић* приказује на београдској сцени Народног позоришта, а када комад „приказује“ Јован Дучић, 24. јануара 1910. — и Милоша Црњанског са француским псеудоромантичаром: ријеч је о „драми у стиховима *Проклећи кнез*, коју је 1913. године Црњански понудио београдском Народном позоришту. Тема драме било је такозвано право прве брачне ноћи (*ius primae noctis*) и била је написана, како је сам Црњански говорио, „под утицајем Метерленка и Ростана“ (*Истио*).

жена Ђура Шпадијера, (1899))¹⁷, или позоришних инсценација из „домаће продукције“ (*Балканска царица*¹⁸ Николе Петровића, (1897)).

17 Оштро и нимало увијено, 1899. у мостарској Зори млађани Дучић „покопава“ несрећног *књижевног йолешарца* — данас, мимо ове Пјесникове негативне „рецензије“, треба ли наглашавати, потпуно анонимног — који је своје „дјелце“ (објављено у Српској штампарији у Загребу) насловио и замислио као *комедију у три чина*: „Смијешно је како неки људи, сасвим смјело и без зазора, издају своје књиге, а да никога паметнијега не запитају: да ли је та ствар за јавност и може ли се штампати? И писац ове књиге, од тих је људи. Што је утратио толико времена и ову књигу написао, просто му било, али му не просто што је у свијет тури, па још у онако лијепом издању. Његова ‘комедија’ нити је комедија, нити се икако може назвати позоришним дјелом иако је писац измислио неколико лица и гурнуо их пред нас да говоре. /.../ А каквих ли још будалаштина нема у овој књизи!! Рекосмо доста”. (Ј. Дучић, *Сабрана дела*, стр. 359–360). Као да и сам није тек једва окусио сцену, Дучић проналази драматуршке невјештине (начелно, свима познатим „стварима“ о драмској књижевној техници): „У њој нити има заплета, ни расплета, ни радње, нити ичега што се од једног позоришног дјела тражи“ (*Истио*). Међутим, када се упусти у лов на драматуршке недоследности и (замишљене, наравно, пошто „дјело“ никада и нигдје није извођено) позоришне параметре, рецезент ће показати неубједљивост аргументације: „Па како ли је смијешно кад здрава Црногорка - дјевојка онако, без узрока, пада у несвијест (стр. 21) а још смјешније кад овако говори: (стр. 22) ...*Цијело ми се шијело у срце йрећвори кад шебе видим, ше и овај нокаш (!) осјећа да само с шобом моћу срећна биши* итд. Боже сачувај кад би Црногорке таке постале, ми се више не би[смо]ни од њих могли надати да ће нам родити нових Обилића...“ (*Истио*).

18 Написано више као похвала националној величини потоњег Књаза Николе („драма у стању да потресе сваког Србина, који је и по више пута гледа“), ово слово о *Балканској царици* хвали најприје „онај лирски елеменат драме“, а потом и њене (наводне) драматуршке квалитете: „има и осим пјесничке суштине тог комада још нешто што држи осјећај и интерес у стал-

Међу објављеним Дучићевим „позоришно-драмским биљешкама“ о српској драми као најзанимљивији указује се — знатно каснији али и зрелији¹⁹ — осврт на драматичарско остварење В.

ној запетости. То је опет оно дивно драмско цртање јунака у Балканској царици који су и многобројни и толико савршени, да их је мало наћи у најпризнатијих наших драматичара“. Не либећи се да неке карактере у комаду упореди са Шекспировим („Један чужак по својој природи, као Хамлет по својој“), Дучић помало конфузно са становишта разликовања особености књижевних родова, за највеће квалитете *Балканске царице* проглашава њену „уздигнутост до висине праве пјесничке драме“: „Пјесник је и у њој лиричар, а да није баш тога, не би ни било оног свијетлог колорита на тој драми, који јој личи као ореола“ (А још и више „неискуства“ Дучић исказује у другом дијелу текста, када оцјењује мостарску рецепцију комада кроз низ бучних похвала, уз повлађивање локалним позоришним дилетантима!).

„Национална понесеност“ ликом и дјелом Аутора *Царице* као да замућује критички поглед приказивача: „Високи ум господари импозантно силним морем пјесникових осјећаја. Он их уздиже, филтрира, кристалише их у оним красним сликама његове дубоке фантазије. Он још преплеће сјајним злаћаним кончићима оне дивне ријечи срца правог богоданог пјесника. Она дубина осјећаја сједињених с мислима, која је тако ријетка код нас, чини да техничка страна, ако би јој се што и замјерило, остаје мање опажена“ (Сви наводи из Дучићевог текста „*Балканска царица* у Мостару“ / Зора, 31. маја 1897/, према Ј. Дучић, *Сабрана дела*, стр. 339–343).

19 Смиренији и одмјеренији, Јован Дучић 3. јуна 1908. у приказу Јовановићевог „комада у 4 чина“, извођеног 1907. прије свега поздравља *Једној новој драмској илусци* (наслов текста): бавећи се више духовном суштином дјела (и, посебно, уочавајући његов значај, односно његову „новост“!) добро уочава основне полуге радње, а још и прије нови дух времена који Аутор драме вјешто хвата у подлогу свога дјела. Одсуство Пјесникове амбиције за драматуршка и позоришна „савјетовања“ (иако и тога има: „Нећу да препричавам ову драму коју треба да прочита свако

Јовановића, *Наши синови* (1907) из 1908, резултат Пјесниковог нараслог и ослобођеног престоничког (личног, књижевног и опште-умјетничког) искуства „великог свијета“. Претходни утисак ваља прихватати свакако уз напомену како су Дучићеве суштински непозоришне опсервације (у основи — по тону али и по замислима — прије и више есејистичке или књижевноисторијске него *критичке*) о драматичарском раду сапутника Ива Војновића (1929) (у више верзија и прилика) и Петра Кочића (1911–1912) или урођене у шире сагледавање књижевног и националног значаја појединог писца (Војновић), или су резултат посматрања одређеног књижевног дјела као изворно приповједачког а не драмског, односно само „формално драмског“ (Кочић)²⁰.

ко има књижевног смисла, или бар књижевног интереса. На страну све оно што у њој недостаје, она ипак *представља један дојаћај у нашем позоришном животињу* по силини свог реализма, и по локалној боји, и по врло пажљивој књижевној обради“) основа је нашег увида како је овим освртом Дучић дао свој позоришно-драмски најувјерљивији допринос, тачно препознајући носиоца новог духа у српској драматургији са почетка 20. вијека: „Он је приказивао живот онако како тече; помешан и противуречан. Зато у *Нашим синовима* смешно иде са трагичним, најцрње са најбелим, без одвајања и без разазнавања. Као такво, ово је дело извесно најуспелије.“ (стр. 421–424. Подвлачења и курзиви наши.).

20 О Дучићевом одређењу Кочића као приповједача, и роду Јазавца пред судом види наш прегледни рад: „Између приповједачког и драмског (поводом стогодишњице Јазавца пред судом)“, у: *О Кочићу, за Кочића*, Бања Лука, 2007. (стр. 123–131)

РОСТАНОВ ОРЛИЋ У
СВЈЕТЛУ ДУЧИЋЕВЕ ТЕАТАРСКЕ „ПОЕТИКЕ“
(Примјер рецепције свјетске драме на
српској сцени почетком 20. вијека)

Најсадржајнији Пјесников прилог драмској рецепцији српског позоришта са почетака 20. вијека — уједно и једини међу Дучићевим текстовима посвећен свјетској драми — настао је 1910. (објављен у *Новом времену* 24. јануара), као приказ сценског комада *L'Aiglon* (Орлић)²¹ под насловом „Једна драма Едмонда Ростана“, са поднасловом: „*Орлић* у Народном позоришту“.

Након уводног дивљења Ростановом Гаскоњцу (уз „демонстрирање“ властите упућености у свјетску књижевност и драматургију — посебно француску — помињање Раблеа, Расина, Волтера, Леметра и најпознатијег Ростановог дјела, *Сирана од Бержерака*), Дучић изводи поређења са Игоом:

„Ако по чему Ростан наличи Виктору Игу, то није по том²² свом главном делу, као што се

21 Комад *Орлић* Е. Ростана, „драма у шест чинова у стиховима“ (колико је нама познато) није штампан на српском језику: не налази се у електронским каталозима ни једне српске библиотеке. Ми користимо француско издање из 1928. године: Edmond Rostand, *L'Aiglon*, drame en six actes en vers, Paris, 1928. Librairie Charpentier et Fasliuelle (формат: 21 цм, обим: 262 пагинисаних страница). Потоњи навод из *Орлића* донесен је у преводу /2008/ Милице Црнобрње, професора (Бања Лука).

22 Односи се на *Сирана од Бержерака*, о коме Дучић пише у уводу текста, налазећи како је Ростан „један од оних писаца од расе за које се може рећи да боље него икоји други носе обележје националног духа и укуса, и који по својим књигама не могу бити ничији друго него француски писци“ (Ј. Дучић,

то говори, него по свом Орлићу, који је сав у тону којим су писане *Лејенде Векова* и којим су инспирисане неке ствари из *Казни*. У Орлићу је Ростаново оно што је духовитост, мирна иронија и меланхолија; Игово је оно што је декламација и епика. Пети чин је сав Игов и по укусу и по речитости. /.../ Ако је геније Ростанов био једном домашио генија Иговог, тиме није ипак ништа добио. Он је то овде учинио са својом штетом²³.

Не знајући (или ни не могавши да зна?!) како су неоромантичарски Ростанови²⁴ француски ко-

Сабрана дела, стр. 452); поредећи Едмонда Ростана са Виктором Игоом (често на штету гласовитијег Француза).

23 *Истио*, стр. 453. /Подвлачење наше./ Као да Дучић у маркирању квалитета Ростановог дјела — *духовитост, мирна иронија и меланхолија* — истиче можда и властити пјеснички идеал оличен у стиху „Буди одвећ лепа да се свиђаш сваком“.

24 Ростан, Едмон (Едмонд Ростанд, 1868–1918), француски пјесник и драматичар, представник неоромантичарског стила. Драматуршку дјелатност почиње водвиљима (1888–1891), исказао се поетском комедијом у стиховима *Романтичари* (1891) у „француској комедији“. Најгласовитија савремена француска (и свјетска) позоришна глумица Сара Бернар игра главне улоге у Ростановим комадима *Далека принцеза* (1895) и *Самарићанка* (1897): „јеванђеље у три слике“. Најзначајније дјело *Сирано од Бержерака* (1897), „херојска комедија у 5 чина“. Написао и драме: *Шаншеклер*, *Дон Жуанова последња ноћ* и нама овдје најинтересантнију *Орлић* (1900) произведену у „Позоришту Саре Бернар“, Париз; о судбини Наполеоновог сина, *Војводе од Рајхштајна*.

(Дакле, на српској сцени се Ростанов комад изводи тек неколико година касније, што — само по себи — довољно говори макар о умјетничким амбицијама да се „ухвати прикључак“ са свијетом, ако већ не и по високим театарским квалитетима:

мади на самом „родном тлу“ њиховом дочекани тек једва као *џренуци џредаха џослије најџуралисџиџких драма* и театарски ретроградан израз „закашњелог романтизма“, Дучић поздравља драмско дјело писца чији је и највећи сценски домет Сирано ипак само „сапутник“ на магистралном путу развоја свјетске драме и позоришта²⁵.

Међутим — било је могуће то знати и онда када Дучић високо вреднује француски узор — Ростаново позориште „унело је својим допадљивим стилем и арсеналом романтичарских ефеката, фантазију која је освајала духовитошћу, доносећи грађанским слојевима лепе обмане, одвраћајући им погледе од сурових животних истина“²⁶. А управо тим *неороманџиџарским одликама* (покушајем ре-

Срби ни тада ни никада нису имали Сару Бернар (јер Сара Бернар у нашем позоришту једноставно није ни била могућа)! У београдском *Орлићу* насловну улогу игра апсолутни миљеник управе, критике и публике Добривоје-Добрица Милутиновић; а само глумачко остварење иде у ред његових најбољих у најплоднијем од три глумачка периода у дугом вијеку (1910–1930), што доказује и „урезивање“ управо *Орлића* поред *Шајлока* као „амблема“ Добричиног прстена!

О рецепцији *Орлића* и значају саме представе види: раније помињањи одјељци из књиге Б. Стојковића; Милан Грола, *Из џозоришџа џреџкумановске Србије*, приређивач др Зоран Т. Јовановић, Народна позориште, Београд, 2004. стр. 43; Петар Марјановић, *Мала исџорија срџској џозоришџа (13–21. век)*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005, стр. 313.

25 Слично се сагледава и драмско дјело самога Игоа, кога наш Пјесник поставља као неку врсту Ростановог „примјера за углед“; што се још и више односи на Волтера и ине које Дучић маркира као драматичарске великане.

26 Рашко В. Јовановић, *Позоришџе и драма*, Вук Караџић, Београд, 1984, стр. 293.

нимације већ одавно малаксалог и преживјелог позоришта јаких ефеката, сценских привиђења и бомбастичне фразе, театарске поезије, коју прати и одговарајуће глумачко представљање), Дучић је понесен; не презајући ни од тога да управо ту драматику и такав сценски израз препоручи српском позоришту, и као узор домаћој драми:

„Кад се узме *Орлић* као једна глава из велике наполеонске епопеје, онда је она савршена ствар. Нико није могао да без свих драматичких средстава (убијстава, несрећних љубави, отрова итд.), уобичајених у романтичком театру, напише савршеније од Ростана једно дело од шест чинова, које је добро и које је местимице чак и савршено“²⁷.

Истичући „Ростанову инвенцију, безмерну у налажењу малих ствари од духа и срца“, Дучић ипак добро и тачно увиђа како драмска техника „добија изглед манира, и иде на штету целокупне архитектуре његове драме“:

„Можда би то шкодило концу који иде од једног на други крај дела. Вероватно да би то био само мозаик сцена које се држе између себе вешто прилепљене и добро размештене. То би одиста било у романтичном театру Корнејевом и Шилеровом и Гетеовом и, нарочито, Иговом. Али што Ростан има савремено и модерно, и што је дело које је остварио модерни роман и друштвена драма: то

27 Ј. Дучић, „Једна драма Едмонда Ростана“, у: *Сабрана дела*, стр. 453.

је цртање једног типа. Стара драма је цртала друштво и ђуди, нова црта лица и карактере²⁸.

Дучић — наоко парадоксално — ни не пише позоришну критику (све од утисака непосредне представе коју је гледао на сцени Народног позоришта у Београду стало је у десет штампаних редова оног узгредног „П.С.“, што се огледа посебно у завршном уздаху: *И њако гаље!*); не доноси чак ни приказ драме (књижевног штива) — највјероватније је комад само гледао, а не и читао²⁹ — него износи низ властитих (књижевних, културолошких) асоцијација и опсервација поводом *Орлића*. Дакле, пишући поводом, Пјесник не пише *о њоводу*; Дучић свједочи не позоришну или драмску него властиту поетику:

„За онога који је хтео да напише оваку драму, и за онога који у њој хоће да ужива потребна је љубав и осећање Наполеонове епопеје. Ова поезија није велика толико по ономе шта каже колико по ономе шта евоцира“³⁰.

*

28 *Истио*, стр. 454. (Подвлачења наша).

29 Поднаслов текста („*Орлић* у Народног позоришту“) упућује на то; завршне опаске о глумцима и представи доказују претпоставку; а мислимо како је основано и увјерење да Дучић није ни читао *Орлића* (будући да су сва његова препричавања радње и сценослијед очито позоришни): у тексту нема нити једног литерарног навода и илустрације итд.

30 Ј. Дучић, *Сабрана дела*, стр. 455.

У прилог увјерења као је пјесник Јован Дучић своја виђења (али и вредновања!) драматургије и театра наглашено преламао кроз личну аутопоетичку поетску призму (што је неминовно водило у благонаклоност и попустљивост према чак и очигледно невеликим умјетничким дOMETИМА неких театарских дјела која би, са друге стране, била у дослуху са властитим поетичким назорима нашег Пјесника), наводимо преглед оцјена Ростановог драмског дјела у ауторитативним историјама или позоришним монографијама појединих периода; уз напомену како Малинаријева *Историја позоришта* ни не помиње драмско дјело француског неоромантичара:

„/.../ Ростан је наступио као епигон романтичке драме, подражавајући Виктора Игоа. /.../ замјењивао је Игоов патос сладуњавим сентиментализмом. Његов комад је сликао у низу мелодрамских сцена /.../ Бјекство од стварности у ограничени свијет грађанина склоног да сањари, о неостварљивом, уљепшавало се јефтином симболиком поетских ликова и увеличавањем пасивних хероја, 'мучених маштом'³¹.

„Доцнија дјела самог Ростана свједочила су о опадању његова стваралаштва и несигурности принципијелних позиција. /.../ Орлић (1900) са Саром Бернар у главној улози. Тај комад је поетизовао сина Наполеона 1. и уједно сан о препороду негдашње војне моћи

31 А. А. Гвоздјев, *Западноевропско позориште*, Свјетлост, Сарајево, 1953, стр. 102.

француске империје из епохе Наполеона Бонапарте. То је дјело отворило Ростану пут у Француску академију, али је у исто вријеме дозволило Леону Блуму да изјави да творевине Ростана-пјесника, којег толико слави буржоаска штампа, нису изнад нивоа драма Дима-Сина и Сардуа³².

Силвио д' Амико, оцјењујући помало зловољно, али тачно да у дјелу тог писца нема ничега битно оригиналног, ставља тачку и на наше рекапитулације Дучићевих позоришних сагледавања Ростановог дјела: тако су у облику пародије псеудоромантизам и профињена неприродност заплета, ликова и александринаца које су они рецитирали, сретно прошли уз осмијех задовољства на лицима сладокусаца.

„То је доспјело на позорницу послје десет година Theatre-Librea и грађанског реализма. Какав уздах у публици! Исти разлози који је потичу да испуни најгоре представе најзастарјелијих *мелоса*; жудња за идеалним, маштовитим, сликовитим, невјероватним, изванредним /.../

У драми *L'Aiglon* (Орлић, 1900) /.../ није било баш никаква разлога да Наполеонов син, Марија Лујза, Metternich, и остали говоре попут Сирана и његових другова. Шест бесконачних чинова јасно су се дакле показали оним што јесу: шест неповезаних епизода драметине без јединства, гдје је прави про-

32 Нав. дело, стр. 104.

тагонист ветеран који је изашао 'комплетан' из пучких казалишта од прије осамдесет година, а сценска техника потјече изравно од најпуерилније технике Игоових драма³³.

*

Онако како се два (повезана) Ростанова сонета налазе на посљедњим страницама штампаног *Орлића*, иза стварног краја (без наслова, али са „посветом“ или призивом гробног мјеста Војводе од Рајхштата: *У крипци Каиуцинаца, у Бечу*), као ванпозоришни додатак прилијепљен за текст драме, након завршетка његовог комада, а испјевани у славу и почаст Наполеоновом сину; тако ево и нама прилике да послуже претходних освјетљавања (незаокружене) Дучићеве позоришне поетике, послушаемо реторику и поетику Ростанове поезије, налазећи како се и у овим и оваквим нео/псеудоромантичарским стиховима крију оне евокације које су и привукле пјесника Јована Дучића управо *Орлићу*.

Евокација сјене мртвог Војводе (романтичарски, зар не?), којој следују бујице високомотивних „пламтећих фраза“ и прави лексички арсенал (смрт, гроб, затвор, легенда, бијела фигура, краљеви и војводе, свјетлост, патина, вјечност...) и сама се зачиње на мистичном мјесту: у крипти, „у подземљу“ (са призивом доњег свијета, без сумње); у иностранству и прогонству (Беч), па још под плаш-

33 С. де Амико, *Повијест ђрамској шееаџра*, Накладни завод МХ, Загреб, 1972. стр. 349–350. (Курзивни и подвлачења у наводима наши).

том Реда Капуцинаца... Нема ли и ту оног пјесничког „реквизитаријума“ и оних поетичких „топоса“ којима ће Дучић населити своје стихове (посебно младалачке): *бледе сјаише и кијови*, тихи шумови смрти и гробаља; сјене мртвих и призивање “старе славе”; прогонства и странствовања, туђина и стихови... *Чак и кад је у криву, њјесник је у њраву*, громко грми Ростан, а као да Дучић одјекује и „терцира“...

„Плаве војводе обучене у бронзу“; „Дно гроба... дупли затвор, ковчега и униформе“... „*Сјавај у уљу, десном*, гдје је свјетлост сива“... Сувише је асоцијација које ове Ростанове слике и призиве усаглашавају са нашим Пјесником; коначно и ова требињска *кријша на Црквини*... Заиста, да ли је „кнез“ Јован од Поезије (Дука-војвода?!) још онда, у *Орлићу* видио и своје вјечно почивалиште? Уосталом: *Ова њоезија није велика њолико њо ономе шја каже колико њо ономе шја евоцира*, вели Дучић, поентирајући свој оновремени приказ Ростанове драме... Али, оставимо, ипак, стиховима да говоре за крај; сами за себе, за нас, а и умјесто Дучића:

Твоје Височанство сад треба да спава.
— Души је таквој смрт сâмо оздрављење. —
Спавај, на дну гроба, иза дуплих брава:
Затвор је ковчег твој — у бронзи — ордење.

Нека се пискарало ташто обавештава;
И нисам ли у праву — песничко право је веће.
Сваки стих нестати може, али заувек ће
Лебдети бели лик твој поврх Ваграма.

Спавај. Кô легенда што не изневерава.
Некад и сан греши мање од докумената:
Ти си Младић-тај Син, шта ли је “истина жива”.

Ковчези су бројни, раке-ровови тесни,
Ал’ гроб је твој — слобода — заиста краљевски...
Снивај у углу, десном, где сја светлост сива.³⁴

34 Слободни *ирејјев*: метар у изворнику је досљедан, *дванаес-ишерац*, а наш није. Ростанова рима је *правилна* a-b-b-a; a-b-b-a; c-c-d; e-e-d, а овдје је: a-b-a-b; a-b-b-a; a-a-c; d-d-c, *не увијек правилна*. Et maintenant il faut l’jue Ton Altesse dorme.

-Ame pour l’jui la Mort est ane guérison,-
Dorme, au fond du caveau, dans la double prison
De son cercueil de bronze et de cet uniforme.

L’ju’un bain paperassier herche, gratte, et s’informe;
Même l’juand il a tort, le poète a raison.
Mes vers peuvent périr, mais, sur son horizon,
N’jagram verra toujours monter ta blanche forme!

Dors. Ce n’est pas toujours la Légende l’jui ment.
Un réve est moins trompeur, parfois, l’ju’un document.
Dors; tu fus ce Jeune homme et ce Fils, l’juoi l’ju’on dise.
Les cercueils sont nombreudž, les caveaudž sont étroits,
Et cette cave a l’air d’un débarras de rois...
Dors dans le coin, à droite, ou la lumière est grise.

Дословни превод М. Црнобрње: Твоје Височанство сад треба да спава.

— Душа за коју је смрт оздрављење.—
Спавај, на дну гроба свог, у дуплом затвору
Твог ковчега и твоје униформе.

Нека се празно пискарало дрља, чеше и информмише;
Чак и кад је у криву, пјесник је у праву.
Моји стихови могу нестати, али увијек ће,
Над хоризонтом Ваграма лебдјети твоја бијела фигура!

ROSTAND'S "LITTLE EAGLE" IN DUČIĆ'S EYES,
ONE CENTURY LATER

Summary

Branko Brđanin's paper "Rostand's 'Little Eagle' in Dučić's Eyes, One Century Later" sheds light on the (rarely expressed) views of the poet Jovan Dučić concerning world and national drama or the theatrical art of his time. Despite the fact that Dučić's contacts with the theatre and drama were negligible and sporadic, following an additional theatrologic/theatrographic review, the paper points to the basis of the poet's (unfinished) personal and "theatrical poetics", basically identical to his aesthetic evaluations and in many other aspects of the poet's artistic creation.

Parallel with "complementing" a review of the poetic views of Jovan Dučić, this review of his views on Rostand's "Little Eagle" represents a contribution to attempts at reconstructing the RECEPTION of world dramaturgy on the Serbian theatrical scene at the beginning of the 20th century. Of particular interest concerning this paper is the publication of a translation of Rostand's sonnet, added to the published text of the play.

Спавај. Није увијек легенда та која лаже.
Некад сан мање гријеши од документа.
Спавај; ти си био тај Младић и тај Син, шта год да кажу.

Ковчези су бројни, гробови су уски,
А овај гроб изгледа као ослобођење краљева...
Спавај у углу, десном, гдје је свјетлост сива.

Персида Лазаревић Ди Ђакомо
У ПОДТЕКСТУ ДУЧИЋЕВОГ ДОЖИВЉАЈА
ИТАЛИЈЕ

Кључне речи: *Јован Дучић, Писмо из Италије, Авенино, Пејрарка, ачигија.*

За Дучићево *Писмо из Италије* (1926, 1929) каже Славко Леовац да се не може мерити са писмима из Грчке јер „[...] ипак Дучић не даје сугестивно, ни магијско-поетски, импресије и визије, мисли и идеје о Риму као „средишту света“. Ово писмо из Рима садржи, много више осећања и мисли о самоћи појединца, о богу, о аскетима који обитавају у пустињама, него о форумима и храмовима, о сјају и раскоши, о величини републиканског, царског, папског, краљевског и другог Рима! Дучић је хтео да забележи импресије и визије о мање знамом Риму, у којем су угашене велике жеље и амбиције, у којем се католички мирно, скромно и усамљено живи, и тако осећа пропаст старог моћног Рима. [...] Ни у једном Дучићевом писму нисмо нашли толико много и често категорично изречених мисли и оцена толико суперлатива и компаратива, толико закључних и неопозивих оцена као у овом писму.”¹

Славко Леовац је свакако дао синтетизовану и прегледну слику Дучићевог доживљаја Италије.

¹ С. Леовац, *Јован Дучић: књижевно дело*, Сарајево: Свијетлост, 1985, стр. 196–197.

Овакав категорични коментар, међутим, оставља ипак могућности истраживања и интерпретације јер, како Леовац тврди мало даље: „У Писму из *Ишалије* Дучић песник и сјајан ретор оставио је мале трагове.“² И управо ти „мали трагови“ изискују вредновање, јер пре свега имамо на уму оно што истиче Јован Делић, а то је: „[...] писати о Дучићевим путописима неминовно значи освјетљавати и проширивати контекст за разумијевање његове лирике, и сучељавати се с питањима његове поетике. Проучавањем Дучићевих путописа стиче се, такође, бољи увид у еволуцију његових идеја и склоности ка појединим темама, пошто Дучића током његовог стваралачког вијека све теме нијесу подједнако опсједале.“³

Делић говори, дакле, о контексту Дучићевих путописа, о „оквиру“ који треба препознати да би се боље упознало Дучићево стваралаштво, тј. „ако се ствари желе аутентично доживјети и разумјети“⁴: „Путописни пејзажи потврђују Дучићеву опсједнутост природом, познату из његове лирике. У путописима, а често и у лирици, пејзаж је почесто оквир за неку идеју, за историјске, митолошке, филозофске, религиозне или умјетничке реминисценције и асоцијације.“⁵

2 *Истио*, стр. 197.

3 Ј. Делић, *Путопис као „аутобиографија једног срца и једне џамеџи“*. О путописима Јована Дучића, у: *Исти, О поезији и поезији српске модерне*, Београд: Завод за уџбенике, 2008, стр. 110.

4 *Истио*, стр. 177.

5 *Истио*, стр. 119.

Наша је намера да, почев од констатације Јована Делића, размотримо извесне подтекстуалне трагове, да проучимо оно што се ишчитава испод тог „оквира“ јер сматрамо да се, барем што се тиче *Писма из Италије*, наслућују фрагменти Дучићеве „тајне“: „Путопишчев однос према реалности специфичан је“, каже Владимир Гвозден, „и он се темељи на одређеним типовима селекције и комбинације.“⁶ И друго, треба свакако имати у виду оно што каже сам Дучић, а што Владимир Гвозден преноси: „Mislim da prava književnost mora da bude vezana za velike subjekte, večne, za subjekte koji nas ljude interesuju i vezuju jedne s drugima i koji nas čine boljima, da među nama učvrste odnose koji čine da društvo živi bez potresa. [...] Ono što se piše trebalo bi da zadire duboko, čak do tamnih dubina, koje su ispod dubine prosečnog čoveka. Hteo bih da dodam, kao dopunu, da onaj koji piše mora da se poistoveti sa svima, odnosno da se u njemu moraju steći svi činioци nezavisно od sredine или zemlje из које је. Naime, želim da kažem da od pisca zavisi da li će živeti или umreti.”

Даљи корак у нашем разматрању Дучићевог *Писма из Италије* сачињава оцена коју је о делу Јована Дучића дао италијански слависта Артуро Крониа: „Perché in versi e in prosa il Dučić è anzi e sopra tutto un raffinato stilista, un devoto all'arte pura, il quale per la forma, per l'orfismo o per l'alchimia della parola – direbbe Flora – sacrifica volentieri chiarezza,

6 В. Гвозден, „Градови и химере“ Јована Дучића и традиција европској путописцања. Ка поезији српској путописца, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. LI, св. 3/2003, стр. 658.

spontaneità e sincerità di contenuto, e con le più scelte figure poetiche, con immagini visive e sonore, con lingua ricca e aggiornata, con ritmi melodiosi, con finezza e pazienza di cesellatore rinascimentale, con sfarfillii e sussurri di simbolisti e parnassiani, con sonetti e madrigali, con cantate e rapsodie, eleva la poesia serba ad un alto livello di arte europea. Le fa ombra la tendenza all'affettazione, all'esagerazione, alla posa di voler essere ad ogni costo emergente e diverso dagli altri, e fatali gli sono i momenti di stanchezza, di frigidità e di maniera [...]. Peccato originale [...] di chi entra nel tempio dell'arte per ammirare e adorare anzi tutto se stesso.”⁷

Веома је занимљиво то што Кронија, надовезујући се на критичара Франческа Флору, наговештава демаркаторе који се скривају у Дучићевом односу према форми и према садржају, као и еле-

7 A. Cronia, *Storia della letteratura serbo-croata*, Milano: Nuova Accademia Editrice, [1956], стр. 419: „Јер у стиховима и у прози Дучић је пре и изнад свега префињени стилиста, посвећен чистој уметности, који због облика, због орфизма или алхемије речи — како би рекао Флора — жртвује често јасноћу, спонтаност и искреност садржаја, и са најизабранијим поетским фигурама, са визуелним и звучним сликама, богатим и савременим језиком, мелодиозним ритмовима, префињеношћу и стрпљењем ренесансног резбара, лепршањем и шапутањем симболиста и парнасоваца, сонетима и мадригалима, кантатама и рапсодијама, подиже српску поезију на један висок ниво европске уметности. Оно што је засењује је склоност ка извештачености, претеривању, томе да по сваку цену жели бити изражајан и другачији од других, па су му кобни тренуци умора, хладноће и извештачености [...]. Смртни грех [...] оног који улази у храм уметности да би се дивео и обожавао пре свега самог себе.“

менте који се налазе у подтексту Дучићевог дискурса о Италији.

Кад је о односу форма-садржај *Писма из Италије* реч, могуће је уочити шест јасно ограничених одељака. Ти одељци представљају синтагматске јединице разних тема и дужина, и разликују се међу собом како по просторно-временским критеријумима, тако и по критеријуму наративног садржаја. Одељци Дучићевог писма из Италије не прате ни хронолошку секвенцу, нити просторни итинерариј, већ морални и људски, еволуцију Дучићевог искуства и Дучићеву културну позадину. То није просторно праћење догађаја, већ просторна суперпозиција у једном једином простору, тако да сваки одељак, са својим посебностима и аргументима, води ка једној психолошкој супстанцији и тематици која је константна сопственој природи. Навешћемо овде почетне и завршне реченице сваког одељка:

I одељак:

Прва реченица: „Кад нам је двадесет година, ми на римским улицама мислимо на стотине генерација лепих римских жена које су прошле тим путима“ (стр. 410).⁸

Последња реченица: „Римска држава и хришћанска црква, то су данас два највећа схватања величине и хармоније“ (стр. 411).

8 Ј. Дучић, *Градови и химере*, у: *Изабрана дела*, Београд: Отворена књига, 2006.

II одељак:

Прва реченица: „Никад Рим није лепши него ноћу, и нигде ноћ није лепша него у Риму.“ (стр. 411)

Последња реченица: „Треба да се уметник и мислилац одвоји у пустињу, или се затвори у своју кућу као тврђаву и не силази међу свет друкчије него што силазе они из тврђаве, у сухе дане, на реку, по воду“ (стр. 414).

III одељак:

Прва реченица: „Волео сам блага поподнева на расејаним и пометеним путевима на старом Авентину, једном од седам римских брегова, једином који је још за моје време остао скоро исти онакав какав је био у најстарије католичко доба“ (стр. 414).

Последња реченица: „Само је лепо оно што је страшно – рекао је енглески песник“ (стр. 416).

IV одељак:

Прва реченица: „Два највећа свеца из XIII века били су талијански мистик свети Фрање из Асизе и шпански догматичар свети Доминико из кастиљанске Калеруеге“ (стр. 416).

Последња реченица: „А светом Доминику се дивио, јер је истој вери дао своју гвоздену мишицу“ (стр. 417).

V одељак:

Прва реченица: „Нигде историјска визија није ни моћна ни сугестивна колико у Риму“ (стр. 417).

Последња реченица: „Нигде се као у Риму не виде контрасти генерација, и нигде сукоби укуса нису овако јасно исписани на стварима“ (стр. 420).

VI одељак:

Прва реченица: „Велика јата шева певају песму вечне светлости, над мрким камењем, с обе стране пута Апије“ (стр. 421).

Последња реченица: „Рим је град славе и туге“ (стр. 422).

Наравно да не треба упасти у замку (ових одељака) и тражити код Дучића стереотипне дихотомије. Познато је да Дучићевој истакнутој бризи за форму и тенденцију ка поетској перфекцији као контрапункт стоји контрадикторност самог садржаја текста, па у овом смислу примећује Владимир Гвозден: „Kritičari su mnogo govorili o protivrečnostima *Gradova i himera*, ali se nameće zaključak da nije protivrečan sam Dučić (kao nekakav proizvod intencionalne zablude), već da je samo pisanje naciје u krajnjoj liniji protivrečno.“⁹ Но, свакако је могуће уочити неке изотопије, површинске, тј. текстуалне, као и оне друге, подтекстуалне, које су, по нашем мишљењу, донекле у стању да разјасне мотивационе и садржинске разине Дучићевог доживљаја Италије. У првом одељку, дакле, Дучић говори о римској држави и хришћанској цркви. Овде треба направити дигресију у вези са

9 V. Gvozden, *Jovan Dučić putopisac: ogled iz imagologije*, Novi Sad: Svetovi, 2003, стр. 246.

Дучићевим односом према хришћанској цркви, и вери, јер не тако ретко се тврди да се Дучић окреће католичкој вери, а да не узима у обзир православље¹⁰, и мора се признати, како каже Славко Леовац односећи се на *Писмо из Италије*: „Похвале римској слави, нарочито слави хришћанског Рима, средишта Цркве и папе, изведене су помало помпезно, патетично и каткад беспризивним гласом пророка и судије.“¹¹ То је свакако тачно, али треба подвући да, барем кад је о *Писму из Италије* реч, Дучић говори о „општој вери“ (стр. 411), односи се дакле на оно што је καθολικός, опште, израз који је настао од аристотеловског καθολοῦ ('уопште'), дакле не католичко већ католичанско, и што је као такво, као савест целине сачувано и у православљу: „Црква је католичанска јер њено догматско и морално учење, њено богослужење, устројство и организација нису ограничени ни простором, ни временом, ни националним припадностима. Другим речима, Црква је католичанска јер је намењена свим људима целог света, јер је позвана да обухвати сва места и сва времена, све културе и народе на земљи.“¹²

10 Уп. М. Кашанин, *Усамљеник (Јован Дучић)*, у: *О Јовану Дучићу, 1900–1989*, прир. Ж. Стојковић, Београд–Сарајево: Бигз–Светлост–Просвета, 1990, стр. 286: „Као да није православљанин, трајно се заноси величином историје католичког света.“; А. Г. Матош, *Јован Дучић*, у: *О Јовану Дучићу, 1900–1989*, стр. 32: „увек слави католичку, никада православну лепоту“. В. и: V. Maksimović, *Dučićevi odlasci u svijet*, *Izraz*, August-septembar 1969, XIII, бр. 8–9, стр. 254.

11 С. Леовац, *Јован Дучић: књижевно дело*, стр. 197.

12 *Енциклопедија православља*, II, Београд: Савремена администрација, 2002, стр. 968.

Тема другог одељка, који почиње описом ноћи у Риму, јесте самоћа. „Једина земља самоће, то је данас још Италија“ (стр. 412), тврди Дучић. У трећем одељку доминира опис римског брда Авентино, за који Дучић каже да је „била велика покрајина самоће и дубоко царство тишине.“ (стр. 415), те говори затим о краљу Нуми који је био мистик (па се надовезује на другу своју тврдњу, тј. да су „мистици највећи истраживачи унутрашњих вредности“¹³), и како каже на другом месту, лично је веровао да стоји „у непосредној вези с Богом“¹⁴. У четвртном одељку Дучић говори о св. Фрањи Асишком и св. Доминику, и показује симпатије управо за св. Фрању и за мистицизам италијанског XIII века, јер је св. Фрања Асишки, како истиче, „оличење једне благе верске идиле“ (стр. 417). Пети одељак уоквирује концепција историјске визије, те смене и контраста генерација, а унутар чега је развијена тема о стоицизму. У шестом одељку се говори о смрти и страху од заборавља.

Ове текстуалне изотопије, дакле, следе линију топијског простора и контекстуалног времена по основним тематским тачкама које би, прочишћене од периферних конотација, гласиле: општа вера, самоћа, затим опет самоћа (и мистицизам), верска идила, историјска визија и стоицизам, слава и страх од заборавља.

Оно што нас, међутим, занима је подтекстуална изотопија *Писма из Италије*, односно субтопијски простор и његове последице. У

13 Ј. Дучић, *Градови и химере*, стр. 464.

14 Исти, *Блајо цара Радована*, у: *Изабрана дела*, стр. 230.

овом смислу бисмо се надовезали на студију Владимира Гвоздена о имагологији, а који каже следеће: „Dučićevo „Pismo iz Italije“ је пре свега писмо о само једном граду, о Риму, а прва верзија из Политике (1-3. мај 1926) је носила наслов „Pismo iz Rima“. Ако је Париз главни град модерног, могло би се рећи и савременог човећанства, а Атина историјског, онда је за Дућића Рим главни град апстрактног, већног човећанства.”¹⁵

Затим, Гвозден наглашава да је основна карактеристика Италије „vizija kontinuiteta civilizacije“, и да је у Дучићевом доживљају Рима „значајно већно и непроменљиво“. У наставку тврди: „У Италији се поезија и историја на аутентичан начин представљају духу и divna места делују утешно за svakoga код koga прошлост побуђује melanholiju, jer izgleda da Rim konzervira večnu mladost, večnu umetničku inspiraciju [...].“¹⁶ На крају Владимир Гвозден закључује: „Dučićeva slika Italije је, dakle, прво и пре свега слика Рима који се другостепено представља као idealni prostor inspiracije.“¹⁷

Ако је, дакле, Дучићева слика Италије прво и пре свега слика Рима, онда је Дучићева слика Рима прво и пре свега слика Авентина. Авентино се, имајући у виду Гремаов механизам нарације,¹⁸ поставља, на дубинској, подтекстуалној разини,

15 V. Gvozden, *Jovan Dučić putopisac: ogled iz imagologije*, стр. 119.

16 *Isto*, стр. 122.

17 *Isto*, стр. 130.

18 A. J. Greimas, *Maupassant. Le sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris: Seuil, 1976, стр. 40.

као „конституциони модел“¹⁹ или као елементарна структура значења. Ради се о подтекстуалној равни која садржи појмовни прелаз и тематску улогу. Модалитет који је карактеристичан за ову раван јесте „veridiction“, који се односи на однос истина : тајна, тј. на оно што се показује, и на оно што јесте. Когнитивни чин се у овом случају састоји од чина убеђивања (од стране пошиљаоца, тј. Дучића), и интерпретативног чина (од стране читаоца Дучићевог писма из Италије). Управо у овом смислу каже Славко Леовац: „Прецизна мисао је асимилорвана у прецизној емоцији, односно у прецизној сугестији. Тајна остаје али је прецизно наговештена. То је велика тековина Дучићеве поезије и унеколико његове прозе, неких путописа и есеја.“²⁰ Топијска тајна Дучићевог писма из Италије лежи управо у брду Авентино које је Дучић изабрао за „место радње“ путописа, а који парадоксално тиме не одговара „путовању“, већ референцијалној тачки приче о Италији, односно о себи: „А kad престану звона за Dučića nastupa blažena samoća za razgovor sa sobom, za sabiranje računa, za erupciju duha [...]. Za to mu je bio potreban Rim, vječni grad, u kome omjeri smrti i života koegzistiraju milenijumima.“²¹

19 Isti, *Elementi per una grammatica narrativa*, у: *Del senso*, Milano: Bompiani, 1984, стр. 167.

20 С. Леовац, *Месито Јована Дучића у српској књижевности*, у: *О Јовану Дучићу. Поводом његовог осамдесетогодишњице смрти*, Београд: САНУ, Научни скупови, књ. LXXXV, Одељење језика и књижевности, књ. 12, 1996, стр. 11.

21 V. Maksimović, *Dučićevi odlasci u svijet*, стр. 256. Уп.: З. Мркаљ, *Путописи Јована Дучића*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 27/1, 1998, стр. 269: „Путописи Јован Дучића мање

Каже Дучић за Авентино: „Волео сам блага по-поднева на расејаним и пометеним путевима на старом Авентину, једном од седам римских брегова, једином који је још за моје време остао скоро исти онакав какав је био у најстарије католичко доба“ (стр. 414); „Овај брег Авентино је у античко доба био најскромнији од седам римских брегова. У цезарско доба, брдо нишчих. Његова убога лепота нема повести; има једва мало легенде“ (стр. 415); „Авентино је била велика покрајина самоће и дубоко царство тишине“ (стр. 415); „Авентино није, дакле, никад престајао да буде брдо меланхолије, јер је било брдо вере и самоће, које су, обад-ве, направљене од туге“ (стр. 416).

Чини се стога да, на исти начин на који је краљ Нума, како приповеда Дучић, „Изабрао [...] Авентино, ту тврђаву тишине, за своју неспокојну и невеселу душу“ (стр. 415), тако је и Дучић, међу седам римских брегова изабрао баш Авентино, Mons Aventinus, „*unus ex septem montibus Romae est*“, за просторну изотопију своје тајне. Каже у овом смислу Ана Радин: „Доживљај простора симболистичког песника је емотивно неангажован и креће се по трансмисионој вертикали као космичким просторима, ванвременским сферама, где владају принципи безличног, апсолутног и објективног. Тај доживљај је често само подстрек за успостављање неких других асоцијативних релација методом от-

су путописи у класичном смислу речи, а више су [...] запажање других и самог себе у новом окружењу.“

вореног симбола, алегорије, апсолутне метафоре и необичних синестезија.”²²

У време кад је песник сматран посредником између богова и људи, и када се стварање текстова који су изражавали жељу у победу поверавало песницима, граматик Луције Ливије Андроник, први прави представник латинске књижевности, добио је (као дар за један његов успешан састав) од римског сената дозволу да на брегу Авентино оснује храм у славу песника и поезије. На Авентину, у храму Минерве, богиње Разума — а како каже Јован Делић: „Постоје мјеста која су предодређена за светишта и сусрете с Богом и судбином.”²³ —, Ливије Андроник је, дакле, установио *Collegium poetarum scribarumque*, место које се касније показало од фундаменталног значаја за развој римске књижевности, и на коме су се окупљали песници²⁴. Стога у очигледном смислу односа поезија-вечност, можемо да истакнемо да: „Тако путопис постаје књижевни облик у коме се прича о видљивом да би се саопштила тајна невидљивог, о постојећем

22 А. Радин, *Симболистичке одлике путописне прозе Јована Дучића и Исидоре Секулић*, у: Српски симболизам. Тилолошка проучавања, Београд: САНУ, Научни скупови књ. XXII, Одељење језика и књижевности, књ. 4, стр. 588.

23 Ј. Делић, *Путопис као „аудиобиографија једног срца и једне џамеши“*. О путописима Јована Дучића, стр. 155.

24 Е. G. Sihler, *The Collegium Poetarum at Rome*, *The American Journal of Philology*, vol. XXVI, n. 1, 1905, стр. 1–21; Н. В. Mattingly, *The Date of Livius Andronicus*, *The Classical Quarterly*, New Series, vol. 7, n. 3/4, Jul.–Oct. 1957, стр. 159–163; Р. Magno, *La posizione giuridica dei primi poeti romani: il Collegium poetarum e altri studi*, Fasano: Schena, 1979.

како би се васкрсло нестало. [...] апорија светова, паралелност егзистенцијалног и есенцијалног која се никад неће превазићи.“²⁵ Јер несумњиво је, барем кад је *Писмо из Италије* у питању, да је та путописна проза „песников начин да се на позорници покаже осветљен најбољим светлом.“²⁶

Јасно је, дакле, да на овом „брду вечности“ Дучићева текстуална изотопија добија на снази, и чини се мање противречном. Јер тачно је да постоји „[...] извесна противречност у Дучићевој формулацији трагања за „унутрашњим истинама“: [...] произвољност говора. [...] Садржина Дучићевих писама зачуђујуће је фактографска [...] у светлу алибија, све чињенице историјске тек су повод мистичком трагању за суштином, дакле правом чињеницом. [...] у коме се време мери вечношћу и бесмртношћу.“²⁷

Стога је Авентино географски подстрек успостављања асоцијативних релација, или нека врста апсолутне метафоре, оне која се односи на вечност заслужену поезијом, и која се подтекстуално пружа текстуалној оси, оној на којој се нижу Дучићеве стварне теме овог путописа: самоћа, меланхолија, туга и слава. То је одиста „комплексан симболис-

25 Т. Росић, *Фактиографија естетској у путописној прози Јована Дучића*, у: *О Јовану Дучићу. Поводом њедесетогодишњице смрти*, стр. 229.

26 С. Пековић, *Путописи Јована Дучића*, у: *О Јовану Дучићу. Поводом њедесетогодишњице смрти*, стр. 239.

27 Т. Росић, *Фактиографија естетској у путописној прози Јована Дучића*, стр. 228.

тички доживљај простора²⁸ који ставља у први план то да подтекстуална структура и текстуална откривају заједно Дучићев интимни простор, односно „Дучићево писмо у путописима је својеврсни чин самопосвећивања.“²⁹ Према томе, онако како ту врсту поетике, која у речи види могућност остварења свих нада, дефинише Франческо Флора, тј. као „perpetuo orfismo della parola“³⁰, сасвим се може односити на Дучића, на његов сан о вечној слави, на овенчаност у склопу вечног брега песника: та формула Франческа Флоре „[...] assume il mito di Orfeo creatore di civiltà col canto e mediatore col canto tra il regno dei vivi e il regno dei morti, non della magia dei misterii, ma in quello della parola umana sollevata alla regione del canto: un’altezza in cui la perenne poesia e filosofia toccano la più pura essenza della perfettibile *humanitas*.“³¹

Зато се Дучић и плаши смрти која је за њега страшна само уколико у себи садржи елеменат заборављавања: „Јер умрети, то није ништа; али бити заборављен, то је најсвирепија одмазда смрти над животом. [...] Али људи великих судбина хоће да

28 А. Радин, *Симболистичке одлике путописне прозе Јована Дучића и Исидоре Секулић*, стр. 588.

29 С. Пековић, *Путописи Јована Дучића*, стр. 238.

30 F. Flora, *Orfismo della parola*, Rocca San Casciano: Cappelli editore, 1953, стр. 61: „непрекидни орфизам речи“.

31 *Isto*: „[...] преузима мит о Орфеју ствараоцу цивилизације песмом, и посреднику уз помоћ песме између царства живих и царства мртвих, а не магију мистерија, већ [мит] о људској речи која је уздигнута до области песме: ради се о висини у којој трајна поезија и филозофија додирују најчистију суштину савршене *humanitas*.“

потчинивши живот, потчине и смрт. [...] Чемернијег страха и кобнијег парадокса нема од овог у целој човековој судбини“ (стр. 421).

Но, ако је Дучићев приступ поезији, поетици и слави орфијски, дакле, боравком на брегу вечности, и поетским стваралаштвом „la parola del canto è mediatrice tra la vita e la morte“³², односно како даље објашњава Франческо Флора, „Tra il passato morto e il presente che si uccide nell’invocato abisso dell’avvenire, la parola è la mediatrice: congiunge la morte alla vita e nel perpetuo trascorrere è la coscienza del trapasso.“³³ — како је онда могуће да Дучић, који, како би се осим тога рекло, „жива у лепоти предела, хедонистички“³⁴, — закључује свој путопис речима да је Рим град „славе и туге“? И ако Дучић слави самоћу, како је онда могуће да „запада у психосоматско осећање меланхолије, туге и трагике“³⁵? Исто тако је могуће упитати се колико су та осећања заиста израз његове жеље, или су, међутим, последица његове тајне? У овом смислу познато је да „[...] sempre la poesia nasce come liberazione sulla tristezza del vivere [...]. E come potrebbe nascere la poesia, che infine è gioia, se la

32 *Isto*, стр. 460: „реч песме бива посредником између живота и смрти“.

33 *Isto*, стр. 461: „Између прошлости која је мртва и садашњости која се убија у призиваном понору будућности, реч је посредник: повезује смрт са животом и у вечитом пролажењу представља савест проласка.“

34 С. Пековић, *Путописи Јована Дучића*, стр. 237.

35 Р. Батуран, *Фаталне истине Јована Дучића: Бој, љубав и смрт*, у: *О Јовану Дучићу. Поводом његовојојодишњице смрти*, стр. 112.

sua materia non fosse in vario grado oscurità, ansia, dolore? L'inevitabile angoscia del vivere consiste tutta nella coscienza di essere mortali.”³⁶

И напoкoн, aкo je *tristitia* jeдан oд eлeмeнaтa кoји je нeoпxoдaн зa пoетcкo cтвapaњe, тe зa пoетcкy cлaву, кaкo je oндa мoгућe дa кoд Дyчићa тyгa дoлaзи нaпocлe cлaвe?

Имa jeдан фpaгмeнт кoд Дyчићa кoји y cвoј oнoј пoхвaли cаmoћe нe дeлyje yбeдљивo, и oткpивa нaм извeснe yнyтaрњe пeсникoвe кaнaлe и пoдтeкcтyaлнe мoдeлe. Кaжe Дyчић: „У римским пољимa и римским вeчepимa пpви пyт cаm пoзнao дyбoкo и нeoдoљивo oceћaњe cаmoћe кoјe нaшe вpeмe вишe нигдe нe дaјe“ (cтp. 412), a мaлo зaтим, нa мecтy гдe гoвopи o Пeтpapкe, и гдe иcтичe дa je Лaуpа мoглa дoбити cвoј oблик yпpaвo y cаmoћи, кaжe: „[...] цeлo њeгoвo [Пeтpapкинo] дeлo нoси вeлики пeчaт идeјнoг и тpанcцeдeнтнoг живoтa jeднoг cаmoтникa“ (cтp. 414). A пoчeтни cтиxoви XXXV пeсмe *Кaнцoнијepa*, „Solo e pensoso i più deserti campi / vo misurando a passi tardi e lenti“, y пpeвoдy Cтeвaнa Paичкoвићa, глacе: „Cаm и зaмишљeн кoрaцимa cпopим / ja нaјпycтијa пoљa мepим“³⁷. Пeтpapкa, дaклe, вoли дa лyтa „cаm“ „пycтим“ пoљимa, штo би знaчилo дa пpeзирe дpyштвo дpyгих oсoбa, и jакa je жeљa кoд њeгa зa мeдитaцијoм. A кoликo je

36 F. Flora, *Orfismo della parola*, cтp. 368: „[...] yвeк ce пoeзијa paђaлa кao oслoбaђaњe oд тyгe живљeњa [...]. A кaкo би и мoглa дa ce poди пoeзијa, кoјa je нaпoкoн рaдocт, aкo њeнa мaтepијa нe би y рaзним cтyпњeвимa билa тaмa, cтpeпњa, бoл? Нeминoвнa тeскoбa живљeњa cacoји ce cвa oд cвecти дa смo cмpтни“.

37 Ф. Пeтpapкa, *Кaнцoнијep. Canzoniere (scelta)*, Избop и пpeдгoвop E. Cекви, Бeогpaд: Пpocвeтa, 1974, cтp. 41.

Петрарка настојао да се уздигне изнад масе, говори и чињеница да је осим *Канционијера* и *Тријумфа*, сва остала дела написао на латинском, обраћао се на тај начин изабранима, међународној касти песника и интелектуалаца. А Дучић ће рећи: „Једни беже од људи у самоћу, а други беже од самоће међу људе. Онај који навикне на самоћу, прекида са светом као што чедан прекида са порочним, или чист са нечистим. [...] У самоћи нема мржње: осамити се, то значи очистити се. Све у самоћи постаје узвишено, највише, најдубље. [...] За самоћу треба бити снажан и духовитији него за највиши свет једног друштва” (стр. 413).

Очигледно је да Дучић, похвалом самоће, показује себе на врху вертикале, изнад свих, управо како се осећао Петрарка. Но, иако Петрарка показује да воли самоћу, ови „кораци спори“ означавају психолошки и морални умор и стање дубоке туге и маланхолије — психолошку ситуацију у којој је живео Петрарка. Слично томе, оно што долази после Дучићеве похвале самоћи, показује паралелну ситуацију. Нама се чини да Дучићево писмо из Италије има у себи доста од онога што поезија Петрарке у суштини јесте, а то је: „[...] un sommesso colloquio del poeta con la propria anima; una volontà di perdersi in quel dolce ‘errore’ di smarrirsi per quei sinuosi meandri e labirinti della vita spirituale, di conoscere sempre più a fondo quell’oscura e ribelle realtà psicologica, che la volontà dell’uomo non era in grado di dominare e indirizzare, ma l’intelletto

poteva accogliere in sé e la poesia rischiare in una delicata musica di parole.³⁸

Ако додамо томе још чињеницу коју је подвукао Славко Леовац, да је „Дучић био велики песнички асимилатор искуства и резултата класичних песника (нпр. Петрарке) [...]“³⁹, онда је сасвим разумљиво да је могуће уочити извесне паралеле између у Риму ловором овенчаног песника и Јована Дучића. Поетика Петрарке је поетика сублимације: Лаура постаје ловор, и његова слава, а поезија ће утешити својом славом бескрајну фрустрацију. Дучић се суочава са истим „трагичним нуклеусима живљења“ као и Петрарка, а то значи са самоћом, тугом, меланхолијом, те са љубављу⁴⁰ и славом. Не делују онда противречно фрагменти Дучићевог *Писма из Италије* који подтекстуално наглашавају потребу ауторовог дијалога са Разумом (када Дучић пише о стоицизму) и са Вером (наговештено у синтагми „верска идила“ кад по-

38 *L'Enciclopedia della letteratura*, Novara: De Agostini, 2001, стр. 750: „[...] један тихи разговор песника са својом душом; уживање у препуштању слаткој 'заблуди' лутања вијугавим кривудањима и лавиринтима духовног живота, у све дубљем познавању оне тајне и бунтовне психолошке стварности, којом човекова воља није била у стању да овлада и да је усмери, али коју је интелект могао да прихвати у себи, а поезија је могла да је расветли у нежној музици речи.“

39 С. Леовац, „Јован Дучић: књижевно дело“, стр. 90.

40 Ј. Дучић, *Благо цара Радована*, у: *Изабрана дела*, стр. 71: „Све што песник каже у песми жени коју љуби, то је увек речено под магијом те илузорне и наслућене и далеке жене, у чијем зрачењу живе све друге жене, и сијају све ствари на земљи. То је Дантеова идеална 'жена спасења', и Петраркина 'жена обучена у сунце'.“

миње Фрању Асишког, а чија је вера „почивала сва на савести оног који верује“⁴¹)⁴². Петрарка је у свом делу *De vita solitaria* (писано 1346) дао идеал усањеничког живота: песник као утеху од књижевности чини од самоће најприкладнију домовину за спокојну слободу мисли и стварања. А Дучић каже: „Коме се год у духу настанила једна велика идеја или у срцу велико осећање, он се повлачи у самоћу шуме и поља, или у један угао собе, да ту сазру у њему његове највеће истине. [...] Све велике творевине су дело самоће; све се велико родило у пустињаку“ (стр. 413)⁴³.

Када је 26. априла 1336. Петрарка долучио да се попне на брег Ванту, близу Авињона, он је у том тренутку постао свестан свих контраста и противречности, а честим је путовањима настојао да упокоји свој немирни дух који му није давао мира. Нас то подсећа на Дучића. Дучића је, као и Петрарку, морила љубав и тенденција ка поетском савршенству. Самоћа, меланхолија и туга уједињене, код Петрарке су одговарале појму ачидије (*accidia*), односно *aegritudo*, или *taedium vitae*, тј. судбоносној и жалосној болести душе која подразумева радикално незадовољство собом и светом,

41 Исти, *Градови и химере*, стр. 462.

42 Уп. С. Леовац, „Јован Дучић: књижевно дело“, стр. 97: „Мучила га је, даље, и ова дубока противречност: с једне стране, божанско и чудесно у песнику и поезији, с друге стране, разумно и умерено; на једној страни мистериозно, а на другој страни логично“.

43 Уп. М. Поповић, *Црњански и Дучић између сва светла*, Београд: „Драганић“, 2000, стр. 82: „Јован Дучић [...] није подносио тишину.“

презир према свету и контемплацију смрти, а код Петрарке конкретно и незадовољство историјском стварношћу, те стањем Цркве и Римског царства⁴⁴ — све су то теме кондензоване у Дучићевом *Писму из Италије*. Јер, ако су „ови путописи неодвојиви од Дучићеве личности“⁴⁵, онда нам се чини да Дучићев путопис има пре свега медитативни облик, као што је за Петрарку имао његов *Secretum* (односно *De secreto conflictu curarum mearum*), који чине дијалог светог Августина са Франческом. Првог дана дијалога, светац указује Петрарки да узрок његових проблема лежи пре свега у забраву да смрт постоји, да је смрт стварност; другог дана Петрарка увиђа да је неспособан да се уздигне изнад стања туге која га притиска. Трећег дана *Secretuma* Петрарка схвата и признаје да је извор његове тескобе управо у жељи за славом и вертикалношћу.⁴⁶ Није ли та иста тежња за славом и

44 Дучић дефинише то стање код Петрарке као „досада“ (*Јуџара са Леушара*, у: *Изабрана дела*, стр. 313): „Досада не долази од пресићености и монотоније, него је досада једна оболелост душе. [...] Песник који је имао честе и дубоке досаде, то је био Петрарка. Он је путовао далеко од своје куће да би заборавио Лауру, због које је патио од туге али и у тешким досадама.“ Слично стање обухватало је и краља Нуму (*Истио*, стр. 313). На једном другом месту, пак, кад говори о Леопардију, Дучић то стање назива болом, „mal du siècle“, „песимизам уметнички, то је дело нашег века.“ (*Грагови и химере*, нав. дело, стр. 480), па за Петрарку онда каже: „[...] бол хришћанских песника била је, углавном, једна трансцедентна верска туга. [...] Таква је била и туга Петраркина, као што је и његова љубав за Лауру била само једна хришћанска молитва“.

45 V. Maksimović, *Dučićevi odlasci u svijet*, стр. 256.

46 Уп. Ј. Дучић, *Благо цара Рагована*, стр. 191–192: „Петрарка је, чини ми се, лично по срећи и слави овом великану старог

вертикалношћу била присутна код Дучића, који је дубоко осећао песнички култ, и код кога се „све то свело на једну, из више чинилаца одређену, в и з и ј у в е л и ч и н е [...]“. ⁴⁷? Дијалог се завршава унут-

доба. Три града су га позивала истовремено да га окруне ловорима: Париз, Напуљ и Рим. Он је примио понуду Рима, као града свештеног и императорског, и крунисан је у њему ловорима на сам Ускрс 1341, кад му је било 37 година. Један стари талијански писац, Моналдески, пише да је сав Рим био у гирландама и заставама, и да су са својих балкона римске жене бацале на Петрарку цвеће и проливале мирисе. Крунисање је извршено на Капитолу. Литију је отворило дванаест младих римских племића, обучених у пурпур, који су изговарали златне стихове Лауриног љубавника. За њима је ишло шест старијих племића из првих римских патрицијских кућа: Савели, Конти, Орсини, Анибали, Лапорезе и Монтанари. Сваки од ових је носио по један венац, сплетен сваки од друкчијег цвећа. А на крају ове поворке ишао је један сенатор римски, окружен коњаницима и гомилом народа; а попевши се на Капитол, и седнувши на свечану столицу, сенатор је скинуо са себе ловоров венац, и у име Рима, поставио га на главу Петраркину, с речима: 'Нека буде таленат окруњен ловорима'. После овога је наступило клицање народа. Најзад је свечаност завршена кад је песник изговорио један свој сонет, у славу античког Рима, и благодарно кликнуо народу и сенаторима. — Слава је, уосталом, Петрарку пратила кроз цео живот. Сви владари малих државица талијанских, славни кондотијери и тирани, отимали су се на чијем ће двору песник живети: и Медичи, и Сфорца, и Малатеста, и Гонзага, и Колона. Роберто, владар Напуља, краљ Сицилије и Јерусалима, био је његов највећи обожавалац и пријатељ. У Венецији, приликом једне победне свечаности, на Тргу светог Марка, дужд Челсо поставио је Петрарку десно од себе у присуству свега племства и народа. А Галеацо Дандоло, удајући своју кћер за сина енглеског краља, позвао је био Петрарку да му буде највећи накит свадбене свечаности“.

47 Д. Витошевић, „Случај Јована Дучића“, Летопис Матице српске, јун 1957, стр. 620.

рашњом (песниковом) противречношћу јер само је Истина носилац уједињења песникове душе, али она је, међутим, „тихо“ присуство. А тишина је, каже управо Дучић, „дубока као ноћно море“ (стр. 412).

Но, разлика у форми између Петрарке и Дучића је веома битна, и доста нам казује о самом Дучићу: изнурен конфликтима и унутрашњим противречностима, Петрарка бира форму дијалога за своју исповест, и то са светим Августином, који представља Истину. Дучићево *Писмо из Италије* је у суштини (поетски) монолог,⁴⁸ и само се у једном тренутку надовезује на онога који симболизује „верску идилу“, тј. на св. Фрању Асишког. Код Дучића нема никаквог *alter ega*, никакве фигуре која би у себи апсорбовала тескобу коју са собом носе *amor et gloria* („Duabus adhuc adamantinins dextra levaque premeris cathenis, que nec de morte neque de vita sinunt cagitare“). Дучићева тескоба, *aegritudo* је нешто чега он не може или можда не жели да се ослободи, она је *vinculum* и *circulus vitiosus*: и ако се претпостави да ово неодређено „све“ можда може да се прочита као једно сасвим одређено „ја“, онда схватамо оно што Дучић каже: „Овде стога све пребива у дубоком очајању, и све живи у горкој љубави

48 В. Лј. Банјанин, *La „Lettera dall'Italia“ di Jovan Dučić*, Bollentino del CIRVI, XXIV/2, 2003, стр. 261. Додуше Зона Мркаљ дефинише путопис као „посебан дијалог путника, путописца, са простором кроз који пролази“ (З. Мркаљ, *Путописи Јована Дучића*, нав. дело, стр. 270), па у том смислу и тврди: „Учиниће нам се да је Јован Дучић водио разговор с прошлошћу, о вредностима утемељеним у прошлости на којој, по пищевом мишљењу, почива цела снага, богатство и карактер једног народа“.

за умирањем“ (стр. 422). И зар та свест о тескоби није у суштини експлицитна у Дучићевој дефиницији путописа као „аутобиографије једног срца и једне памети“?

И очигледно је да је потпуна свест Дучићева о томе, о слабости и немогућности да се превазиђе оно о чему је св. Августин писао: „Gloria hominum et immortalitatem nominis plus debito cupis.“ Јер да није тако, пригодно би деловао коментар Франческа Флоре: „La tristezza cristiana è consolata dall'idea della redenzione: e la sublime poesia dei Vangeli è la fonte prima d'ogni poesia posteriore [...]. Resta all'uomo sulla terra l'ansia della sua particolare predestinazione: e questa sua ansia, con la fede nella grazia, alimenta di speranza la sua tristezza.“⁴⁹ Код Дучића тога нема, има само несистематских погледа на веру, али никаквог практичног покушаја искупљења, барем што се његовог *Писма из Италије* тиче. Зато и не чуди, и не делује противречно, већ штавише потврђује тај *circulus vitiosus* у који је Дучић упао (а који не треба помешати са чињеницом да је Дучић сматрао Рим врхунцем своје дипломатске каријере⁵⁰), кад напуштајући Рим 28. септембра 1937. године записује: „Odlazak iz Rima. [...] Sunce kao u apoteozu. Poslednju noć sam

49 F. Flora, *Orfismo della parola*, стр. 369–370: „Хришћанска туга је утешена идејом избављења: а узвишена поезија Еванђеља је први извор сваке потоње поезије [...]. Човеку на земљи остаје стрепња о његовој посебној предодређености: и та његова стрепња, заједно са вером у милост, намирује надама његову тугу“.

50 М. Милошевић, *Дучићев Дневник из 1937. године*, Књижевност, год. 46, књ. 92, бр. 9/10, стр. 1213.

na povratku iz Frascati prespavao u svom krevetu u Palacu Borgeze, sa melanholijom, i osećanjem koliko ću dalje biti usamljen, tužan i umanjen. Dogodilo se danas nešto konačno i nepopravljivo i kobno. Završeno je nešto veliko i najveće što sam mogao doživeti.⁵¹

Ни код Дучића, као ни код Петрарке, не треба тражити у његовом *Писму из Италије* једноставну аутобиографску пројекцију аутора и непосредну исповест унутарњих сукоба. Дучић није имао, као ни Петрарка, одлучност једног св. Августина или св. Фрање Асишког да се суочи са својим есенцијалним проблемима, али у томе не лежи његова граница или кривица, већ штавише вредност или људски квалитет, саздан од земаљских противречности. У тој противречности се остварује Дучићева судбина. Свест о тој судбини, увиђање те судбине се, као код Петрарке, решава у прихватању сопственог стања (патње) као есенцијалног услова живљења. У основи Дучићевог *Писма из Италије* је песникова исповест као последица стања у коме се Истина и Живот не слажу, када су у сталној борби и претпостављају бег од нас самих.

51 R. Popović, *Istina o Dučiću*, Beograd: NIRO Književne novine, 1982, стр. 173.

Persida Lazarević Di Giacomo

NEL SOTTOTESTO DELLA PERCEZIONE
DI DUČIĆ DELL'ITALIA

Riassunto

In questa relazione si prende in esame il sottotesto della *Lettera dall'Italia* di Jovan Dučić (1926; 1929). Emblema dell'Italia per Dučić è l'immagine di Roma, e l'immagine di Roma è di fatto l'immagine dell'Aventino, al punto che questo colle romano assurge a isotopia semantica del sottotesto. Su quest'asse si collocano anche *la solitudine*, *la melanconia*, *l'amore*, *la gloria* e *la tristezza* di cui Dučić parla e che sono strettamente collegati al Petrarca e al suo concetto di accidia.

ЈОВАН ДУЧИЋ И ШПАНСКИ МОДЕРНИСТИ

Кључне речи: Ј. Дучић, Х. Р. Хименес, А. Мањаго, поезија, родољубива, барнасовска, симболистичка, мистичарска, народна, поезија и традиција, модернизам, српски и шпански.

Јован Дучић је боравио у Шпанији у два наврата, оба пута као дипломата. Први пут одмах по оснивању СХС, док се други његов мандат у Шпанији окончао окупацијом и распарчавањем Југославије 1941. У књижевном смислу значајније је било његово прво искуство Шпаније јер се одиграло у периоду који, за разлику од касних тридесетих година, није било прожето свеобухватном политизацијом.

У раздобљу између два рата и други српски писци упознали су Шпанију. Растко Петровић је писао о кориди као о некој древној позоришној представи, Милош Црњански о Шпанији на прагу Грађанског рата, Иво Андрић о Гоји. Дучић је у свом једином путопису о Шпанији писао о Авили, старом кастиљанском градићу познатом углавном по томе што су у њему рођена два шпанска свеца — Света Тереза од Исуса и Свети Јован од Крста. У путопису *Авила*, Дучић је изнео врло занимљиво тумачење шпанске историје и културе, дотичући једну од најважнијих појава из XVI века — мистичарску књижевност. Њена два најистакнутија представника били су управо света Тереза и свети Јован од Крста, она пре свега као прозни

писац, а он као песник. Песничко дело светог Јована од Крста сматра се врхунским остварењем књижевности шпанског језичког израза. Обоје су били савременици шпанског краља Филипа II, који је владао царством „у којем сунце никад није залазило”. Обоје су активно учествовали у шпанској контрареформацији. Дучићу свакако иде у прилог што је одабрао управо ову тему јер, колико нам је познато, о шпанским мистичарима нико пре њега није у српској средини писао.

Ни у путопису ни у другим списима Дучић не спомиње савремене шпанске песнике. Најистакнутији међу њима били су модернисти или припадници такозване Генерације ‘98. Ова два термина се делимично поклапају. Док је модернизам претежно књижевни термин, појам Генерације ‘98. односи се на појаву која превазилази строго књижевне оквире, а везује се за 1898. годину. Шпанија је те године изгубила своје последње колоније, те је некадашње огромно царство сведено на претколонијалне границе. Суочавање са релативно малом, заосталом и изолованом земљом, која је 1898. коначно изгубила статус средишта једне велике политичке, економске и културне заједнице, навело је многе шпанске интелектуалце на преиспитивање шпанског идентитета и потрагу за решењима кризе. Отуда у њиховим списима, књижевним и некњижевним, усредсређивање на националне теме, које су имале не само културолошке него и политичке импликације.¹ Један од најистакнутијих представника Генерације ‘98. био је модерниста Мигел де Унамуно (1864–1936). Антонио Мањадо

(1875–1939) такође се сматра истакнутим припадником и Генерације '98. и модернизма. За разлику од њих двојице, Хуан Рамон Хименес (1881–1958) био је пре свега модерниста, и то водећи, док у Генерацији '98. није играо важну улогу.

Раздобље модернизма у хиспанској књижевности посебно је занимљиво јер је први модерниста био један писац из Латинске Америке — Никарагванац Рубен Даријо (1867–1916). Хиспаноамерички модернизам стигао је у Шпанију посредством Даријовог дела, а то је и оквиру хиспанске књижевности био први пример битног утицаја „периферије” на „центар”. Прекоокеански модернизам имао је још један важан ефекат на шпанску књижевност, а то је превазилажење њене затворености и изолације од европских књижевних токова.

Модернизам у шпанској поезији прошао је кроз неколико етапа. Прва обухвата године 1882–1896. и обележена је Даријовим стваралаштвом и његовим посредовањем у продору француског утицаја у шпанску књижевност. Године 1896–1905. сматрају се врхунцем модернизма, а већ у следећој етапи у раздобљу 1905–1914. он се грана у различитим правцима. Последњом етапом модернизма сматра се авангардно раздобље 1914–1923, време „рашчишћавања” терена за „нову” поезију. Она настаје у „постмодернистичком” раздобљу, које обухвата године 1923–1932, а то је време конструктивне обнове, обележене појавом Генерације '27.

Дучић, Хименес и Антонио Мањадо били су песнички савременици. Почели су да пишу приближно у исто доба, а то је било време развоја

модернизма и отварања обе књижевности према француским, парнасовским и симболистичким утицајима.

Модернизам у књижевности је, између осталог, био реакција на свођење уметности на робу с утилитарном вредношћу. Појам лепоте у уметности требало је да се супротстави свему вулгарном, тривијалном, баналном и просечном. Друга особеност модернизма било је удаљавање од романтизма: промена у односу између надахнућа и вештине (технике). Песник је био све мање пророк, а све више јувелир. Природа је тачка од које се само полази да би се стигло до уметничког дела. Тадашње занимање Европе за древну Грчку подвлачило је појам хармоније, склада, чистих формалних обриса, насупротив превазиђеној романтичарској „разбрушености”. Гласноговорници ових идеја били су парнасовци и они су привукли раног Дучића не само елементима своје поетике, него и интересовањем за древне и егзотичне културе. Али већ ту се испољава разлика између западноевропског и балканског културног наслеђа: док је Исток Дучићевим западноевропским савременицима био део временски и просторно далеког и егзотичног света, Дучић га је временом дефинитивно сагледао као наметнуто наслеђе „антипатичне”, тј. турске прошлости свог Балкана. Као што се Србија мукотрпно ослобађала турске власти, тако се и српска поезија, по Дучићу, морала ослобађати „османлијског севдаха” да би се приближила западноевропској поезији и чврсто усидрила у њу.

Европско интересовање за Грчку и Рим развијало се упоредо с напредовањем класичне филологије и историје, али су најјачи утисак остављали материјални споменици антике — скулптуре. Венера постаје синоним лепоте. Посебно је занимљиво што и сам појам парнасовске лепоте у поезији преводи у слику античке скулптуре. И сама песма постаје налик на скулптуру — тврда, статична, хладна, чистих линија. Она се клеше „као” у камену. То се преноси и на семантичку раван, што се испољава у избору тема и мотива: пишу се песме о Венери и другим ликовима антике сходно начину на који су представљени у древним вајарским делима. Хеленизму, који је Дучић прихватио и као стандард непролазне лепоте, одговара и претхришћански, пагански поглед на свет, на који се у европској култури надовезује ренесанса као реакција на хришћанско средњовековље.

У Дучићевом опусу има више песама с античким мотивима, честим у парнасовској поезији. Дучић их обрађује на четири начина, који осветљавају хронотопске координате ових мотива. Први и најмање успели пример је „Поноћ”. Као и у другим песмама, антички мотиви јављају се као ликови, а у облику скулптуре. Док је у другим песмама то један лик и то женски лик, овде их је више: „гранитни Марс”, „страсне и голе баханткиње”, Ниоба која лије „мраморне сузе”, Лаокон и „скрушени Едип”. Они су окупљени у музејској сали, те их повезује једино логика невидљивог кустоса који је одабрао и аранжирао експонате у музејском простору. Дучић покушава да их оживи увођењем мо-

тива смрти, али они остају глуви и неми, емотивно окамењени.

У другом примеру, у „Чежњи”, кип се везује за хронотоп карактеристичан за љубавну лирику. Време је „вече”. Место је „алеја”. Кип се мења деловањем природе, испољеним у чулним — визуелним и мирисним утисцима: „Вече ће јој тихо да окупа тело, / У мирису руже и у чистој роси; / Месечина мирно да посребри чело, / И поноћно иње да проспе по коси.” Камена Венера — коју Дучић под страним утицајима назива Венус — поступно се преображава из објекта у субјект: она „чека”, њен поглед је „пун жуди”, она „вапије” и „моли”, а њено тело „дрхти” чежњом. Статичност камена у простору доводи се у контраст с природним окружењем, којем је својствена динамика у времену: вече „силази”, а ноћ потом „пролази тихо, једнолико”. Оживљавање камене лепотице је привремено, а могуће само у тренутку који наступа *између* светлости дана и мрака ноћи. У многим Дучићевим песмама јавља се временска одредница дефинисана као *између*: најчешће то су *вече* у дневном, а *јесен* у годишњем циклусу.

Трећи пример је „Римски сонет”, где је место означено као гроб Цецилије Метеле, а време сагледано двојачко: дијахроно (историја, пролазност) и синхроно (смрт, сан, лепота).

Четврти пример је „Поезија”. Важан је зато што Дучић, не случајно, исказао блискост према парнасској поетици поређењем своје поезије с ликом девојке налик на мраморну Венеру: она „стоји равнодушно”, „мирна као мрамор, хладна као сена”.

(Контраст између ње и „жене”, која „по нечистим улицама пева” подсећа на став првог хиспанског модернисте Дарија, кад наглашава да „није песник за гомиле”). Дучићева „Поезија” сугерише модернистичку критику утилитаризма и вулгарности. У опису каква поезија треба да буде, Дучић поред већ споменутих атрибута — мирна, тиха, хладна и равнодушна — очекује од поезије да буде и „одвећ лепа да се свиђаш сваком”, „одвећ горда да би живела за друге”, „одвећ тужна са сопствених јада, / да би ишла икад да тешиш ко страда” и вероватно одвећ (мада ту реч Дучић овде изоставља) „чедна, да водиш гомиле што нагле”. Ови искази, понављање речи *одвећ* и употреба пејоративног израза *гомиле* упућују на елитистичко схватање поезије, а затим на њено окретање самој себи. Последњи елемент тиче се односа садржина-форма, који се јавља као тело-одећа. Дучић има о томе два исказа. Један је „Ја не мећем на те ђинђуве са траком, / Него жуте руже у те косе дуге”, а други „...док око твог тела, / Место китњастог и раскошног одела, / Лебди само прамен тајанствене магле”. Први исказ сугерише контраст између природно лепог украса и вештачких, јефтиних и непотребних додатака. Други исказ је још занимљивији, мада се понавља опозиција природно-вештачко. Аналогно „ђинђувама” овде је одело „китњасто и раскошно”, а магла је појава аналогна слици руже (природе). Посебно занимљиво је да Дучић преузима синтагму „прамен магле” из српске народне поезије.² Реч „прамен” упућује такође на косу, која се јавља у првом исказу. Дучић, међутим, у ову синтагму убацује једну додатну, али важну реч дајући магли-коси атрибут

тајанствености. Сан споменут у првој строфи („Ти си бледо тихо девојче што снева”) и тајанственост, која се јавља у последњој, као да упућују на удаљавање од парнасовске и приближавање симболистичкој поетици.

Дучић и Хименес били су готово вршњаци, а своје прве књиге — *Пјесме* односно *Ninfeas* — објавили су приближно у исто време (1901, односно 1900), али њихов однос према парнасовској поетици није био исти. Парнас је стигао у Шпанију посредством Рубен Дарија, коме је међу тадашњим младим шпанским песницима најближи био Хименес.³ За парнасовске идеје, међутим, тло у хиспаноамеричкој књижевности било је плодније него оно у Шпанији. Даријова варијанта модернизма, парнасовска и чулна, брзо се у Шпанији суочила с Унамуновом варијантом — аскетском, сувом и тврдом. Из овог прожимања, како наводи сам Хименес, настала је модерна шпанска поезија, која је у следећој фази успоставила директну везу с француском симболистичком поезијом. Парнас није оставио дубљих трагова у шпанској поезији. Хименес је као и Дучић касније успоставио врло критички однос према својим раним песмама. Делио је свој песнички опус на два дела — песме настале пре 1916. и оне после ове кључне године, када долази до дубоке промене у његовој поетици. Та промена означена је у његовој песми објављеној у збирци *Eternidades (Вечности)*: Најпре је дошла чиста, / Обучена у невиност; / И вољах је као дете. // Затим се одевала / У не знам какве хаљине; / Побегох од ње мрзећ' је несвесно. // На концу поста краљица, /

С раскошним накитом... / Како се жучно и бесмислено срдих! // ...Али тад се почела свлачит. / И ја јој се насмеших. // Остала је у туници / Своје давне невиности. / Поново у њу веровах. // И оставила је тунику, / И каза се сасвим гола... / О страсти мога бића, поезијо, / Гола, и заувек моја! ⁴

Почетак друге етапе Хименесовог стваралаштва значи „свлачење” поезије, свођење орнаменталног и реторичког на нижу меру, разређивање песничких слика, померање од „нејасног” и „импресионистичког” ка јасноћи и прецизности. Хименес се истовремено одрекао многих својих раних песама. За разлику од Дучићеве метапоетичке песме, која садржи исказ и о садржини и о форми, Хименесова се углавном односи на форму — „одећу” поезије. Док је Дучић сагледао своје „девојче” малтене као објекат — скулптуру, Хименесова поезија-жена је субјекат: она је жива, она се мења, а и песников однос према њој и његов дијалог с њом такође се мењају. Хименесов декларативни став према песничкој „одећи” је радикалнији од Дучићевог, јер Хименесова поезија на крају остаје „гола”, лишена чак и своје „тунике невиности”. Различит приступ форми исказује се и у чињеници што је Дучићева песма сонет, а Хименесова је писана слободним стихом, без риме. Дучић је увек сматрао слободни стих инфериорним у односу на везани. Отуда и разлика следеће генерације песника према њима: док је Дучићева поезија била изложена жестокој критици младих српских песника, Хименесова је представљала мост између „старе” и „нове” шпанске поезије.⁵

Када су почетком XX века шпански песници успоставили директне везе са француском симболистичком струјом, они су и у свом књижевном наслеђу почели да траже и налазе домаће претече. Један од најзначајнијих био је свети Јован од Крста. Хименес је сматрао да су шпански мистичарски песници претече симболизма, а иста је оцена Хорхеа Гиљена када пише да савршено прожимање надахнућа и технике код мистичара антиципира Бодлеров сан о апсолутном песнику, који би писао «Comme un parfait chimiste et comme une ame sainte».⁶ Веза са симболистичком поетиком произлази из тежње мистичарске поезије да се бави неизрецивим. Оно може само да назначи, сугерише и евоцира. Тематско средиште мистичарске поезије је љубав душе према Богу и остварење мистичног јединства душе с Богом. Теолошко и књижевно упориште хришћанске мистичарске поезије је *Песма над њесмама*, која се јавља као подтекст и с којом се успостављају танани интертекстуални односи. Љубав између пријатеља и пријатељице у библијској песми може се у теолошком кључу тумачити као веза између Бога и јеврејског народа (колектива), Бога и цркве (институтције) и Бога и душе (појединца). Мистичарска поезија тумачи љубав, страст и ерос у сакралном контексту, а када се он изостави и песма интерпретира у световном кључу, поезија светог Јована од Крста могла је да се чита као најлепша љубавна лирика. Уједињење душе с Богом је процес који полази од разједињености и чежње, а завршава се сусретом и спајањем. Пошто је реч о мистичном искуству из којег проистиче парадокс, ова врста поезије често прибегава

оксиморонима. Символ, евокација и оксиморон чине њене главне стилске одлике.

Хименесова књига песама *Soledad sonora* (Звучна самоћа, настала 1908, а објављена 1911) писана је под утицајем поезије светог Јована од Крста. Оксиморонски наслов је преузет из књиге *Cantico espiritual* (Духовни сџев) овог мистичарског песника. Штавише, у другој песми збирке *Elejias puras* (Чисте елеије) јавља се „звучна самоћа” и још један оксиморон типичан за мистичарску поезију („љубав без љубави”).⁷ Хименес преузима семантичко-стилске елементи из овог извора, али преносећи их из сакралног у световни оквир.

У мистичарској поезији обрађују се две фазе приближавања душе Богу. Прва је болна самоћа, а друга уједињење душе-невесте с божанским жеником, које се остварује у природном амбијенту прожетом радошћу и блаженством. Хименесова песма односи се на уједињење изражено, између осталог, сликом „звучне самоће”. За разлику од Хименеса, Дучић у српском песничком наслеђу није могао наћи претече симболизма на које би се у својој песничкој пракси могао позвати, али то је надокнадио тананим чулним осећајем за природу, који је већ уочљив у његовим раним песмама. У песмама у којима се овај осећај развија у правцу симболистичке поетике највише долази до изражаја онај „прамен тајанствене магле”. Његова песма „Тишина” могла би се читати готово као комплементарна са наведеном Хименесовом из *Чистиих елеија*. Она се односи на стање самоће, разједињености и чежње (коју би Хименес могао идентификовати са

чежњом обрађеном у мистичарској поезији). Хименес успоставља интертекстуалну везу са шпанским мистичарским узорима, укључујући референцу на њих у интерпретацију своје песме. За разлику од Хименесове, Дучићева песма „Тишина” стоји сама и окренута је самој себи. Дучићева песма прелази пут од апстрактног појма „самоћа”, преко хронотопа до осећања. Самоћа је персонификована: она је „бледа”, „у ћутању вечном”, она „покрај реке... седи и сања”. Место се читава као статични пејзаж: „предео у пропланку дугом”, „река”, „обала”. Време је означено придевом „вечерње” и именицом „помрчина”. Микроелементи пејзажа стварају утисак динамике везивањем за глаголе, али су глаголи специфични по томе што кретање преводе у звук: „воде хује”, „жалосне врбе шуме”. Неколико мотива – заборав, сан, огледало – упућују на појам фиктивног као одраза, одјека или слике стварног. Самоћа је стање које омогућава прелаз из једне димензије у другу, из стварног у димензију фикције, душевности и духовности. Ово окретање себи уводи тему језика и поезије. Примордијални језик је онај најближи говору природе, онај који изражава елементарна емотивна стања, као кад воде „хује тихом тугом” и врбе „шуме заборавом”, пробијајући се кроз „тешку тишину” објективног и равнодушног света, оличеном у „немом долу”. Песник настоји да артикулише звуке природе, да их преобрази у језик — „уздах” и „глас” — а потом у лирску поезију — „рефрен патње”. Реч рефрен не упућује само на поезију, већ и на један од основних лирских поступака — понављање — које Дучић појачава сликом кретања „од листа до листа”.

Дучићева песма ближа је симболистичкој поетици него Хименесова.⁸ За разлику од Хименеса и његове окренутости мистичарима, Дучић је окренут народној поезији, чији се утицај препознаје на више нивоа. Дучић користи паралелизам (природно-људско) који је уобичајени поступак у усменој лирици. Елементи природе се персонификују, као што се људски ликови претварају у природне појаве (бор, јелу, цвет, плод),⁹ што омогућава прожимање објективног и субјективног света.¹⁰ На микротекстуалном нивоу јављају се слике или синтагме из препознатљивих усмених извора. Примери овога су „прамен магле” у „Поезији” и стих у песми „Крај”, где се говори о грмену ружа који умире, а „мирис који дадне, то је болна душа” (што упућује на „ђул мирише, Омерова душа” из познате народне песме). Оно чега нема у народној поезији је Дучићева самосвест о језику, посебно о песничком језику. Дучић, међутим, не чита „књигу природе”, већ слуша музику природе и аналогну музику стиха.

Развијени звучни елемент Дучићевог песничког сензибилитета сагласан је са симболистичком усредсређеношћу на музику као највишу уметност. Интересовање за музику посебно је узело маха након Верленовог есеја „Музика пре свега”, у којем је указао на значај звуковног аспекта поезије — асонанце, алитерације, риме, параномације, ритма — на шта се надовезује све веће коришћење музичких метафора и синестезије. У појединим Дучићевим раним песмама налазимо звучне метафоре које се односе на природу — „музика кише” и „ветро-

ва песма” — или звучне слике: „јабланови...шуме”, „кад заплачу хладни ветри”, „шум јесењих вода”. Песма „Акорди” (1902) готово је сасвим саздана од звучних слика. У њој се јавља сагласје између природе и човека, повезаних сликом срца. Елементи који конституишу слику природе су многобројни — свод, звезде, земља, лишће, вода, шума, стабло, рогоз, шаша, поље. Многобројне су и речи из семантичког поља звучности, било да су глаголи, именице или прилози: слушати, чути, зачути, куцати, закуцати, ударати, шуштати, певање, шумор, шапат, куцање, удар, звоно, реч, говор, глас, многогласје, ритам, језик, немо, тихо, мукло, монотонно. Песма се отвара стихом „Слушам у мирној љубичастој ноћи”. Природни амбијент који окружује песнички субјекат конституише се не као визуелна слика, него као звучни утисак саздан од шуштања звезда, певања сфера, речи лишћа, говора вода, гласова што хује, језика Бића, шапата ствари итд. Песнички субјекат је у сагласју с природом, а то се наглашава увођењем мотива срца, чији се откуцаји чују у човеку, у човековом природном окружењу, али и у дубини земље и међу космичким телима.¹¹

На Дучићевом путу ка симболистичкој поезици налази се и занимљива песма „Носталгија”, објављена у *Српском књижевном гласнику* 1904. У њој налазимо мотиве који су иначе чести у Дучићевим раним песмама. То су карактеристичне временске одреднице, које се у овој песми јављају као „јесење поподне”, време кад се разлучују „светлост и тмине” и кад ноћ пада „као паучина”. Време је једна од главних тема модернистичке лирике, пре

свега њене симболистичке струје. Појам времена је тачка у којој се укрштају мотиви као што су пролазност, сећање, сан, нестварни свет, вечност, ограниченост и смрт. Модернистички индивидуализам и интроспекција уводе нове елементе субјективности, померајући тежиште са описа објективног на његов доживљај и интерпретацију. Индивидуализам се такође читава у мотивима самоће, туге, меланхолије, носталгије, егзистенцијалног бола. Ова стања свести асоцирају се с мотивима јесени и сутона.

У Дучићевој „Носталгији” време означено као „јесен” и „поподне” асоцира се са заласком — лета, дана, сунца, светлости — и тугом („Тужно цвили ветар из далеког грања”). То је истовремено време преласка из спољашњег простора природе у унутрашњи простор душе. Они су повезани паралелизмом. Простор душе не конституише се реалијама, већ је чине стања (самоћа), осећања (бол) и алтернативна стварност (сан). Ово је простор тајанствен и магловит. Самоћа није само отуђеност од других, већ и самоотуђење („све је покидано са мношћом и са другим”). Носталгија је чежња за нечим што је било, а више није, али у песми то није конкретизовано. У најопштијем смислу, то је „изгубљени рај”, било да се ради о љубави, завичају, детињству, младости, прошлости, срећи. Посебно је занимљиво да песнички субјекат очекује промену овог стања, а инструмент промене је „реч”, која је „нова” и „дубока”.

Стих у којем се говори како се деле светлост и тмине евоцира старозаветни исказ из *Посјања*:

„...и растави Бог свјетлост од таме”. Постање као универзално божанско стварање спушта се у Дучићевој песми на „постање” које се одвија у унутрашњем простору појединца. Реч која се чека да као стваралачка сила поврати изгубљено, јавља се готово као одјек новозаветног логоса.¹² За разлику од јеванђељске речи, која постаје „светлост” и духовно „видјело”, Дучићева реч перципира се не визуелно, него звучно — као присуство и одсуство звука (глас и музика, тишина). Тај парадокс, изражен у закључним оксиморонима — „Све натпева хучна музика тишине! Све надвиси неми глас који се чека!...” — сличан је оном који налазимо код мистичара. Понављањем синтагми „све натпева”, и „све надвиси” ова сила постаје врховна, а тиме се и парадокс конституише као апсолут. „Носталгија” се може тумачити и као наговештај његовог експериментисања са поетиком нешто друкчијом од оне изражене у „Поезији” у том смислу што „прамен тајанствене магле” није више слика песничке одеће, већ слика у песничке суштине.

Други шпански песник који се може упоредити с Дучићем је Антонио Маџадо, један од најистакнутијих шпанских симболистичких песника, а истовремено припадник Генерације ‘98. Био је професор француског језика, те је више пута боравио у Паризу и добро познавао дела француских песника, нарочито Бодлера и Верлена. У његовој књизи песама *Soledades* (*Самоће*) из 1903. године осећа се утицај Верлена, али и гаљешке романтичарске песникиње Росалије де Кастро (која се иначе сматра претечом модернизма). Након женине смрти

1912. у његовој поезији долазе више до изражаја меланхолични и медитативни елементи, али је већ и пре тога код Мањада приметно настојање да се одступи од јаког индивидуализма у име дијалога с „другим” као појединцем и „другима” као колективом. Отуда код њега слух за етичка и социјална питања, с једне стране, и за национално питање, с друге. Ове три теме доминирају у његовој песничкој књизи *Campos de Castilla* (*Касџиљанска њоља*, 1912). У складу с начелном кореспонденцијом спољашњег и унутрашњег простора — природе и душе — у овој Мањадовој књизи песама кључну улогу игра пејзаж. Касџиљански пејзаж — било да се ради о пољу, реци, селу — конституише се као структура у простору, која се развија на разним плановима: географском, апстрактно геометријском, метафоричном, историјском и митском. Исто се догађа с појмом времена, које се читава као реално (време путника и путовања), историјско (линеарно), митско (циклично). На митском нивоу јавља се парадигматична прича о Каину и Авељу. Мотиви ове старозаветне приче обрађени су у шпанској народној поезији, коју Мањадо обилато користи описујући „Земљу Алваргонсалеса” (Шпанију). Тако се питање Шпаније продубљује до универзалности. Касџиља — локална и национална, историјска и митска, земља ратника, аскета и сељака — сагледава се и као делић једне веће целине — људске планете.¹³

Мањадова књига *Касџиљанска њоља* сматра се најрепрезентативнијом синтезом критичко-историјских размишљања Генерације ‘98, али се и по-

водом ње указује на опасности псеудореализма, академизма, археологизма, с којима се суочавају овакви подухвати.

С истим опасностима много више се суочавао Дучић у циклусу „Царски сонети”. У есеју о Владирићу Видрићу Дучић је коментарисао како су разни српски писци обрађивали античке и средњовековне мотиве. Тим поводом он истиче важност пищевог познавања страних језика и култура, па примећује како је Војислав Илић, који није владао латинским, познавао средњи век преко Хајнеа, а стари век вероватно преко Гетеа. Потом истиче да су и В. Илић и М. Митровић могли да нађу врло занимљиву грађу у српском средњовековљу, које ни по чему није заостајало за западном Европом, него је у много чему било и испред ње. Дучић сматра да су Немањићи занимљивији од европских династија тога времена, али да поменути српски писци нису то увидели.¹⁴ У „Царским сонетима” Дучић чини управо оно што поменути српски књижевни претходници нису чинили јер су се поводили за „Хајнеовском и Биргеровском естетиком”. Дучић, наиме, настоји да песнички обнови сећање на преткосовско немањићко доба када су српско-византијски исток и романски католички запад били културно и историјски повезани. У том смислу он у овим песмама спомиње „папске прелате” из Авињона; „поздрав на латинском мудрог бискупа барског”; „немачке ритере, франачке бароне”; књигу „писану у Градцу, сликану у Жичи”, у „Млецима тешким златом оковану”; мач који је ковао „Новак из Хвосна”, сентенце на њему писао

„Вук из Рисна”, а оштрио га „Сардо из Фиренце”; „грчки мозаик” и „млетачку фреску”. У овом поступку се читава кључна разлика између Маћада и Дучића. Маћадо полази од природног пејзажа, који продубљује до метафоричког и митског, док је Дучићево полазиште културолошки пејзаж не-мањићског двора, који се конституише описно као слика. Док су протагонисти Маћадове поезије обични људи из провинције, ликови у Дучићевим песмама су „царски” (владари и њихово окружење: властела, витезови, епископи, монаси, писци) окружени предметима примереним њиховом статусу: оружјем (оклопи, панцири, штитови и мачеви), музичким инструментима (харфе, трубе, звона и кимвала), књигама, краљевским животињама (паунови и лавови), луксузом (мириси са истока, драгуљи, сафири, рубини, бисери, сребро и злато).

Занимљиве су разлике између Маћада и Дучића у њиховом односу према народној поезији. Маћадо у поеми „Земља Алваргонсалеса” користи метар, облик и стил шпанског народног романсера, док Дучић користи сонетни облик и парнасовски поетички модел, у које уграђује елементе преузете из српске народне поезије.

Један елемент преузет из народне поезије је тип визуелног описа. Средњовековни српски манастири и дворови описани су у народној поезији онако како су изгледали у машти народних певача и њихових слушалаца — с увеличавањем које сугерише образац описа из народних бајки.¹⁵ Дучићева песма „Манастир” садржи опис сагласан овом обрасцу: „Цар зида манастир Светих Архангела,

/ На води Бистрици дуг хиљаду хвата; / Силни су му стуби од алабастера бела, / темељи од сребра, зидови од злата. // Патријархов престо од опала; престо / Царев од рубина, стоји на два звера; / За десет владика од бисера место; /Сто кедрових стола за сто калуђера..." Делимична паралела с типом описа у народној поезији читава се и у Дучићевој песми „Царица”.

Други елементи јављају се у последњој песми овог циклуса „Паж”, у којој је обрађен лик Милоша. Обилић је последњи у низу средњовековних ликова који се јављају у овом циклусу, а песма посвећена њему једина је у којој се спомиње Косово и наговештава његов судбински значај за српску историју и културу: „У пажу Милоша очи од смарагда, / Рука од алабаstra и власи од лана; / Пауни царице пресрећу га свагда, / Царски лави пију из његовог длана. // Глас му тече као свилен нит, полако, / Певање је дете учило од виле; / Но нико не влада златним ножем тако, /У облаку стреља утве златокриле. // И царичин пажу Милош Обилићу, / Збори са звездама што над градом плове, / И сваки глас земље он слуша без даха. // Али од Косова пође ли прам праха, / Зетрепери цело срце соколићу, /Отворе се широм очи смарагдове.”

У народним песмама лик Обилића гради се кроз два догађаја. То су клевета изречена на кнежевој вечери уочи боја и његов индивидуални подвиг на крају битке. За разлику од народног певача, Дучић не гради лик „пажа” царице Милице, прототипа каснијег косовског јунака, кроз догађаје, него директним описом његовог изгледа и личности,

наглашавајући квалитет префињености. Посебно је занимљиво како Дучић у том поступку користи елементе народне поезије, али не из епског, него баладног и лирског наслеђа. То се види већ у стиховима којима се песма отвара, јер је структура исказа „У паж Милоша очи од смарагда” аналогна оној познатој из народних песама („У Милице дуге трепавице”). Следи низ метафора парнасовске провенијенције (очи-смарагда, руке од алабастера и коса од лана). Ни Милошев глас који тече као „свилен нит” није из народне поезије, али певање које је он „учио од виле” јесте,¹⁶ као што су и „утве златокриле”. Млади „паж” који збори са звездама, слуша сваки глас земље, рукује златним ножем вештије од свих — то су додатне одлике преткосовског Обилића. Овај префињени Обилић употпуњује оног јуначког Обилића из епских народних песама, који је присутан у подтексту Дучићеве песме. Заједно њих двојица оцртавају Обилићев лик који је јединствен у српској поезији.

Тематска усмереност „Царских сонета” на прошлост разликује их од песама „Моје отаџбине”, које су махом мотивисане савременим ратним догађајима. За разлику од „Царских сонета”, Дучића у „Мојој отаџбини” не занимају појединци, већ колектив — народ. На то упућује употреба речи као што су „преци”, „потомци”, „пород” „отац”, „мајка”, „синови”, „деца”, „унуци”. Оне се односе на породичне, племенске, етничке и националне заједнице: породицу, родбину, род, народ. У том оквиру, а на метафоричном плану, ове песме могу

се разврстати и по родном — мушком и женском — начелу.

Једне полазе од појма мушког означеног речју „отац”, из које је изведена реч „отаџбина”. Ова се у Дучићевим песмама идентификује с простором: то је *месѿо* „где наш зној падне” и где је „крв очева пала”. Мушко се асоцира с епском перспективом, којој су сагласни појмови ратника, оружја и јунаштва. У блиској вези с отаџбином је и појам родољубља, али се он превасходно везује за женско начело и семантички круг везан за рађање, род, пород, породицу. Родољубље евоцира слику мајке, а она садржи већи емотивни потенцијал од слике оца. Стога љубав према роду има шире импликације од љубави према отаџбинском или домовинском простору. Женско начело се у хришћанској култури испољава у култу Богородице. Спектар њеног иконографског представљања је велики, али се на његовим половима налазе две слике. Једна је Богородица с новорођенчетом у крилу. Друга је *pieta*, Богородица у чијем је наручју беживотно синовљево тело. У српској усменој поезији, најупечатљивији аналог Богородици је мајка Југовића. У овом лику има трагова претхришћанског наслеђа, али је слика мајке у начелу иста као у хришћанској традицији. Крило мајке Југовића митско место из којег живот извире (рађање, плод, „зелена јабука”) и у које увире (смрт, „рука” као метонимијска слика мртвог сина). Закључна сцена ове народне песме је изванредна аналогија католичке *pieta*.

У Дучићевом циклусу „Моја отаџбина” има једна песма у којој се мушко и женско начело сус-

рећу и спајају. Мајка је овде и „колевка и гроб”, али њена натприродна својства идентификована са силама природе — севањем муња, хуком река, снагом ветра, огњем мора — евоцирају мушко начело отеловљено у лику словенског бога Перуна, претече св. Илије, који влада олујама, а има и атрибут ратника. Лик мајке у Дучићевој „Ave Serbia” делује као синтеза мајке Југовића и Перуна.

Она такође подсећа на женске ликове Ивана Мештровића. Веза с Мештровићем није случајна. „Ave Serbia” је објављена 1916, а следеће године је изашао есеј „Велики српски вајар Иван Мештровић”, у којем Дучић разматра „српски геније” и његов израз у Мештровићевим делима.¹⁷ Одлике „српског генија” су натприродно сањање, ненадмашна визија људске судбине, високо схватање идеала. Није било ниједне генерације „која није ишла да пада на бојишту”, а отуда „фатална снага покојника” која „ствара у нашим пољима легенде ванредне лепоте”.¹⁸ Чини се као да је песничка слика из „Ave Serbia” рационализована у овом есеју, који из ове песме преузима и синтагму „мученици и јунаци”.¹⁹ Дучић указује и на паралелу између протагониста античке и српске епопеје (Агамемнон — кнез Лазар, Ахил — Милош Обилић, Троја — Косово), напомињући да су српски јунаци преображени у богове као у античкој грчкој култури. Тако је, по Дучићу, у српској усменој традицији извршено прожимање религије, мита и поезије, што се одражава у појави коју он назива српском националном мистиком. У есеју „Српска мистика и Мештровић” Дучић указује и на занимљиву паралелу с католичком култу-

ром: „Српски национални геније ишао је кроз векове у једном истом правцу и бележио своје етапе једном снагом какву није имао ниједан од околних народа и племена. — Тај геније је неизмерно господствен и дубоко религиозан. Он је помешао поезију и религију у целом свом животу, створивши једну националну мистику која је карактеристична за целу његову судбину. Да су сви Срби били католици, догодило би се сасвим друкчије: они би већ имали верску мистику која у католичком свету апсорбује све друго, али не би имали своју мистику народну”.²⁰ Овај исказ је занимљив из два разлога. Прво, као Дучићево објашњење зашто код Срба нема верске мистике (па и мистичарске поезије, какву налазимо код Шпанаца и других католичких народа), а друго, као објашњење значаја народне поезије у српској књижевној традицији.

Док се Дучић у „Мојој отаџбини” бави ратним подвизима тадашње Србије, Мањадо се у *Кас-тиљанским њољима* сећа ратничке и јуначке Кас-тиље, али се усредсређује на Шпанију која је изгубила некадашње царство, али не и душу. У његовој обимној књизи открива се динамични хронотоп отаџбине кроз путовање простором и временом, географским и историјским пејзажима. Просторне структуре као што су поља и река Дуеро, која пресеца Кастиљу, прерастају у метафоре мајке и оца, затим се идентификују с митолошким ликовима, па претварају у амбијент у којем се понавља вечна прича о братоубиству. Временске структуре крећу се од реалног, преко историјског до митског времена. Мада је Кастиља епицентар шпанске

епске традиције, Мањадо се од ње окреће да би у песмама о Алваргонсалесу користио романсеро, тј. баладну традицију — њене мотиве, стих и стил. Његова Кастиља није она која је извршила „реконкисту” и покорила Нови свет, него она с почетка XX века: „О земље Алваргонсалеса, / у срцу Шпаније, / јадне земље, тужне земље, / тако тужне да имају душу...О јадна и проклета поља, / јадна поља моје отаџбине!”²¹ Мањадо користи девет одломака народне баладе о Алваргонсалесу (аутентичне и дописане стихове) разрађујући причу прожету библијским мотивима. У овом погледу он је ближи шпанској народној поезији него Дучић, који у „Царским сонетима” уграђује одабране елементе усмене поезије у превасходно парнасовске моделе.

Тема нације, али у споју с темом рата, појавиће се поново у Мањадовој поезији писаној у време Грађанског рата 1936–1939. Он се придружио републиканској војсци, да би након победе франкиста прешао с њом у Француску. Ускоро потом Мањадо је у изгнанству и умро. Најпознатија његова песма из овог доба је она посвећена Ф. Гарсији Лорки („Злочин се догодио у Гранади”).²² Дучић се такође неколико година касније суочио с поразним искуством. Након што је 1940. поново дошао на дипломатски рад у Мадрид, Дучић је већ наредне године напустио Шпанију и активну дипломатску службу и отишао у добровољно изгнанство у САД, где је и умро 1943. Песме које је писао у изгнанству биле су мотивисане ратом. И он је, као Мањадо, писао о злочину и жртвама. И трећи песник о

којем смо писали у овом раду, Хименес, отишао је у изгнанство. Живео је у Хавани, САД и Пуерто Рику, али је за разлику од њих, преживео рат и дочекао да 1956. прими Нобелову награду.

Анализа одабраних Дучићевих песама („Поноћ”, „Чежња”, „Римски сонет”, „Поезија”, „Тишина”, „Акорди”, „Носталгија”) и два циклуса родољубиве поезије („Царских сонета” и „Моје отаџбине”) представља основу за поређење Дучића са његовим шпанским савременицима Хименесом и Мањадом, тј. с песмама које су у истом периоду писали. Поређење указује на додирне тачке, које се могу тумачити поклапањем сензибилитета и укључивањем српске и шпанске поезије у главни европски песнички ток. Истовремено се испољавају и занимљиве разлике — у тумачењу модернистичке поетике у раздобљу 1900–1918, у односу на парнасовске и симболистичке поетике, као и у односу према домаћој традицији и страним узорима. Њихова поезија такође одражава дубоке разлике између двеју књижевних традиција — српске и шпанске. Важна је такође била разлика између српске и шпанске савремене стварности: Србија је водила ослободилачке ратове и била у епицентру Првог светског рата, док се Шпанија прилагођавала свом постимперијалном статусу, не учествујући у овом рату.

Истраживање указује на разлику у статусу парнасовског утицаја: он је у Шпанију стигао посредством Рубена Дарија, али га је убрзо потиснуо непосредни додир шпанских песника с француском симболистичком поезијом, док је у Дучиће-

вом случају веза с парнасовским моделима била непосреднија и дубља.

Разматрање Дучићевих и Хименесових симболистичких песама упућује на разлику између српске и шпанске књижевне традиције. Хименес је писао неке од својих песама под утицајем шпанске мистичарске поезије, која се сматрала домаћом претечом извесних одлика симболизма. Дучић није могао да се позове на такве претече јер их у српској песничкој традицији није било. Сличности у песмама ова два песника, а нарочито коришћење оксиморона, сугерисале су могућност шпанског утицаја на српског песника, с обзиром на то да је Дучић провео више година у Шпанији, а писао је о шпанским мистичарима у путопису о Авили. Истраживања у овој студији не подржавају ову претпоставку, а заједничке одлике њихове поезије произлазе из симболистичке поетике коју су два песника, независно један од другог, истраживали у својој песничкој пракси.

Дучић пореди католички верски мистицизам са „српском народном мистиком”, чији је врховни израз српска усмена поезија. Један од најзанимљивијих аспеката Дучићевих песама је њихов интертекстуални однос с овим слојем српског књижевног наслеђа. На примерима неколико његових песама види се како је Дучић уграђивао елементе из усмених извора (метафоре, микротекстуалне структуре, обрасце описа) у симболистичке и парнасовске песничке моделе. Дучићев поетски однос према природи употпуњен је паралелизмом, техником често коришћеном у лирским народним песмама.

Ипак, његов приступ овој теми — тумачење природе као језика, аналогije језика природе и језика поезије, истицање алтернативних реалности (сна, фикције, маште), префињене чулне (звучне) слике — упућује на симболистичку песничку праксу.

Национална тема заједничка је Дучићевим циклусима „Царски сонети” и „Моја отаџбина”, као и Маћадовој књизи *Касџиљанска њоља*. Први Дучићев циклус је обнављање културног пејзажа преткосовске Србије, а у њему Дучић комбинује парнасовске одлике, елементе српске народне поезије и сонетни облик. Други циклус опевао је ратно јунаштво и успешну борбу за ослобођење. За разлику од Дучића, Маћадо је, заједно с другим припадницима Генерације ‘98, настојао да поетски реинтерпретира шпански постимперијални идентитет. Два песника показују разлике у приступима како на семантичкој тако и на поетичкој равни. Маћадово коришћење мотива братоубиства наговештава Грађански рат 1936, док се Дучићеве родољубиве песме настале 1912–1918 по тону сасвим разликују од оних које ће написати у изгнанству 1941–1943.

Оно што је заједничко српској и шпанској поезији с почетка XX века је њихово пуно укључивање у ток савремене европске поезије. Песнички интернационализам доћи ће до још већег изражаја у периоду авангардне књижевности, али то не поништава битне националне специфичности и дијалог песника са националним књижевним наслеђем.

Напомене:

1. Шпанија није учествовала у Првом светском рату, али су критика монархије, цркве и диктатуре (1923–1930), као и социјални немири, довели до успостављања републиканског режима (1931), да би неколико година касније избио Грађански рат (1936–1939).
2. „Женидба краља Вукашина”, Вук Стефановић Караџић, *Српске народне џјесме*, књ. II, бр. 25, 86 („Ја сам ноћас чудан сан уснио, / Ђе се пови један прамен магле / Од проклете земље Васојеве, / Пак се сави око Дурмитора, / Ја ударих кроз тај прамен магле / Са мојијех девет миле браће...”).
3. Хименес је рођен у јужњачком градићу Могеру. Од ране младости је био лошег здравља, живео је доста повучено и скромно. Његов првобитни додир с француским парнасовцима остварен је преко поезије Дарија, који је написао и уводни сонет за Хименесову прву књигу песама. Хименес је 1901. отишао у Бордо, где се током једногодишњег боравка упознао с делима Л. де Лила, Бодлера, Малармеа, Верлена и других француских писаца.
4. Превод Фр. Алфиревића и К. Баруха, „Из новије шпанске лирике”, *Српски књижевни гласник*, књ. XXXVII, 2, 96–100. Ове песме писане су 1916–1917, а збирка *Eternidades* објављена је 1918.
5. У начелу, реч је о друкчијем односу према парнасовском моделу: „Шпанска поезија била је под утицајем француског, конкретно, симболистичког песничства; главни шпански песници почињу да пишу када је симболистички поетички идеализам био на врхунцу, кад су парнасовска и натуралистичка поетика биле већ превазиђене” (J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, 1973, 212–213).

6. Jorge Guillen, *Language and Poetry*, Harvard University Press, Cambridge, 1961, 121.
7. „O plenitud de oro! Encante verde y lleno / De pajaros! Arroyo de azul, cristal y risa! / O *soledad sonora!* Mi corazon sereno / Se abre como un tesoro, al sopro de tu brisa. // Y este ventura eterna de un *amor sin amores*, / Este desden de todo, de la dicha y del duelo, / Y la realeza clara de este orgullo entre flores, / En ti! campo! Se hacen tan grandes como el cielo.”
8. Дучић је заокупљен питањем шта је лирика. Она је емоција која се артикулише језиком, а потом преображава песничким поступком. Отуда изрази „рефрен патње” („Тишина”), „уздицај риме” („Крај”) и „пут од једног бола до његове риме” („Пут”), који упућује на низ природа — језик — песнички језик.
9. „Ђул-дјевојка под ђулом заспала, Ђул се круни, те дјевоку буди. Дјевојка је ђулу говорила...”, Вук Стефановић Караџић, *Анџолоџија лирских народних њесама*, Матица српска–Српска књижевна задруга, Нови Сад–Београд, 1958, бр. 122, „Дјевојка се тужи ђулу”.
10. „Процвиљела за градом јабука, / питала је из града дјевојка: / Шта је теби, за градом јабуко? / Не питај ме из града дјевојко! / Родила сам родом шећернијем, / свак ме бере, за свакога нисам. / Ал говори из града дјевојка: / Ој јабуко, једне ти смо среће! Свак ме проси, за свакога нисам, / није катмер цвијет за свакога.” Ор. cit. бр. 103, „Свак ме бере, за свакога нисам”. У овој песми граница између два света означена је топосом: јабука „за градом” и девојка „из града”.
11. У *Сџаром завешу* је израз „Висина неба и дубина земље” синоним за оно што је немерљиво, бескрајно (Приче Соломунове, XXV: 3).

12. „У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч. Она бјеше у почетку у Бога. Све је кроз њу постало, што је постало. У њој бјеше живот, и живот бјеше видјело људима. И видјело се свијетли у тами, и тама га не обузе” (Јеванђеље по Јовану, 1: 1–5).
13. „Видећете ратна поља и пустиње аскета, / није у овим пољима био библијски врт, / ово је земља орлова, парче планете / којим пролази лутајућа сенка Каинова.”
14. „Али песник Војислав је мало читао и нарочито мало видео; за Средњи век знао је из Хајнеа, а за Стари век можда из Гетеа. Хајнеа је одиста осетио, као што је дубоко импресиониран Пушкином и Љермонтовом. (...) Он [Видрић] је био римокатолик и знао је латински. Ни Војислав Илић, ни Милорад Митровић то нису. Они су могли још осетити српски Средњи век немањићски и, да су хтели, наћи у њему довољан број раскошних сижеа; јер српски Средњи век није уступао том животу многих европских народа феудалног доба. Ниједна катедрала шпанска нити и једна црква француска нема фреске наших Дечана, ни дубоку лепоту Хиландара, а можда ни дубљу побожност од Манасије. Немањићи су интересантнији него династије француске тих времена. Али на ту страну нису, на жалост, гледали та двојица српских песника, јер су ишли за Хајнеовском и Биргеровском естетиком. Плаштеви и мачеви, гвоздене рукавице и серенаде, плаве доне о заљубљени пажеви...” (Ј. Дучић, „Владимир Видрић”, *Моји сајуиџници*, Сабрана дела Јована Дучића, Београд–Сарајево, 1989, 81).
15. У народној песми кнез Лазар овако описује зидање Раванице: „Имам благо колико ми драго, / Ударићу темељ од олова, / Па ћу цркви саградити платна, /

- Саградићу од сребра бијела, / Покрићу је жеженијем златом, / Поднизати дробнијем бисером, / Попуња-ти драгијем камењем” (Вук Стефановић Караџић, *Српске народне њјесме*, II, Просвета, Београд, 1969, бр. 35, „Зидање Раванице”). У једној другој народној песми, овако се описује трпезарија: „Једна совра од сувога злата, / друга совра од сребра чистога, / Трећа совра дрва шимширова” (Нав. дело. бр. 19, „Цар Константин и ђаче самоуче”).
16. Нав. дело бр. 38, „Марко Краљевић и вила”.
17. Ј. Дучић, „Велики српски вајар Иван Мештровић”, *Сабрана дела Јована Дучића*, Београд–Сарајево, 1989, књ. IV, 547–550.
18. Нав. дело, 548.
19. Нав. дело, 548. Песма је први пут објављена у *Српским новинама* бр. 47, 1916. Есеј о Мештровићу објављен је маја 1917, а потом у *Српским новинама* од 27. јуна, 1917.
20. Ј. Дучић, „Српска мистика и Мештровић”, *Сабрана дела Јована Дучића*, Београд–Сарајево, 1989, књ. IV, 553. Овај есеј објављен је први пут 1932. године.
21. „Oh tierras de Alvargonzalez, / en el corazon de Espana, / tierras pobres, tierras tristes, / tan tristes que tienen alma!.../ Oh pobres campos malditos, / pobres campos de mi patria!”
22. Види Krinka Vidaković Petrov, „La poesia de Antonio Machado y la Guerra Civil”, *Antonio Machado Hoy, Actas del Congreso internacional conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, 1990, 567–572.

JOVAN DUCIC AND THE SPANISH MODERNIST'S

Summary

The analysis of a selection of poems by the Serbian poet Jovan Ducic („Midnight”, „Yearning”, „Roman Sonnet”, „Poetry”, „Silence”, „Accords”, „Nostalgia”) and two cycles of patriotic poetry (*Imperial Sonnets* and *My Fatherland*) is the basis for a comparison with poems written in the same period by the Spanish poets Juan Ramon Jimenez and Antonio Machado. The comparative study highlights some common points and differences in the modernist poetics as manifested in the poems written by these authors in the period 1900–1918.

The study reveals a difference in the status of the Parnassian influence: mediated by Ruben Dario's poetry the Parnassian influence was soon eclipsed by a direct contact of Spanish poets with French symbolist poetry, while in the case of Ducic the contact with Parnassian models was direct and its traces more vigorous.

There was also a significant difference between the Serbian and Spanish literary tradition as manifested in the early symbolist poems of Ducic and Jimenez. Jimenez could refer to the Spanish mystical poets as domestic predecessors of certain features of symbolism. Ducic could not rely on any comparable predecessors because they did not exist in the Serbian poetic tradition. Convergences in the poems of these two poets, especially the use of oxymoron, suggested the possibility of a Spanish influence on Ducic, who had spent several years posted as a diplomat in Spain and had written about Spanish mystics in his travelogue on Avila. Further investigation did not unveil facts to support this hypothesis, so the common traits in their poetry

are due to a shared interest in symbolist poetics and parallel symbolist poetic practices.

Ducic mentions Catholic mysticism again in one of his later essays, in which he contrasts it to «Serbian popular mysticism». The latter is defined as a synthesis of religion, myth and poetry, while its supreme expression is the Serbian oral literary tradition. One of the most interesting aspects of Ducic's Parnassian and symbolist poems is their intertextual relation to this segment of the Serbian literary tradition. Several of his poems show how Ducic integrated elements from oral folksongs (metaphors, micro-textual structures, description patterns) into symbolist and Parnassian poetic models. Ducic's refined sensibility for nature is complemented with parallelism, a technique often used in Serbian lyrical folksongs. Nonetheless, his interpretation of nature as language, his meta-poetic perspective, the highlighting of alternative realities (dream, fiction, imagination), the sophisticated sensorial (sound) images – all point to symbolist poetic practices.

The national theme is common to two of Ducic's cycles of patriotic poetry, *Imperial Sonnets* and *My Fatherland*, as well as Machado's book *Campos de Castilla*. The first cycle is a recreation of the cultural landscape of pre-Kosovo Serbia in which Ducic combines Parnassian features, elements of the Serbian folksongs and the sonnet form. The second cycle eulogizes the liberation of Serbian lands following centuries of Oriental domination. In contrast to Ducic, Machado was concerned with the reinterpretation of Spanish identity following the close of a long imperial era. The two poets disclose different approaches on both semantic and poetic levels. Machado's use of the fratricide motif and its biblical references foreshadows the Spanish Civil war. Ducic's later patriotic poems, written in exile 1941–1943, reveal a tragic tone contrasting the one in his poems of 1912–1918.

V

Александар Милановић
ЈОВАН ДУЧИЋ И БЕОГРАДСКИ СТИЛ

Кључне речи: *Јован Дучић, београдски стил, лексика, италицизам, синтакса, корелатив, инверзија, парцелација, елиптична реченица, синтаксички паралелизам.*

1. Готово да нема значајнијег лингвисте који при анализи преломне етапе у развоју модернога српског књижевног језика, тзв. *београдског стила*, међу његове творце није уврстио и по рођењу херцеговачког песника Јована Дучића, узимајући у обзир и његов поетски и његов прозни опус. На први поглед контрадикторан податак, уколико се узму у обзир наведене географске одреднице, темељно је образложен у многим радовима, а понуђена аргументација може се фокусирати на две чињенице: а) утицај Војислава Илића, једног од претеча београдског стила, на Дучићев језик, и б) Дучићев боравак у Београду и утицај београдског говора на песников израз, али и истовремен Дучићев утицај на израз београдске књижевне и културне јавности.

Појава читавог низа српских писаца који почетком 20. века стварају нови поетски језик, ослобођен стега претходних епоха, свеж и савремен, условила је и појачан интерес српских филолога за модерни поетски израз. Сусрет снажних ауторских личности и међу књижевницима (Јован Дучић, Милан Ракић, Сима Пандуровић) и међу

тумачима књижевности (Богдан Поповић, Јован Скерлић, Светислав Вуловић, Љубомир Недић, Павле Поповић) проузроковао је обострани утицај: књижевници су градили модеран књижевни језик који је филолозима могао послужити као парадигма, а филолози су утицали на језик и стил књижевника, истовремено и сами стварајући београдски стил. Није зато нимало случајно што је београдски стил „најјасније уочљив у есејистици, књижевној критици и сродним областима прозе“ (Ивић 1998: 266). Проучавању лексичких и синтаксичких иновација у епохи београдског стила у језику поезије посвећено је мање пажње будући да их је ту и теже уочити, а посебан допринос у овоме смеру крајем 20. века дао је у својим радовима Новица Петковић. У средишту нашег истраживања биће лексичко-синтаксичке особености искључиво Дучићеве поезије, укључујући и поезију у прози.¹

2. Филолошко интересовање за лексику и синтаксу у епохи београдског стила

Сами крај 19. и почетак 20. века у средиште интересовања филолога донели су, нимало случајно, синтаксички проблем реда речи у српском језику. Књижевници који су у овом периоду стасавали, и прозаисти и песници, устаљују у литерарној пракси разумењу синтаксу, далеко слободнију и прилагођенију садржају (предмету) текста. Тако почиње превладавање релативно монотоне структуре ре-

1 Примери ће бити навођени на основу издања: Јован Дучић, *Песме*, Штампар Макарије, Београд, 2008 (приредио Рајко Петров Ного).

ченице која је красила и предвуковску и вуковску епоху у развоју српског књижевног језика.

У предвуковском периоду српска реченица је била *барокна*, изразито дугачка, китњаста и компликована, оптерећена бројним уметнутим конструкцијама и инверзијама. Монотоност у низању клауза у реченицама и тексту стварала је доминантна финална позиција глагола, што је била последица страних синтаксичких утицаја. Током вуковског периода растерећује се оваква реченица, али се притом претерано везује за реченицу српског фолклорног израза, што је на одређени начин спутавало модернизацију српског књижевног језика. Стилистичка углађеност текста, у складу са духом епохе, имала је предност у односу на информативну конципираност, па су бројни корелативи у зависносложеним реченицама са зависном клаузом у инверзији (ако – онда, кад – тад, кад – онда, будући да – зато, премда – зато и сл.) представљали и обележје предвуковске и обележје вуковске реченице.

Све наведене синтаксичке особине, а првенствено оне везане за ред речи (нпр. позицију атрибута и предиката), трансформишу се на смени векова, што оставља видљив траг у филолошкој и лингвистичкој литератури. Нимало случајно, управо у време рађања београдског стила, крајем 19. века, П. П. Ђорђевић објављује студију *О реду речи у српском језику (присјуйна академијска беседа)*.² И Богдан Поповић као приступну академску беседу, после проглашења за редовног члана Академије,

² Студија је објављена у Гласу СКА, LIII (1898), стр. 167–231.

године 1921. пише опширну расправу *О ѿоложају ѿридева у ѿруји с именицом* (Поповић 2001б: 270–321), а затим и 1931. краћи чланак *Расѿоред речи у једном ѿревоу Пеѿра Будманија* (Поповић 2001б: 322–328), као и огледе *Начело инѿерѿункције* (Поповић 2001б: 329–408) и *Инѿерѿункција у „Срѿским народним ѿесмама“* (Поповић 2001б: 409–427), у којима се такође разматра проблематика распореда синтаксичких јединица.

Поред тога, Б. Поповић у опширном тексту „Једна критичка анализа“ у књизи *Оѿлеги о срѿској књижевности* управо Дучићев језик песме у прози „Сунце“ подвргава детаљној лингвостилистичкој анализи којој су у фокусу, поред лексичко-семантичких, пре свега синтаксичке особености текста: ред речи, функција синтаксичких јединица, структура и дужина реченице и сл. (Поповић 2001а: 272–303). При поређењу две верзије песме „Сунце“, Поповић анализирајући ред речи, на пример, издваја кључне информативне позиције у реченици: „Отуда су у првој верзији сасвим правилно те речи дошле у средину реченице; позната је ствар да су почетак и крај најважнија места у реченици, док је њена средина најмање важна; крајеви се увек најјасније виде, и кад се тиче првог и последњег играча у колу, и кад се тиче почетка и краја реченице“ (Поповић 2001а: 280).

3. Утицај француског језика

У литератури је већ много пута запажено да је у епохи београдског стила српски књижевни језик претрпео снажан утицај француског језика,

пре свега захваљујући утицају француске културе на наше истакнуте интелектуалце, као и њиховом школовању на француском говорном подручју.³ Осим тога што је доприносио култивацији израза на лексичком и синтаксичком нивоу, утицај француског језика, оличен пре свега у прихватању лексичких и синтаксичких галицизама, понекад је носио и нежељене последице. Тај негативан утицај на примеру Дучићеве поезије запазио је први Антун Густав Матош и илустровао га неодговарајућом употребом броја *jegan*: „Дучић не би био тако класичан књижевни сноб и 'талмигигерл' да не афектира, да се не ачи. Он своје 'западњаштво' и францужтину (којој је извор у Швајцарској) испољава кварећи језик француском фразом. 'И свирепи от-

3 О утицају француског језика на Дучићев израз М. Кашанин пише: „Припадао је оној генерацији интелектуалаца у Србији којој је француски био други матерњи језик; чак и имена античких митолошких и историјских личности он исписује на српском онако како се изговарају на француском. (...) Поезија и проза Дучићева настале су у изразито француској атмосфери, – док је писао, он је, чини се, преводио поједине своје фразе на француски, како би се уверио да су добро написане“ (Кашанин 1968: XI). О француским духовним и језичким, првенствено синтаксичким, утицајима на Дучића М. Данојлић бележи: „Значај француског утицаја код нас је често напамет наглашаван. Изгледа да је он пре био опште природе. Француза се Дучић понајвише држао у изграђивању свог духовног профила, па тек онда у продубљивању свог песничког света. Он није толико опонашао одређене француске песнике (види, о томе, у огледу Миодрага Павловића), колико је настојао да усвоји француски дух јасноће, смисао за љупкост и љуту пошалицу, поверење у *ratio*. Преко Француза ми смо, дуго, с променљивом срећом, покушавали да дођемо до себе. У Дучићевом стиху, поред усвајања александринца, тај би се утицај огледао у тежњи ка строжем регулисању реченице“ (Данојлић 1979: 12).

ров једне ироније', '...тај глас њезин има један тужни мирис...', 'како то боли: рећи једно збогом...'" (Матош 1952: 251).

Много година касније пренаглашено активирање галицизама коментарисао је и Милован Данојлић: „Понекад нас зачуди одвећ срдачно ослањање на француски језик: Кад геније ноћи на крилима сјајним (*Велика ноћ*). У такве, пролазне језичке навике, спада и претерана употреба француског неодређеног члана *jegan* (Слободану Јовановићу је она срећније полазила за руком)“ (Данојлић 1979: 17). И заиста је тешко у појединим примерима из Дучићевих песама у прози одредити да ли је, и колико, употреба броја *jegan* пример за интерференцију или пак последица тежње за стварањем бајколике атмосфере: Једне ноћи у дубини океана, у једној долини прекривеној алгама, пробудио се један млад полип (274).

Осим неуобичајене употребе броја *jegan* са вредношћу неодређеног члана, Матош је Дучићу још замерао и преузимање готових француских синтаксичких конструкција: „'То је што у опису љубави... То је, што сва његова лица...' (C' est que...)“ (Матош 1952: 251). Матошева критика ишла је дотле да је чак Дучићу нудио боља језичка решења: „Исто тако се код Дучића ачи несносна француска релативна замјеница *qui*. 'По видокругу који је био у пламену и диму', вели тај избирачки стилиста иако је могао рећи: по запаљеном, задимљеном видокругу“ (Матош 1952: 251).

Иако је лако приметити да је у осуди језика Дучићеве поезије Матош био понегде и тенденци-

озан⁴, његов суд о стилски неадекватном активирању односних реченица са везником *који* у духу француског језика сасвим је утемељен. Дучићева поезија за то нуди више потврда, а видљиво је и да песник није осећао потребу да везник *који* из стилских разлога алтернира са везником *што*, што је условљавало гомилање истог везника: То беше једне ноћи, која је била можда најцрња од свих ноћи. Једва се наглашавао ветар који изгледа као да носи собом неки мрачни дим (263). Осим тога, употреба односних реченица понегде заиста делује стилски храпаво, било да је у питању песма у везаном стиху (Као Илузија која је умрла (42)) или у прози (То је била молитва Захри, која је богиња с тако исто црним и тешким дојкама (290)).

4. Полемике око Дучићеве лексике

Избор лексема у Дучићевој поезији изазивао је и још увек изазива различита мишљења, а разлог за то је пре свега активирање позајмљеница. Неки су тај поступак видели скоројевићким, попут Дучићу ненаклоњеног Матоша, који на следећи начин коментарише селекцију лексике у првој Дучићевој песничкој збирци: „Већ Војислав не могаше наћи

4 Матошеви судови о Дучићевом језику и стилу по правилу су изразито негативни: „Дучић имађаше згодну пјесничку мисао, не имађаше пјесничког израза“ (Матош 1952: 225); „Дучић није оригиналан, то јест нема још свог стила“ (Матош 1952: 232); „Те су цртице писане стилем растегнутим и рђавим“ (Матош 1952: 252); „Сиромаштво и вулгарност Дучићевих епитета је баштина слабих пјесника и симптом слабог, анемичног стила. Он свој стих често кљука безбојним ријечима, само да испуни празнине“ (Матош 1952: 250).

или изнаћи згодне ријечи за неке сензације, па узимаше стране изразе. Овдје га Дучић није само имитирао, него га и наткрилио (...) Ови камини, корови, пехари, кипариси, алеје, химне, кимвали, киосци, лагуне, ехои – у херцеговачком језику чине ми се као антикварни цилиндар на паланачкој ненавиклој глави, као монокл у ненавиклом, намрштеном оку скоројевића“ (Матош 1952: 228). Без обзира на обиље позајмљеница, Матош је извео и коначан суд о лексици у збирци: „рјечник није богат“ (Матош 1952: 235).

Као скривена полемика са Матошем може се узети Данојлићев суд о лексици „Дубровачког поклисара“: „Истичући претањеност и узбудљиву љупкост ових стихова, знам да постоје и такви читаоци који с презиром (свеједно да ли спонтаним или свесно појачаним) пролазе поред свих тих *шужних сонета, лейеза, маркизица, бурних валсова и сајинских ципелица*. Какве ципелице и која свила у нашој веселој сељачкој земљи! Мени, међутим, тај балетски реквизит нимало не смета. (...) Поменуте, и њима подобне стихове, ја волим зато што су лаки и чисти. Запажања су духовита и одмерено заједљива, језик разигран, тон господствен. (...) Језик нашег стиха је, у таквим песмама, прошао кроз важан процес чишћења и растеређивања“ (Данојлић 1979: 15). Иако истиче да се лексика страног порекла са помало снововском семантиком, уколико се узме у обзир непоетска реалност, складно уклопила у синтаксички растеређене стихове, Данојлић као да је осетио потребу да се у истоме тексту Дучићевом речнику још једном врати: „Збуњује

онолико простодушно коришћење варваризама [позајмљеница – прим. А. М.] типа *илузија*, *нос-шалтија*, *имиресија*, *релиија*, *хармонија*, *екстаза*, *химера*, *диширамб*... У дванаестерцу то још некако и иде, јер је под његовим окриљем ушло у језик. Ми, који данас на стиху радимо, такве се лексике као пошасте клонимо. Њу је, онда, наш језик лакше трпео“ (Данојлић 1979: 17–18).

Управо овај суд погађа у суштину проблема: још увек недовољно развијени књижевни језик упијао је и интернационализме у стихованом контексту, што је одговарало духу епохе. У епохи београдског стила оваква лексика се толико одомаћила у српској поезији, не само Дучићевој, да је касније постала готово профана. Без обзира на очекиване и неминовне последице оваквог богаћења песничке лексике, Милан Кашанин је високо вредновао иновације које је унела Дучићева селекција лексема.⁵ Те новине за Кашанина посебно постају уочљиве у поређењу са лексиком поезије српског романтизма и прозе српског реализма.⁶ Чини се

5 „Говор песнички, речник, ритам из основа је нов“ (Кашанин 1968: XVI). Новине се за Кашанина у првом реду огледају у отклону у односу на нашу народну књижевност, често опонашану у романтизму: „Он не гледа на нашу прошлост очима гуслара, нити има речник и ритам народних стихова“ (Кашанин 1968: XVII).

6 Кашанинов суд није без претеривања при глорификације Дучићеве селекције лексике: „Јован Дучић је и као песник и као прозни писац изузетно много давао на језик и стил. (...) Стихови у генерацији наших романтичара — ко није приметио! — пуни су провинцијализама, алитерација, елизија, приповедачка проза у генерацији реалиста пуна дијалеката и вулгарних фраза. У Дучића, не само што ниједна реч није залудна,

да је управо Дучићев брижљив избор лексике условио Кашанинову коначну оцену Дучићеве позиције у генерацији која је створила београдски стил: „Нико у Дучићевој генерацији, у којој је било толико изврсних стилиста, није више култивисао језик од њега“ (Кашанин 1968: XXVIII).

5. Негативан утицај београдског говора на београдски стил

Нису досад прошла незапажено ни одређена огрешења о књижевнојезичку норму у Дучићевом језику, за шта је по аутоматизму најчешће оптуживан само Дис. Занимљиво је да Данојлић такве „алкавости“ одн. „неспретности“ приписује Дучићевом матерњем говору, што се не би могло бранити лингвистичким тј. дијалектолошким аргументима: „он се на местима одвећ опуштао, дозвољавајући себи и овакве алкавости: Свет је само оно које у нас стане. („Наша срца“) Али твога даха препуно је свашта. („Моја љубав“) Плод мојих сујета, подлија од свашта. („Стварање“) Нестати у нечем које срце воле. („Песма срца“) Прођоше у гозби светлијој од ишта („Радовиште“) Наведена огрешења могу се подвести под неспретности. Неке од тих неправилности у стању су да нас одобривоље, пошто претпостављамо да су остаци говорних навика

него је и пробрана, и пробрана не само садржајем, већ и музикално. Сваки израз који има ружан призвук он одбаци, а где постоји могућност алтернативе, одлучује се за племенитију. Каквих ли дивних речи у њега, и у стиховима и путничким писмима!“ (Кашанин 1968: XVII–XXVIII).

средине у којој је песник провео рано детињство“ (Данојлић 1979: 17). Оваквих огрешења о књижев-нојезичку норму, различитог порекла, има и на другим местима.

За развој српског књижевног језика далеко је, међутим, индикативније оно одступање од норме у Дучићевом језику које је пре свега последица утицаја београдског говора, а тиче се употребе футурске конструкције *ћу + да + презент*, стране источ-нохерцеговачким говорима: *Црни ће ветар да пири 63*, *Беле ће руже с оштрог трна / Да плану рано с даном новим 77*. До сада је у литератури по пра-вилу истицан позитиван утицај живог говора метрополе на развој београдског стила, тј. модерног књижевног језика, али ваља истаћи да се почетком 20. века овај говор показао и као пресудан да се не-књижевни футур толико одомаћи у јавном изразу да га данас ретко ко осећа као неправилан.⁷

6. Дучићеве синтаксичке иновације у поетском изразу

За разлику од Ракића, чији се дар исказао само у стиху, Дучић је био сјајан стилист и у поезији и у прози, за шта је комплименте добијао и од тумача

7 Супстандардни футур данас је одомаћен и код врло великог броја савремених српских књижевника.

књижевности⁸ и од песника⁹. Захваљујући анализама Новице Петковића, многе значајне синтаксичке карактеристике Дучићеве поезије већ су сагледане, попут корелације између метричке и синтаксичке рашчлањености исказа.¹⁰ Нарочити значај има Петковићево смештање Дучићевих синтаксичких иновација у шири контекст синтаксичких промена у епохи београдског стила: „Он је исто тако до савршенства довео и обликовање строфе, као и склапање уравнотежене лирске композиције. Поред осталог и због тога је особито пазио на ка-

8 „Занатска вештина, разуме се, мења место и значај у еволуцији сваке уметности, па и песничке. Али код Дучића — што мало ко запажа — исте особине има и реченица у путописној и медитативној прози: звучна, мелодична, дисциплиновано вођена и пажљиво склопљена. За њу већ можемо рећи да представља језичку тековину која је шира од песничке, јер је суделовала у стабилизовању разрађених синтаксичких структура, као нешто касније и другачије Андрићева реченица. Између структуре стиха и реченичне структуре код Дучића постоји јака интерференција, а обе оне скупа узете уграђене су у саме темеље наше модерне филолошке културе“ (Петковић 2001: 3–4).

9 „Одличан стилиста, писац који једнако поуздано влада склопом реченице у прози и у песни“ (Данојлић 1979: 17).

10 „Кроз стабилну метричку схему, наиме, тако вешто се води говорни низ да се његова синтаксичка рашчлањеност стално налази у динамичком односу с метричком рашчлањеношћу стиха. Динамички однос овде значи двострано померање од поклапања ка супротстављању, при чему и једно и друго учествује у завидљивоме ритму и мелодији Дучићевог стиха, строфе, па и целе песме“ (Петковић 2001: 3). На другоме месту, неколико година раније, Петковић констатује: „Дучићева високо култивисана реченица најзвучнија је на српском језику, а посебно у песмама где се Дучић вратио домаћем метру из усмене лирике“ (Петковић 1996).

денцирање строфе и на поентирање песме. Али, мало би му шта од свега тога пошло за руком да у исти мах није убрзано мењана (и да је он сам није мењао) српска синтакса. Она је постајала сложене нијом, са тананијим, пажљивије разграниченим односима у паратакси и, нарочито, у хипотакси, као и са лакшом а бржом, функционалном променом реда речи. Флексибилнија, јер је и интелектуалнија, она је добила покретљивију а осетнију интонацију“ (Петковић 2001: 3).

Премда су најзначајније синтаксичке специфичности Дучићеве поезије наведеним цитатима већ исцрпљене, ваља истаћи барем још три синтаксичке иновације које је доносила Дучићева поезија.

6.1. Попут других представника београдског стила, и Дучић је избегавао корелативе у оквиру зависносложених реченица, тако да су они у многим контекстима данас већ у сфери архаизама иако су крајем 19. века били још увек сасвим уобичајени. У Дучићевој поезији у прози синтаксичка корелација је сасвим изузетно потврђена само код временских зависних клауза у инверзији, а као индикативан може се узети пример корелатива са изразитом стилском функцијом интензивирања при синтаксичком паралелизму у песми „Рука“. Док се, наиме, у првој реченици са временском клаузом у инверзији корелатив не јавља, његова појава у другој идентичној конструкцији која следи појачава значај тренутка у којем долази до преокрета: Кад се попео уз степенице на којима се срео са Госпођом, народ је поздрављао Победиоца с ус-

клицима, бацајући му руже и мирте, и просувши сузе. А кад му је она пружила руку, хладну као лед, невидљиво и први пут је тада клонула мишица која је покорила Исток 286.

У осталих двадесетак примера зависносложене реченица са временском клаузом у инверзији — корелатива нема, било да је у питању много чешћа клауза са везником *каг(a)* или усамљена клауза са везником *док*, и без обзира на структуру и дужину зависне клаузе: А када скренуше у помрачину, није се више распознавао човек од пса 261; Кад су се с пролећа враћале ласте у своме калуђеричком оделу од свиле црнобеле, певале су јој неки тамни напев с мора 262; А када је, први пут обучена у белу свилу, са два миртина цвета у руци, отпочинула под сребрним мрамором, над којим је мрки чемпрес шумио дугим црним шумом, — Она зажели да чује један рефрен Среће, само један 262; И док ја стражарим ноћу пред њеним шатором, умирући од пожуде, она спава држећи међу прстима два сребрна цвета јасмина 303.

У *Плавим лејендама* остале врсте зависних клауза далеко су ређе у инверзији, и по правилу су без корелатива: Али иако их он није нашао ван себе, он их нађе у себи: он осети да има душу 280; Ако га отрујеш, даћу ти златан појас и седам најлепших паунова из мога парка, и мога коња, и мога куvara 288...

6.2. Нарочито значајан синтаксички поступак, који заправо Дучић уводи у српску поезију, јесте парцелација, односно „*svojevrsno intonaciono i poziciono izdvajanje* (pa samim tim i 'isticanje')

jezičke jedinice koja na logičkom planu posmatranja iskaza čini koherentnu celinu (a formalno-logički i tradicionalnogramatički *rečenicu*) sa smisaonom celinom u odnosu na koju se sada intonacijom i pozicijom *jezički autonomizuje* (Радовановић 1990: 118). Улогу и значај парцелације у поетској синтакси први је, опет, запазио Н. Петковић у Дучићевој песми „Самоћа“ (Петковић 1990: 176-177), у којој песник парцелише тј. осамостаљује два придева. Исти поступак још је упечатљивији у песми „Дубровачки requiem“, у којој је парцелација извршена не само на граници стиха већ и на граници строфа, чиме су постпоновани атрибути аутономизовани и тиме посебно истакнути и семантички и синтаксички и графостилистички: Насред катедрале лежала је она, / Као Илузија која је умрла. // Тако плава, тужна. У белом оделу, / Легла је међ руже и миртино цвеће 42. Наведени Дучићев пример „појачане“ парцелације посебно је ефектан уколико се у обзир узме и специфична, одредбена функција придева у реченици.

Остало је незабележено да је парцелација у Дучићевом поетском језику најчешћа у *Плавим легендама*, где се по правилу појављује парцелисана зависна клауза, и то узрочна клауза са везником *јер*. У песмама у прози „Огледала“ и „Казна“ парцелисана узрочна зависна клауза у финалној је позицији читаве песме, чиме је позиционо заправо двоструко маркирана – и у оквиру потенцијалне зависносложене реченице и у оквиру читавог текста. У парцелисаном сегменту реченице, дакле, тако се налази и поента читаве песме, која је ин-

тонационим издвајањем додатно појачана: А када је разбила та огледала, није више знала каква је, је ли лепа или одвратна. Јер је у помрачењу тих огледала нестала и она сама 287; О врат му је обесила један свој лажни ђердан и послала га у град да каже мудрацу: да она служи законима природе а не законима људским. Јер је радост у космосу пре-ча него срећа међу људима 296.

„Песма Христу“ је једина песма у прози у којој Дучић двапут посеже за истим типом парцелације: Остаћеш, али видевши да је еванђеље било недо-вољно. Јер није Бог за људе у постигнутој истини него у вечитом тражењу. (...) И вечита Магдалена брисаће и даље својим косама твоје кржаве ноге. Јер ће остати у памети само оно што је остало у људском срцу 308. Није наодмет додати да су у поступку парцелације узрочне зависне клаузе вео-ма блиске Дучићеве *Плаве лејенде* и проза Милоша Црњанског.¹¹

У поетски језик Дучић, поред парцелисаних реченица, уводи и сродно синтаксичко средство — редуковане тј. елиптичне реченице. Овај синтак-сички поступак, нарочито ефектан, постаје у мет-ричкој схеми стиха: Галеб још светлуца. Мир. Свуд је подне 31; Лежи бесконачан врх заспалих вала. / Мир. Задњи је талас дошао до хриди 37; Ноћ мири-ше тужно чемпресовом смолом. / Небо пепељсто. И копно и вода / ко да ноћас дишу неким чудним болом 37; Виторог се месец заплео у грању / Ста-

11 Уп. пример из прозе М. Црњанског: „Хтео би, у сваком случају, са њим, да говори о идућем наставку његове судбине. Јер, и судбина има наставке“ и сл. (Радовановић 1990: 145–146).

рих кестенова; ноћ светла и плава 39. Попут наведеног примера за парцелацију придева на граници строфа, упечатљив је и пример елиптичне реченице у истој позицији у песми „Вечерње“: Видим врх звоника; то црквица мала / Вири из маслина, топола и ива. // Опет ноћ без мира. И сад из далека, / Вечерњега звона кадс е чује јека 49.

Иако није карактеристична за *Плаве лејенге*, елиптична реченица нарочито је ефектна као уводна поетска слика песме у прози, са стицајем околности (?) истим насловом „Вечерње“: Мала, снежна сеоска црква, на рудини, покрај грозничаве зелене реке 268.

6.3. И већ поменути синтаксички паралелизам, као поступак типичан за епоху сентиментализма који Дучић ревитализује, почетком века практично представља иновацију у српској поезији у прози. Леп пример представља удвајање реченица са истом структуром (али – а) у „Песми о Богу“: Али је ту небо било тамно као чађ, а море сиво као пепео. Али у краљевству које је било одмах до те земље, небо је било сјајно, и море је било весело, а народ је обожавао змију. Синтаксички паралелизам, праћен контрастом као типичном фигуром модернизма, понавља се у наставку песме: Ми живимо у мраку а обожавамо Сунце које неће да нас огреје. Ви живите у земљи која је сва на сунцу, и где зру сви плодови, и где су жене лепе, а обожавајуте Змију 300.

6.4. Све наведено, међутим, не води коначном закључку да код Дучића нема и понеке синтаксичке немарности, као у примеру претераног „дакања“

које је лако могло бити неутралисано варирањем зависног везника: Јурио је да јави свом граду да иде непријатељ да га запали 310.

7. Архаизација језика као стилски поступак

Дучић није био склон архаизацији језика на било којем нивоу језичке структуре, а као изузетак могло би се издвојити врло фреквентно активирање поетизама у архаичном облику множине именица мушког рода без проширења основе: *ветири, њуџи, хуми, њласи, врџи, њеџли, џори, краји, њлоги, ножи, жбири, мосџи, часи, џеџи, краљи, цари, бани...* Наравно, метар је најчешћи узрок овоме стилском поступку. У избегавању архаизама код Дучића, као и код свих других представника београдског стила, огледа се очита тежња ка стварању новог језичког израза који неће звучати „ни старински, ни народски, ни натегнуто“ (Ивић 1998: 267).

8. Завршна разматрања

Јован Дучић већ се код савременика наметнуо као пример песника узорног језика и стила, па је и строги Богдан Поповић о песниковом изразу писао у суперлативима: „Било да описује, било да исказује осећања, било да казује мисли, његова дикција је – реч је увек о најлепшим песмама – скроз и свестрано уметничка, чиста, блистава, сугестивна, пуна стилистичке инвенције, пуна мелодије, ритмичког полета, сажета где треба, сјајно развијена на другом месту, остајући свакад логична у развоју

појединости, логична у саставу целе песме“ (Поповић 2001а: 310).

Савременици, међутим, без временске дистанце нису тако прецизно могли сагледати чињеницу да се и Дучићев језик уклапао у шири процес конституисања модерног књижевног језика, изузевши ретке позитивне изузетке.¹² О значају Јована Дучића у томе процесу сведочанства данас стижу, осим од лингвиста, и од еминентних тумача књижевности: „Пажљивијем филологу готово да није могло промаћи да се српски језик на прелазу из деветнаестог у двадесети век толико мењао, усавршавао, да смо после вуковскога добили нови – уистину модеран књижевни језик. А паралелно с тим добили смо модеран стих – и с њим поезију – који се сасвим одвојио од усменога, уведеног после Вукове реформе. Јован Дучић је у томе имао већи удео него што се обично мисли, а у самој поезији тај је удео био и пресудан“ (Петковић 2001: 2). Исти став имају и истакнути песници: „Има време кад се језик оштри и чисти, кад се искушавају преливи, изводе прегибџи, кад се у говор уцепљује дотле непозната му лакоћа. (...) Такве отмености дикције пре Дучића, а ни после њега, у нашем стиху није било. А ни тако пробране лексике, лексике

12 „У нашој данашњој поезији има ачења, неискрености и бесмислености, али има и бирања израза, бриге за технику и форму; иде се за умјетношћу, шири се сфера поетских мотива, тражи се нешто новије, слободније! Почели смо се модернизовати, и то је добро. А поред г. Стефановића и г. Ракића, знатан дио заслуге за тај напредак иде г. Дучићу“ (Митриновић 1907: 169-170).

доведене до једног тако рећи неутралног стања“ (Данојлић 1979: 16).

Уводећи лексичке и синтаксичке иновације у своју поезију, Дучић је, осим места у историји српске књижевности, своје значајно место уз савременика Ракића, пре свих, несумњиво обезбедио и у историји српског књижевног језика.

Литература

Белић 1951: Александар Белић, *Око нашеј књижевности језика*, СКЗ, Београд.

Данојлић 1979: Милован Данојлић, „Записи о Дучићу“, предговор избору Дучићеве поезије *Што ње-сама*, Слово љубве, Београд.

Ивић 1998: Павле Ивић, *Прејед историје српског језика*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад.

Матош 1952: Антун Густав Матош, *Есеји и фељџони о српским јисцима*, Просвета, Београд.

Митриновић 1907: Димитрије Митриновић, *Наш књижевни рад*, Босанска вила, XXII, 11, 169-170.

Петковић 1990: Новица Петковић, *Ојледи из српске њоеџике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

Петковић 1996: Новица Петковић, „На граници језика и музике“, *Полиџика*, 23. март.

Петковић 2001: Новица Петковић, „Песник ‘страшне међе’“, *Књижевности и језик*, 1-2, 1-7.

Поповић 2001а: Богдан Поповић, *Ојледи о српској књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

Поповић 2001б: Богдан Поповић, *О уметности и стилу*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

Радовановић 1990: Milorad Radovanović, *Spisi iz sintakse i semantike*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića – Dobra vest, Sremski Karlovci – Novi Sad.

Скерлић 1953: Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Рад, Београд.

Aleksandar Milanović

JOVAN DUČIĆ AND THE BELGRADE STYLE

Summary

The paper analyses the characteristics of Dučić's poetic language that contributed to his being considered one of the founders of the Belgrade style. Particular attention is paid to his vocabulary, especially the presence of Gallicisms, and also to its syntactic characteristics: inversion, correlatives, parcelation, ellipsis, etc.

Сања Парийовић
ДУЧИЋЕВИ СОНЕТИ

Кључне речи: сонет, сонетна форма, стилни облик, јесма, циклус, олакшан сонет, строфа, кайрен, шерејш, стих, симетрични дванаестерац, рима, симболизам, парнасостиво.

У најзначајнијем и најраширенијем метричком облику из италијанске књижевности Дучић је испевао тридесетак песама, што је у односу на целокупно песништво невелик број. Очекивало би се да у овој строгој композиционој форми, која потврђује складну лепоту поезије којој је тежио, као и због утицаја француске и романске књижевности и културе, напише много већи број песама. Издајајући његове сонете приметно постаје правило груписања тих песама у циклусе. Међутим, чињеница да се повезују у веће целине не умањује њихову самосталност, нити се губи та склоност сваког засебног сонета.¹ У две бројчано подједнаке скупине распоређено је 25 сонета: циклус „Јадрански сонети” (13 песама) и „Царски сонети” (12 песама). Ван сонетног циклуса можемо посматрати три песме у књизи *Песме сунца*, у првом циклусу „Сенке по води”: песме „Повратак”, „Поезија” и „Римски сонет”. Оне су и као одвојене, појединачне песме

1 О овом сталном облику песме видети студију Светозара Петровића *Проблем сонета у стваријој хрватској књижевности*: (Облик и смисао), Самиздат Б92, Београд, 2003, 5–100.

део једне целине јер је Дучић велику пажњу посвећивао компоновању збирке.

Размишљање о облику којим песник износи своју емоцију нужно намеће питање — зашто сонетна форма из аспекта унапред строгог облика? Ако прихватамо мишљења да је Дучић своје песме доводио до савршенства, да се у њима читава складност у великој мери, разумљива је она парнасовска тврдња, све присутна и код Дучића, да лепота песме зависи од савршене форме. Првобитно изабран метрички облик очито потврђује неопходност организовања песничког доживљаја баш у форми сонета. Строгост облика, међутим, врсном поети не ограничава ни емоцију ни лексику, штавише савршено је обликује.

Евидентно је да је скоро читава Дучићева поезија исписана у катренима, традиционалном типу строфе који је уједно и део сонета, односно чини први део његове двочлане организације. Ако посматрамо елементе који дефинишу сонет видећемо да поштује правило броја стихова и строфичне организације: 14 стихова који су распоређени у два катрена и два терцета. Сви његови сонети су написани симетричним дванаестерцем који је еквивалентан француском александринцу (једино је први стих песме „Ноћни стихови” написан једанаестерцем). Употреба овог стиха потврђује Дучићеву везаност за француске узоре, мада се више очекивало да за облик песме романског порекла користи јампски једанаестерац (endecasillabo).

„Његовом песничком доживљају на почетку века”, објашњава Ж. Ружић, „више је одговарао

дужи, симетричан стих, погоднији за декоративнија сликања, са лаким трохејским ритмом и корелацијама акценатских целина у силабичким равнотежама и симетријама”.²

Од 1903. године Дучић се опредељује за трохејски дванаестерац што је у вези са личним сензибилитетом.

*

„Јадрански сонети” су први пут објављени у часописима 1900. и 1901. године, потом у збирци из 1901, мењани и усавршени у књизи из 1908, да би коначна верзија била записана у *Сабраним делима* из 1929. године.

У основи свих песама циклуса „Јадрански сонети” је медитеранска природа. Дучић природу посматра, разуме и одуховљава. Не слика само њену предметност већ је прожима својим чулима и не умањује своје присуство у њој. Тиме се не квалификује само као дескриптивни песник. Песник преноси стање властите душе у додиру са предметима негирајући да су само декор. „Природа је субјективнија, интимнија, у расположењу човековом, као што је расположење човеково па и његова судбина зависна од једног момента у природи. Боје природе бојадишу и осећајни свет човеков, стил момента једне душе адекватан је стилу момента природе.[...] Природа је ту као виновник или сау-

2 Жарко Ружић, „Дучићев јамб”, у: *Српски јамб и народна мейрика*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1975, 431.

чесник дела једне душе или као прелив њеним радостима и патњама.”³

Већ први сонет „Поред воде” доноси изразит контраст између садржаја у катренима и терцетима истичући двочлану организацију: природа је мирна, ноћно је доба, све је тихо, а песник је немиран:

А сто срца ноћас куцају у мени,
И цело ми биће буни се и диже
Часом некој звезди, а час каквој жени.

Све кипи у мени, кô плима што стиже:

Можемо ли размишљати о семантици контраста у смислу истицања природе или песника? Или и ту осећамо склад? Оно што је извесно јесте приметан романтичарски сензибилитет у овој песми.

Морски пејзаж преовлађује у овим сонетима. Чест поступак у многим песмама је персонификовање природних елемената (говор вала, спавају жали).

Склад људског и природног остварује се првенствено многобројним компарацијама:

Ко немирна савест што први пут спава,
Тако спава море у немом блистању.
(„Село”)

У јединственом доживљају су природа и жена; евоцирање лета одређује љубав:

³ Велибор Глигорић, „Јован Дучић”, у: *Кришике*, Просвета, Београд, 1945, 26–27.

Она је крај мене тада корачала,
Страсна као лето,

(„Лето”)

Завршна строфа ове песме износи тренутак пролазности, но жена и природни детаљ (цветови од мака) томе не подлежу. Интересантно је да се баш у тим стиховима рима из катрена понавља, чиме се крши норма сонетног римовања.

Све живо у потпуном је складу и сваки покрет у природи покрет је и душе; и као кад птица полети из гнезда, прхне душа; и кад се као галеб спушта на талас, и кад кружи над водом албатрос подсећа на дух Диоклецијана. Слушајући сопствене ритмове, песник чује песму мора; низом епитета прецизно потврђује јединствени осећај и прожетост човека и природе („Слушање”). Постоји и потреба да се речима потврди да су целина, једно:

Ја сам део ноћи.

(„Ноћни стихови”)

Еквивалентност атмосфере и доживљаја, природе и емоције, суштина је Дучићевог симболизма. „[...] опис најчешће прераста у симбол једног људског осећања света, његови многобројни контакти са природом су готово редовно изражени звучним, пуним симболима у којима је поетска слика крцата интимним људским садржајем; [...]”⁴

4 Зоран Гавриловић, „Јован Дучић”, у: *Песничтво од Војислава до Бојића*, Српска књижевност у књижевној критици, књ. 6, Нолит, Београд, 1972, 181.

Љубав и природа као два основна мотива сједињена су, преплетена, без икакве интенције да природа буде само простор у којем се одигравају велике љубавне драме. Оно што песник открива о себи, открива нам говорећи о природи. Све емоције и сва душевна стања рефлектована су у природи; читајући о природи читамо о песниковим расположењима. Не само да се упознајемо са песниковим стањем представљеним овим дескриптивним песмама, већ и емоције његове драге прате штимунг природе:

„А моја је драга тужна свако вече
И кад заплачу ноћне камелије,
Заплаче и она;

(„Месечина”)

И када у ноћи поново нема мира, тај немир ствара жена, нека апстрактна, илузорна жена, иако нам стих доноси јеку вечерњег звона.

Када смо већ код звона, упловимо у звучне сензације којих је у „Јадранским сонетима” обиље. Било да је то крик буљине на пању, било да тишину вечну ремети избијање часовника, звоњава звона из металног грла која не мора увек бити у контрасту са мирноћом предела; једноличност и лаганост такта употпуњује успавану атмосферу. Тихи шум асоцира на буђење душе предмета, шуме вали, хуји стих, онај исти, некадашњи, потврђујући постојаност поезије. Интересантно је преливање звучних нијанси у оквиру само једне песме: од жамо-ра, шума до говора, гласа драге. Ономатопејом и

завршава не само сонет него и читав циклус, остављајући у нама одјек звона.

Дучић остварује симболистичко инсистирање на значају музике као праве суштине поезије. С тим у вези, представљајући прву књигу *Песме сунца* као поетску симфонију у шест циклуса, М. Матицки каже: „Свака Дучићева строфа јесте, у исти мах, и музичка и поетска мисао, — свака песма музички став у одређеном циклусу.”⁵

Објашњавајући шему класичне музичке симфоније, „Јадранске сонете” види као други став, спроводни део у коме се импровизују поједини мотиви. Сонетни облик очитује лагани ритам, вероватно у смислу строге, једноличне форме без наглих промена. Понављање последње речи — звони, звони, звони — и три тачке на крају циклуса наговештавају наставак, наредни став симфоније, спону са следећим циклусом. „Уопште је каденцирање помоћу три завршна ритмичка такта Дучић очигледно волео и једно се време њиме радо служио.” — истиче Н. Петковић.⁶

Начинимо овде лук са још једним еуфонијским ефектом који уједно одређује песму као сонет — рима. Многи песници с почетка века нису писали канонизован облик сонета, па тако ни Ду-

5 Миодраг Матицки, „Дучићева поетска симфонија”, у: *Језик српској њесништва*, Прометеј, Нови Сад, 2003, 231.

6 Новица Петковић, „Прилог проучавању ритма и интонације у развоју српског стиха од романтизма до симболизма”, у: *Српски симболизам: њишолошка проучавања* (прир. Предраг Палавестра), Српска академија наука и уметности, Научни скупови, књ. XXII, Одељење језика и књижевности, књ. 4, Београд, 1985, 445–446.

чић. Његови сонети имају већи број рима него што је дозвољено у класичном сонету, уместо пет користи седам рима. Дучићеви сонети су скоро сви „олакшани” (*sonnet licencieux*), односно „бодлеровски”. Ово одступање од правила није у функцији деструкције облика већ је стилизација упрошћавањем.⁷ Основни модел у катренима у овом циклусу је укрштена рима: *abab cdcd*; дакле, одступа од оба правила везана за катрене – обгрљена рима и две риме. Једна трећина написана је на класичан начин: *abba abba* = 4.

катрени: *abab* – *cdcd* = 8 песама

(„Поред воде”, „Крај мора”, „Лето”, „Дубровачки геџиет”, Далмација”, „Јутрењи сонет”, Звезде”, „Месечина”)

abba – *abba* = 4 песме

(„Село”, „Слушање”, „Ноћни стихови”, „Вечерње”)

abba – *cddc* = 1 песма

(„Љубав”)

Интересантнији систем римовања је у терцетима где има укупно пет модела римовања:

терцети: *aab* – *ccb* = 3 (*eef* – *ggf*; *ccd* – *eed* x 2)

(„Крај мора”, „Слушање”, „Вечерње”)

aba – *bcc* = 3 (*efe* – *fgg* x 2; *cdc* – *dee*)

(„Поред воде”, „Село”, „Звезде”)

aab – *bcc* = 3 (*eef* – *faa*; *eef* – *fgg*; *eea* – *aff*)

(„Лето”, „Јутрењи сонет”, „Љу-

⁷ О томе видети Никола Грдинић, *Стиални облици њесме и сѝрофе*, Народна књига–Алфа, Београд, 2007, 27–30.

бав")

aab – cbc = 3(eef – afa; ccd – ede; eeb – fbf)
(„Дубровачки requiem”, „Ноћни
стихови”, „Месечина”)

aba – cbc = 1(efe – gfg)
(„Далмација”)

Ако схема рима у сонетном секстету наговештава непосредне узоре, открива лектуру песника, евидентан је француски утицај с обзиром на то да се моделом њиховог (Ронсаровог) сонета највише користи. Дучић занемарује строгу структуру Петраркиног сонета; крши норму и у катренима напуштајући јединство срокова, али не поштује у појединим сонетима ни засебност риме у терцетима.

Унутар унапред задате форме, течног, експресивног и сликовитог стиха, као елеменат ритмичког несклада можемо сматрати поједина опкорачења пре свега стиха, само у једном случају строфе („Слушање”). Понекад ствара раскорак између синтаксичке и метричке границе, али тиме његов дванаестерац не губи на звучности. Изразите неподударности стиховних и синтаксичких структура очигледне су у песмама „Месечина” и „Село”.

Осврнемо ли се на сонетну структуру појединачног сонета, а и читавог циклуса, можемо потврдити има ли склада између садржаја и распореда грађе. Ако говоримо о унутрашњој композицији (појединачног сонета), уочићемо да се садржај поступно износи: уводи се тема, разрађује, тј. продубљује, потом се мисли настављају припремајући

закључак да би на крају поентирао. Обрта између двеју строфа, а уједно и заокрета од теме, нема; не осети се никаква унутрашња драматичност овог облика. Једини уочљиви контраст између октета и секстета по питању садржаја доноси већ поменути први сонет у циклусу („Поред воде”).

*

Царски сонети имају историјску тематику и преносе осећање несталих времена. Ови сонети евоцирају нашу средњовековну историју, певају о српској и дубровачкој господи, периоду Немањића и владавине цара Душана. То је онај други Дучић, не „западњак” и Европљанин каквим га углавном доживљавамо. „Он се, свакако, у једној стваралачкој фази угледао на парнасовце, али своју књижевност није лишио византијско-словенске душевности.”⁸ Познато је да песник није пуно песама испевао о актуелним политичким темама, више је био окренут прошлости и то не само у поезији. Тако је више обраћао пажњу на аристократизам и живот владара него обичних грађана. „‘Царски сонети’ су песников разговор са једном великом прошлошћу коју сматра достојном да буде присутна и у савременој свести песниковој, [...]”⁹

8 Слободан Ракитић, „Јован Дучић или Византинац с латинском дикцијом”, у: *О Јовану Дучићу* (прир. Предраг Палавештра), САНУ, Научни скупови, књ. LXXXV, Одељење језика и књижевности, књ. 12, Београд, 1996, 117.

9 Живорад Стојковић, „Уз песниково дело”, предговор у: *Јован Дучић Песме; О њеницима*, Српска књижевност у сто књига, књ. 52, Матица српска–Српска књижевна задруга, Нови Сад–Београд, 1971, 182.

Сонети су препуни славе, победа, поноса, витештва, богатства. Певајући о царству претерује у блештавости, свуда сија злато и драго камење. Хиперболише богатство Душановог двора, те у први план износи сувишну декоративност. А и мноштво ликова специфично је за овај циклус. Тек као наговештај побожних осећања, која ће касније заузети значајно место у Дучићевој поезији, може се издвојити песма „Запис”.

Када сагледамо систем римовања у овим сонетима, нећемо приметити већу разлику у односу на риме у „Јадранским сонетима”; поново има седам рима, односно сви су сонети модернизовани:

катрени: abab – cdcd = 10 песама

(„Царица”, „Цар”, „Житије”,
„Копљаници”, „Радовиште”,
„Владичица”, „Манастир”, „Дуб-
ровник”, „Слава”, „Паж”)

abba – cdcd = 2 песме

(„Двобој”, „Запис”)

Неочекивано је једино мешање обгрљене и укрштене риме у катренима.

У терцетима има исто пет модела римовања и држи се правила не преношења риме из катрена:

терцети: aba – bcc = 4 (efe – fgg)

(„Царица”, „Цар”, „Житије”,
„Владичица”)

aab – bcc = 3 (eef – fgg)

(„Копљаници”, „Радовиште”,
„Слава”)

aab – ccb = 2 (eef – ggf)

(„Двобој”, „Дубровник”)
 $aba - cbc = 2$ (efe – gfg)
 („Запис”, „Манастир”)
 $abc - cab = 1$ (efg – gef)
 („Паж”)

*

У првом циклусу „Сенке по води” три засебне песме су написане сонетним обликом. Претпоследња песма циклуса, „Римски сонет”, историјске је тематике. Од свих сонета она једина има у терцетима модел Петраркине риме: cdc dcd (efe fef).

Песма „Повратак” наговештава враћање у јесење време када лишће опада, у бојама које асоцирају на смрт. У потпуној сагласности са замирањем природе, као душа јесени испуњава песника стрепњом. Критикујући Дучићево стваралаштво, Матош је сматрао ову песму најкарактеристичнијом и најбољом. Изразитим опкорачењима написана је друга строфа. За разлику од звукова са Јадрана последња строфа носи звучни моменат суморан и црн. Око ефектне компарације у скоро свакој строфи окупљени остали стихови као да наслућују смрт. Дучић чак и смрт описује префињеношћу, елеганцијом и отменошћу:

Као да прах ноћи пада по салону.

„Поезија” је Дучићева програмска песма првобитно објављена 1904. године у *Српском књижевном гласнику* и једна је од песама која је доживела

разне промене.¹⁰ Можда управо сонетном формом, елегантним обликом, иако је и ово олакшан сонет са седам рима, значи не толико строг облик, жели да објасни да његова поезија доноси нови модеран сензибилитет, да постаје део света и да се супротставља свему што је претходило. Да се крши склад строгог сонета наговештава и неподударност строфичке поделе (4+4+3+3) са смисаоном композицијом (6+5+3).¹¹ Ова песма показује Дучића као правог представника симболизма у српској књижевности. Обрађајући се женском лику који је племенит, миран, хладан, блед, тих, песник алегоријски дефинише своју поезију, износи програм своје симболистичке поетике овим једним симболом. Песма почиње захтевима, особинама пожељне поезије, да би потом контрастно наводио оно што не треба да буде, а што представља поезија других. Узвишеност његовог израза не прихвата китњасто и раскошно одело. Свечани тон доследно је спроведен кроз све стихове да би последњи терцет заокружио ове метапоетске елементе ефектним закључком:

10 Интересантна су исправљања ове песме; различите верзије сугерирају други смисао; највише промена има у првом терцету. О томе видети текст Звонка Ковача „Интерпретација симболистичког текста”, у: *Српски симболизам: њихолошка проучавања* (прир. Предраг Палавестра), САНУ, Научни скупови, књ. XXII, Одељење језика и књижевности, књ. 4, Београд, 1985, 287-300.

11 О томе видети Рајнхард Лауер, „Дучић и Матош. Две програмске песме југословенског модернизма”, у: *Српски симболизам: њихолошка проучавања* (прир. Предраг Палавестра), САНУ, Научни скупови, књ. XXII, Одељење језика и књижевности, књ. 4, Београд, 1985, 304.

И стој равнодушна, док око твог тела,
Место китњастог и раскошног одела,
Лебди само прамен тајанствене магле.

Обе ове песме написане су основним моделом римовања „Јадранских сонета”: abab cdcd eef ggf.

*

Издвојила бих овом приликом један сонет објављен у збирци из 1908. године, а неуврштен у остала издања. Реч је о првој песми циклуса „Антички мотиви” — „Рађање месеца над морем”. Она преноси доживљај приморског пејзажа обасјаног месечином персонификујући природни елеменат (рађање месеца), потпуни мир и свечану тишину. И у оквиру те слике природе рефлектује људску усамљеност, сету, да би их вештом компарацијом на крају усагласио и потпуно прожео. Последњи стих, издвојен као поента, доноси историјски податак:

„Те се мирне ноћи роди Илијага.”

Ово је једини пример сонета са репом код Дучића, написан као и сви његови сонети симетричним дванаестерцем са правилним системом римовања карактеристичним за италијански сонет — abba abba cdc ede d. Овај модел риме у терцетима највише су користили наши песници у XIX веку.

*

Овим сталним обликом романског порекла Дучић је испевао песме о природи која пројектује унутрашње светове људске, те их не можемо сматрати само дескриптивним; песме са историјском тематиком; песму која износи његова поетска начела. Међутим, иако се сонетом могу пренети различита расположења и теме, некако нас изненађује чињеница да ниједна љубавна песма није испевана у овој форми која је, рекли бисмо, везана за љубавну поезију. И враћајући се Дучићу, сваким поновним читањем само потврђујемо овај недостатак. Очекивало би се да макар једна песма о жени буде сонет. А наговештаја је било у скривеном углу балске сале где и сам песник дами потврђује да је с лакоћом стварао овај облик песме:

И написаћу вам, хитро кô од шале,
Један тужни сонет на вашу лепезу.
(„Дубровачки мадригал”)

Sanja Paripović

DUČIĆ'S SONNETS

Summary

Using the most important and the most widespread metrical form of Italian literature, Dučić wrote around thirty poems, which is not a great number in terms of his entire opus. Twenty-five sonnets are arranged in two numerically balanced groups: “The Adriatic Sonnets” (13 poems) and

“Royal Sonnets” (12 poems). Apart from the sonnet cycle, we deal with four poems. All his sonnets are written in the symmetrical dodecasyllabic verse, equivalent to the French Alexandrine verse. The use of this particular verse confirms Dučić’s predilection for his French role models, although one would have expected him to use the iambic hendecasyllabic verse for poems whose form originates from Romance language sources.

Dučić’s sonnets have more rhymes than is allowed in the classical sonnet form; instead of five, he uses seven rhymes. Almost all of them belong to the sonnet *licencieux* variety, the basic model, consisting of quatrains rhyming *abab cdcd*. In the triplets, he uses a more interesting rhyming scheme, five models in each cycle. Dučić ignores the strict structure of the Petrarchan sonnet; he violates the norm in the quatrains as well, abandoning the unity of rhymes, and in some sonnets he does not even observe the separateness of rhymes in the triplets. The tailed sonnet has a regular system of rhymes, characteristic of the Italian sonnet – *abba abba cdc ede d*.

Using this fixed form of Romance origin, Dučić wrote poems about nature that projects the inner human worlds, as a result of which we cannot consider them to be merely descriptive; poems dealing with historical topics; a poem that expounds on his poetic principles. However, even though the sonnet can be used to convey different moods and themes, we are somehow surprised by the fact that no love poem was written using this form, which, we would say, is very much connected with love poetry. One would have expected at least one poem of his about a woman to be a sonnet.

ХРОНОЛОГИЈА НАУЧНОГ СКУПА

Научни скуп *Поезија и њојшика Јована Дучића* је био посвећен експлицитној и имплицитној поезици Јована Дучића и одржан је од **5. до 7. априла 2008. године у Требињу**. Организатори овог скупа били су Институт за књижевност и уметност и Скупштина општине Требиње. На скупу су учествовали: проф. др Иван Негришорац, мр Александар Бошковић, мр Предраг Петровић, др Бојан Јовић, академик Радован Вучковић, проф. др Ранко Поповић, Драган Хамовић, проф. др Александар Петров, проф. др Миливој Ненин, проф. др Тања Поповић, др Слађана Јаћимовић, мр Бојан Чолак, мр Светлана Шеатовић-Димитријевић, проф. др Јован Делић, др Александар Јерков, мр Ана Петковић, проф. др Бранко Летић, проф. др Јелена Новаковић, др Бранко Брђанин, мр Персида Лазаревић Ди Ђакомо, др Кринка Видаковић Петров, проф. др Александар Јовановић, мр Александар Милановић, мр Сања Париповић и академик Милосав Тешић.

Поред излагања радова подељених у четири сесије у три радна дана, учесници овог скупа су 5. априла посетили манастир Тврдош и Нову Грачаницу. Другог дана скупа, 6. априла Општина Требиње је организовала и посету Дубровнику, док су трећег дана учесници присуствовали помену Јовану Дучићу у Новој Грачаници. Чланови организационог одбора овог скупа 7. априла на Благовести су били гости владике херцеговачко-приморског Григорија

у цркви Благовештења у Дубровнику. Последњег дана у Дому културе у Требињу одржана је свечана академија “Песничко вече Милосава Тешића, лауреата награде Јован Дучић”. На путу од Београда до Требиња учесници су посетили етно комплекс Дрвен град – Међавник, Вишеград и манастир Добрун, а у повратку из Требиња за Београд, Корићку јаму и спомен комплекс на Тјентишту.

Организациони одбор научног скупа

Проф. др Јован Делић, руководилац пројекта
Поешика српске поезије друге половине 20. века

Проф. Александар Јовановић, члан организационог одбора

Мр Светлана Шеатовић-Димитријевић, секретар пројекта и научног скупа

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абрамс М. Х. (Abrams, M. H) 96
Абрашевић, Коста 288
Ади, Ендре (Adu, Endre) 335, 336, 343
Ајнштајн, Алберт (Einstein, Albert) 74
Алварез, Алфред (Alvarez, Alfred) 102
Александер, Ронел (Alexander, Ronelle) 262, 265
Алфиревић, Фрања 583
Амико, Силвио де (D'Amico, Silvio) 524, 525
Андрић, Иво 514, 555, 602
Андроник, Луције Ливије (Andronîcus, Lucius Livius)
541
Аненски, Инокентије 139
- Бакаловић, Сара 508
Балзак, Оноре де (Balzac, Honoré de) 478
Балмонт, Константин Димитријевич (Бальмонт,
Константин Дмитриевич) 261
Банвил, Теодор де (Banville, Theodore Faullain de) 125,
482, 506
Бањанин, Љиљана (Banjanin, Ljiljana) 551
Барес, Морис (Barrès, Maurice) 478
Барух, Калим 583
Батај, Анри (Bataille, Georges) 511
Батуран, Радомир 274, 544
Баура, Сесил Морис (Bowra, Cecil Maurice) 160, 161,
247
Бегић, Мидхат 111, 112, 117, 146, 194, 195, 363, 364
Беговић, Милан 216
Бели, Андреј (Белый, Андрей) 261
Белић, Александар 610
Бењамин, Волтер (Benjamin, Walter) 136, 146
Бергсон, Анри (Bergson, Henri-Louis) 73, 74, 251
Бернар, Сара (Bernhardt, Sarah) 511, 519, 520, 523

- Бетовен, Лудвиг Ван (Beethoven, Ludwig van) 474
Бешевић, Стеван 288, 289
Биргер, Готфрид Аугуст (Burger, Gottfried August) 212
Блок, Александар (Блок, Александр Александрович)
16, 261, 262
Блум, Леон (Bloom, Leon) 524
Богдановић, Димитрије 240, 241, 257
Бодлер, Шарл (Baudelaire, Charles Pierre) 16, 17, 24,
102, 103, 120, 195, 262, 373, 374, 377, 441, 478, 480,
485, 488, 490–493, 499, 504, 564, 570, 583
Бојанић, Петар 109
Бојић, Милутин 154, 228, 288, 289
Бокачо, Ђовани (Boccaccio, Giovanni) 110, 111
Бонд, Џ. В. (Bond, Georgy W) 182
Бошковић, Александар 91, 117–149
Брак, Роберт (Braque, Robert) 508
Брђанин, Бранко 507–528
Бремон, Анри (Brémond, Henri) 161, 478, 499, 500, 501
Брјусов, Валериј (Брюсов, Валерий) 139, 261, 262, 359
Бродел, Фернан (Braudel, Fernand) 366
Бродски, Јосиф (Бродский, Иосиф Александрович) 140,
146
Бруно, Ђордано (Bruno, Filippo Giordano) 205
Булатовић, Тања 269
Буркхарт, Јакоб (Burckhardt, Jacob) 465, 466
- Вајлд, Оскар (Wilde, Oscar Fingal O'Flahertie Wills) 71,
363, 370, 377
Валери, Пол (Valéry, Ambroise-Paul-Toussaint-Jules) 101,
160, 478
Васиљевић, Жарко 290
Васиљевић, Љуба 173
Вато (Vatto) 230
Велфлин, Хајнрих (Wölfflin, Heinrich) 465
Вергилије (Publius Vergilius Maro) 438, 439, 455
Верлен, Пол (Verlaine, Paul Marie) 16, 17, 24, 120, 125,

363, 479, 480, 493, 498, 500, 567, 570, 583
Верхарен, Емил (Verhaeren, Emile) 16, 478, 500
Видаковић, Милош 289
Видаковић-Петров, Кринка 555–588
Видрић, Владимир 53, 117, 121, 487, 497, 503, 572, 585
Винавер, Станислав 226, 288, 290
Винклеман, Јохан Јоаким (Winckelmann, Johann Joachim) 127–129, 131–135, 146, 433, 437, 440–443, 455
Вињи, Алфред де (Vigny, Alfred Victor comte de) 171
Витановић, Слободан 117, 119, 120, 121, 124–126, 146, 477
Витошевић, Драгиша 389, 390, 412, 550
Витроу, Цералд Џемс 74, 92
Војновић, Иво 367, 461, 517
Војновић, Лујо 344, 463
Волк, Петар 508
Волтер (Voltaire) 478, 518, 520
Вордсворт, Вилијам (Wordsworth, William) 96
Вуловић, Светислав 592
Вулф, Вирџинија (Woolf, Adeline Virginia) 71
Вучковић, Јован 173
Вучковић, Радован 10, 193–218

Гавриловић, Зоран 95, 98, 101, 106, 110, 111, 617
Гадамер, Ханс Георг (Gadamer, Hans-Georg) 158
Гвозден, Владимир 95–116, 390, 531, 535, 538
Гвоздјев, А. А. 523
Георг, Штефан (George, Stefan Anton) 16, 157, 160, 503
Гете, Јохан Волфганг (Goethe, Johann Wolfgang) 80, 174, 521, 572, 585
Гиљен, Хорхе (Guillén, Jorge) 564
Глигорић, Велибор 458, 616
Гојковић, Дринка 441
Готје, Теофил (Gautier, Pierre Jules Théophile) 16, 17, 119, 120, 123–126, 172, 195, 363, 478, 480, 482, 485–

487, 491, 506

Грдинић, Никола 122, 146, 620

Грема А. Ј (Greimas, Algirdas Julius) 538

Грол, Милан 197, 198, 200, 520

Грчић, Јован Миленко 288

Давичо, Оскар 222, 458, 466, 469

Дандреа, Д. 173

Даничић, Ђура 294

Данојлић, Милован 176, 238, 247, 248, 377, 410, 412,
595, 596, 598–602, 610

Данте, Алигијери (Dante, Alighieri) 270, 547

Даријо, Рубен (Darío, Rubén) 557, 561, 562, 580, 583,
587

Делић, Јован 12, 274, 415–429, 400, 530, 531, 541

Делић, Лидија 411

Деретић, Јован 404, 405, 412

Дескашев, Стеван 507, 508

Дидро, Дени (Diderot, Denis) 478

Дима, Александар син (Alexandre Dumas, fils) 511, 524

Димитријевић, Добри 290

Димитријевић, Јелена 289

Добриновић, Пера 508

Доде, Алфонс (Daudet, Alphonse) 478

Дол, Мадлен 511

Драгић, Стеван 507

Драинац, Раде 290

Душан, цар 223, 229, 461, 463, 622, 623

Ђорђевић, П. П. 593

Ђурић, Војислав 76

Ђурић, Милош 433

Ђуричић, Младен Ст. 288, 289

Еко, Умберто (Eco, Umberto) 78, 92

Елермајер, Олга Животић 265, 266

Емпедокле 445

Ерчић, Јована 139, 147

Жам, Франсис (Jammes, Francis) 478

Живадиновић, Драгутин 173

Живковић, Васа 288

Живковић, Драгиша 96

Живојиновић, Бранимир 485, 492

Жид, Андре (Gide, André) 478

Жирмунски, Виктор (Жирмунский, Виктор
Максимович) 359

Зец, Божидар 157, 168

Зивлак, Јован 97, 108, 230, 236, 458, 473

Зола, Емил (Zola, Émile François) 478

Иблер, Рајнхард (Ibler, Reinhard) 263, 264

Иванов, Вјачислав (Иванов, Вячеслав Всеволодович)
139

Ивић, Павле 592, 608, 610

Иго, Виктор (Hugo, Victor-Marie) 173, 478, 479, 492,
518–521, 523, 525

Илић, Војислав 9, 15, 20, 51–53, 65, 97, 117–119, 121,
194–196, 200, 202, 205, 233, 265, 266, 288, 356, 357,
358, 478, 479, 483, 503, 572, 585, 591, 597

Илић, Војислав Млађи 288, 339, 340

Илић, Јован 287

Јакобсон, Роман (Јакобсон, Роман Осипович) 317

Јакшић, Ђура 228, 233, 288

Јакшић, Милета 53, 65, 288

Јаћимовић, Слађана 365–387

Јејтс, Виљам Батлер (Yeats, William Butler) 160

Јенко, Даворин (Jenko, Davorin) 507

Јесењин, Сергеј (Есенин, Сергей Александрович) 360,
364

Јовановић, Александар 10, 267
Јовановић, Војислав 516, 517
Јовановић, Ђорђе 222
Јовановић, Зоран Т. 520
Јовановић, Јован Змај 15, 173, 194, 196, 233
Јовановић, Милутин 288, 289
Јовановић, Паја 458
Јовановић, Рашко В. 520
Јовановић, Слободан 233, 596
Јовановић Стоимировић, Милан 335, 340, 341, 345
Јовић, Бојан 171-190, 266
Јовичић, Владимир 222
Јовкић, Прока 289, 339

Ками, Алберт (Camus, Albert) 276
Кант, Имануел (Kant, Immanuel) 73
Карабеговић, Авда 288
Караџић, Вук Стефановић 583, 584, 586
Кастро, Росалија де (Castro, Rosalía de) 570
Кашанин, Милан 194, 224, 225, 227, 229, 230, 270, 286,
349, 367, 457, 536, 595, 599, 600
Квас, Корнелије 317-334
Кермод, Френк (Kermode, Frank) 151
Китс, Џон (Keats, John) 439, 451, 453
Клајн, Иван 294
Клаић, Братољуб 467
Клодел, Пол (Claudel, Paul) 478
Ковач, Звонко 625
Којен, Леон 330, 395, 396, 412
Колриџ, Семјуел Тејлор (Coleridge, Samuel Taylor) 96
Кољевић, Никола 160, 238, 422
Конрад, Џозеф (Conrad, Joseph) 71
Констан, Бењамин (Henri-Benjamin Constant de
Rebecque) 124
Константиновић, Зоран 70
Константиновић, Радомир 36, 82, 89, 92, 226, 394, 403,

404, 413, 458
Копе, Франсоа (Coppée, François Edouard Joachim) 39,
125, 225, 506
Корнеј, Пјер (Corneille, Pierre) 478, 521
Королија, Мирко 288
Костић, Лаза 154, 228, 243, 288
Кочић, Петар 199, 339, 479, 484, 517
Кошутић, Владета 17, 117, 122, 125, 147, 373, 494, 504
Крањчевић, Силвије Страхимир 198, 199
Крејн, Стивен (Crane, Stephen) 71
Крлежа, Мирослав 222, 458
Кро, Шарл 451
Крони, Артуро (Cronia, Arturo) 531, 532
Кроче, Бенедето (Croce, Benedetto) 41
Крсмановић, А. 342
Крузер, Џорџ Фридрих (Creuzer, Georg Friedrich) 135,
136
Кузен, Виктор (Cousin, Victor) 124
Кумануди, Коста 173
Куртовић, Тодо 222, 458
Кусовац, Никола 126

Ла Бријер, Жан де 478
Ла Рошфуко, Франсоа 478
Лагарић, Павле 197, 200
Лазаревић, Бранко 337, 345
Лазаревић, Персида ди Ђакомо 529–554
Лакићевић, Драган 462
Лалић, Иван В. 9–12, 156, 261, 266, 267, 271, 385, 420,
504
Лалић, Михаило 222
Ламартин, Алфонс де (Lamartine, Alphonse Marie Louis
de Prat de) 195, 202, 478, 491
Лауер, Рајнхард 22, 23, 29, 625
Лафает, Госпођа де 478
Левинсон, Џеролд (Levinson, Jerrold) 180

Леметр, Жил (Lemaître, Jules) 41, 70, 518
Ленау, Николаус 195, 196
Леовац, Славко 28, 194, 529, 530, 536, 539, 547, 548
Леопарди, Ђакомо (Leopardi, Giacomo Taldegardo
 Francesco di Sales Saverio Pietro) 500, 549
Лесинг (Lessing, Gotthold Ephraim) 437
Летић, Бранко 457–475
Лешић, Јосип 508
Лил, Шарл Леконт де (Lisle, Charles Leconte de) 16, 17,
 119, 124, 125, 373, 374, 436, 442, 454, 481, 482, 485,
 486, 488, 489, 491, 504, 506, 583
Лихачов, Димитриј Сергејевич (Лихачёв, Дмитрий
 Сергеевич) 314
Ловрић, Божо 216
Лорка, Фредерико Гарсија (Lorca, Federico García) 579
Лотреамон, гроф де (Lautréamont, comte de) 17
Лукић, Велимир 156
Луковић, Стеван 288
Лукреције (Titus Lucretius Carus) 438, 445, 455

Љермонтов, Михаил Јурјевич (Лермонтов, Михаил
 Юрьевич) 15, 195, 202, 585

Мајаковски, Владимир (Маяковский, Владимир
 Владимирович) 139
Макијавели, Николо (Machiavelli, Niccolò) 464
Максимовић, В. 536, 539, 549
Максимовић, Десанка 266, 297
Максимовић, Мирослав 12
Маларме, Стефан (Mallarmé, Stéphane) 17, 24, 125, 478,
 495–500, 502–505, 583
Малвеј, Лаура (Mulvey, Laura) 141, 142, 147
Манојловић, Годор 335–337, 341–345
Маринковић, Војислав 173
Марић, Сретен 336
Марјановић, Петар 514

Марковић, Божа 173
Марковић, Даница 92, 173, 176, 289
Маро, Клеман (Marot, Clément) 202
Маслова, Валентина А. (Маслова, В. А) 314
Матавуљ, Сима 173
Матић, Душан 235, 271
Матицки, Миодраг 619
Матош, Антун Густав 29, 73, 85, 117, 119–121, 123, 147,
194–197, 201, 216, 218, 349, 458, 536, 595–598, 610,
624
Мањадо, Антонио (Antonio Machado Ruiz) 555–557,
570, 571, 573, 578–580, 582, 587, 588
Менар, Луј (Menard, Louis) 444, 445
Мерешковски, Дмитрије (Мережковский, Дмитрий
Сергеевич) 23
Метерлинк, Морис (Maeterlinck, Maurice Polydore Marie
Bernard) 16, 478, 503, 514
Мештровић, Иван 577
Мил, Џон Стјуарт (Mill, John Stuart) 96
Милановић, Александар 591–612
Миличих 216
Милошевић, Милош 99, 176, 552
Милтон, Џон (Milton, John) 270
Милутиновић, Добрица 509, 510, 520
Миљановић, Митар 458, 469
Миљковић, Бранко 156
Мирковић, Никола 396, 413
Мисе, Алфред де (Musset, Alfred de) 195, 478, 491
Митриновић, Димитрије 609, 610
Митровић, Милорад 53, 57, 65, 108, 155, 157, 161, 173,
288, 291, 479, 498, 499, 572, 585
Михајловић, Борислав Михиз 153
Мицкјевич, Адам (Mickiewicz, Adam Bernard) 195
Мишић, Зоран 128, 147, 152
Молијер (Molière) 139
Молина, Тирса де (Molina, Tirso de) 139

Момзен, Теодор (Mommsen, Theodor) 512
Монтењ, Мишел де (Montaigne, Michel Eyquem de) 478
Монтескје, Шарл (Montesquieu, Charles de) 478
Мопасан, Ги де (Maupassant, Guy de) 478, 484
Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang
Amadeus) 139
Мркаљ, Зона 539, 551
Мусато, Албертино (Mussato, Albertino) 109

Навар, Маргерит де (Navarre, Marguerite de) 478
Надсон С. Ј. (Надсон, Семён Яковлевич) 195
Наполеон Бонапарте (Napoléon Bonaparte) 461, 522–525
Настасијевић, Момчило 61, 266, 267, 290, 315, 500
Негришорац, Иван 15–38, 275, 280, 281, 393, 406, 413
Недић, Љубомир 42, 592
Ненадовић, Љубомир 287
Ненин, Миливој 335–345
Неруда, Јан (Neruda, Jan) 195
Николајевић, Божидар 289
Николић, Н. Ђ. 173
Ноај, Грофица де 478
Новаковић, Јелена 477–506
Новалис (Novalis) 251

Њекрасов, Николај Алексејевич (Некрасов, Николай
Алексеевич) 195

Овидије (Publius Ovidius Naso) 131
Одавић, Петар 288
Остојић, Тихомир 335–445

Павловић, Драгољуб 468–470
Павловић, Коста Ст. 37,
Павловић, Мило 173
Павловић, Миодраг 12, 70, 71, 77, 89, 92, 117, 122–126,
147, 152, 153, 156, 196, 225, 227, 246, 270, 273, 349,

- 364, 504, 595
Палавестра, Предраг 23, 252, 619, 622, 625
Пандуровић, Сима 75, 76, 90, 91, 92, 154, 173, 174, 176,
266, 288, 389, 591
Панић, Ђ. 173
Париповић, Сања 613–628
Парменид (Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης) 445
Паскал, Блез (Pascal, Blaise) 478
Пастернак, Борис (Пастернак, Борис Леонидович) 16,
101
Паунд, Езра (Pound, Ezra Weston Loomis) 73, 361, 364
Пашић, Никола 339
Пејтер, Волтер (Pater, Walter) 71, 72, 74, 92
Пековић, Слободанка 542–544
Перовић, Милош 288
Перуђино, Петар 493
Петефи, Шандор (Petőfi, Sándor) 15
Петковић, Ана 127, 433–456
Петковић, Владислав Дис 75, 76, 82, 90, 92, 97, 154,
266, 288, 289, 389, 600
Петковић, Миливој 467
Петковић, Новица 39, 91, 93, 95, 99, 101, 102, 104, 112,
161, 248, 255, 269, 272, 273, 392, 398, 413, 429, 592,
602, 603, 605, 609, 610, 619
Петрарка, Франческо (Petrarca, Francesco) 19, 24–27, 97,
109, 110, 529, 545–551, 553, 621, 624, 628
Петров, Александар 231, 233, 261, 285–316
Петров-Ного, Рајко 12, 176, 283, 416, 427, 457
Петровић, Б. 357
Петровић, Вељко 82, 289, 340
Петровић, Никола 515
Петровић, Петар Његош 10, 12, 76, 228, 243
Петровић, Предраг 151–169
Петровић, Растко 289, 290, 372, 555
Петровић, Сава (Арман Дивал) 390
Петровић, Светозар 25, 613

Петровић, Сретен 413
Пијаде, Давид С. 288
Питерсон, Р. Е (Peterson, R. E) 359
Платон (Πλάτων) 453, 455, 456, 466
Плотин (Πλωτῖνος) 433, 445–448, 453, 455
По, Едгар Алан (Poe, Edgar Allan) 96, 124
Појнтер, Ерик (Poynter, Erick) 262
Попа, Васко 153, 167, 176, 261–264, 266, 267, 316
Поповић, Богдан 10, 42, 76, 79–82, 117, 122, 128, 147,
152, 155, 173, 194, 217, 246, 327, 328, 349, 355,
592–594, 608–611
Поповић, Јован Стерија 508
Поповић, Љуба 349
Поповић, Миленко 548
Поповић, Павле 42, 592
Поповић, Радован 336, 344, 553
Поповић, Ранко 219–244
Поповић, Тања 349–364
Прево, опат (Prévost, Antoine François) 478
Придом, Арман Сили (Prudhomme, Sully) 16, 17, 39, 49,
50, 118, 124, 125, 480, 481, 491, 503, 504, 506
Пруст, Марсел (Proust, Marcel-Valentin-Louis-Eugène-
Georges) 74, 84, 86, 93, 478, 498
Псеудо-Дионисије Ареопагита 253
Пувачић, Душан 161
Пушкин, Александар Сергејевич (Пушкин, Александр
Сергеевич) 15, 139, 195, 585

Рабле, Франсоа (Rabelais, François) 104, 518
Раденковић, Љубинко 413
Радин, Ана 540, 541, 543
Радичевић, Бранко 287
Радмиловић, Зоран 510
Радовановић, Милорад 605, 606, 611
Радовић, Борислав 156, 176, 493
Радојчић, Саша 158

Радуловић, Јован 272
Радуловић, Милан 39–67
Раичевић, Горана 69–93
Раичковић, Стеван 12, 176, 545
Рајић, Велимир 288
Ракитић, Слободан 622
Ракић, Милан 37, 53, 58, 59, 76, 81, 82, 87, 92, 154, 173,
176, 233, 266, 288, 349, 369, 370, 389, 500, 591, 601,
609, 610
Рамо, Жан-Филип (Rameau, Jean-Philippe) 370
Расин, Жан (Racine, Jean) 478, 518
Реберг, Фредерик (Rehberg, Frederick) 140
Рембо, Артур (Rimbaud, Jean Nicolas Arthur) 17, 377,
478, 495
Ренан, Ернест (Renan, Joseph Ernest) 478
Рењије, Анри де (Régnier, Henri-François-Joseph de) 16,
17, 481, 504, 506
Рилке, Рајнер Марија (Rilke, Rainer Maria) 16, 70, 71,
84, 86, 93, 101, 160
Ристић, Марко 222, 458
Ронсар, Пјер де (Ronsard, Pierre de) 24, 621
Росић, Татјана 542
Ростан, Едмон (Rostand, Edmond Eugène Alexis) 478,
506, 507, 509, 510, 514, 518–521, 523–528
Ротердамски, Еразмо (Roterodamus, Desiderius Erasmus)
104
Ружић, Жарко 614, 615
Русо, Жан-Жак (Rousseau, Jean-Jacques) 131, 141, 478

Савић, Милан 339, 343
Савић-Ребац, Аница 224, 363, 453
Салуст (Sallust) 511
Салутати, Колучо (Salutati, Coluccio) 110
Самарцић, Радован 461, 470
Самен, Алберт (Samain, Albert) 16, 17, 480, 503, 504,
506

Санд, Жорж (Sand, George) 478
Сарду, Викторен (Sardou, Victorien) 524
Света Тереза од Исуса 555
Свети Јован од Крста 555, 556, 564, 565
Секви, Ерос 545
Секулић, Исидора 41, 42, 45, 219, 220, 336, 342, 458,
494
Селимовић, Меша 225, 438, 450
Сент-Бев, Шарл (Sainte-Beuve, Charles Auguste de) 41
Симовић, Љубомир 176
Скерлић, Јован 42, 56, 77, 93, 194, 195, 197, 198, 200,
205, 212, 213, 216, 218, 220, 228, 268, 289, 320, 321,
349, 389, 413, 498, 592, 611
Сладоје, Ђорђе 12
Слијепчевић, Перо 76, 84, 85, 93, 117, 122, 148, 174,
176, 177, 194, 225, 228, 374, 394, 405, 413, 463
Слоан, Дејвид (Sloane, David) 262
Сологуб, Фјодор Кузмич (Сологуб, Федор Кузмич)
139, 261
Стајић, Васа 340
Стајић, Миодраг 274
Стал, Госпођа де (Mme de Stael) 478
Сталони, Ивс (Stalloni, Yves) 487
Стамаћ, Анте 25
Станковић, Борисав 56, 61, 500
Стендал (Stendhal) 478
Стерјопулу, Елени Апостолос 264, 265, 275, 276, 282
Стерн (Laurence Sterne) 104
Стефановић, Светислав 288, 609
Стивенсон, Чарлс Л. (Stevenson, Charles L) 180
Стојадиновић, Милица Српкиња 288
Стојковић, Боривоје 507–509, 511, 520
Стојковић, Живорад 39, 155, 536, 622
Суботић, Јован 229

Тацит, Гај Корнелије (Gaius Cornelius Tacitus) 511

Тен, Иполит (Taine, Hippolyte Adolphe) 41, 43
Тешић, Милосав 12
Тит Ливије (Titus Livius) 511
Тјутчев, Фјодор Иванович (Тютчев, Фёдор Иванович)
363
Тодоровић, Сава 510
Толстој, Лав Николаевич (Толстой, Лев Николаевич)
177
Тот, Еде 507, 508
Тракл, Георг (Trakl, Georg) 71, 157
Трећаков, Стојан 340
Тутњевић, Станиша 193

Ћипико, Иво 340
Ћоровић, Светозар 368
Ћурчин, Милан 173, 288

Унамуно, Мигел де (Miguel de Unamuno y Jugo) 556,
562

Филиповић, Драгољуб 289
Флобер, Густав (Flaubert, Gustave) 478
Флора, Франческо (Flora, Francesco) 532, 543–545, 552
Флоренски, Павле 295, 299, 311, 314
Форд, Мадокс Ф. (Ford, Madox Ford) 71
Фрај, Нортроп (Frye, Herman Northrop) 269
Франс, Анатол (Jacques Anatole François Thibault) 70,
478
Франческо од Фиане 110
Фројд, Сигмунд (Freud, Sigmund) 142, 148

Хајдегер, Мартин (Heidegger, Martin) 155, 157, 158,
162, 168, 169
Хајне, Хајнрих (Heine, Christian Johann Heinrich) 15,
171, 177, 195, 572, 585
Хамовић, Драган 245–260, 429

Харисон, С. Ј (Harrison, S. J) 439
Хегел (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich) 96
Хередија, Хозе Марија де (Heredia, José María de) 16,
17, 122, 125, 224, 363, 478, 480, 487, 491, 504, 506
Хигинс, Вилис Е. (Higgins, Willis E.) 184
Хименес, Хуан Рамон (Jiménez, Juan Ramón) 555, 557,
562–567, 580, 581, 583, 587
Хјум, Тед (Hughes, Ted) 361
Хлебњиков, Велимир (Хлебников, Велимир) 139
Холмстроум, Кирстен Грам (Holmstrom, Kirsten Gram)
141, 148
Хомер 438, 455
Хорације (Horatius, Quintus Flaccus) 433–435, 438, 439,
455
Хофманстал, Хуго фон (Hofmannsthal, Hugo von) 16, 71,
503
Христић, Јован 122, 148, 271, 349, 385
Хус, Јан (Hus, Jan) 205

Цвијановић, С. Б. 173
Цидилко, Весна 263–265
Цицерон, Марко Тулије (Marcus Tullius Cicero) 511
Црнобрња, Милица 518, 527
Црњански, Милош 154, 267, 289, 290, 514, 555, 606

Чолак, Бојан 389–414
Чурчић, Лаза 344

Џојс, Џејмс (Joyce, James Augustine Aloysius) 290

Шантић, Алекса 53, 173, 202, 228, 288, 368, 479, 514
Шантић, Јаков Р. 202
Шатобријан (Chateaubriand, François-René de) 478
Шеатовић-Димитријевић, Светлана 261–284
Шекспир, Вилијам (Shakespeare, William) 117, 139, 512,
516

Шилер, Фридрих (Johann Christoph Friedrich von Schiller) 521
Шипка, Милан 294
Шкреб, Зденко 25
Шовљански, Владимир 340
Шола, Атанасије 202, 206, 207
Шолина, Зорка 507
Шопенхауер, Артур (Schopenhauer, Arthur) 96
Шпадијер, Ђуро 515
Шулте, Јорг (Schulte, Jörg) 95, 109, 111
Шутић, Милосав 164

Регистар саставио
Бојан Чолак

ПОЕЗИЈА И ПОЕТИКА ЈОВАНА ДУЧИЋА

ЗБОРНИК РАДОВА

Издавачи

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

Београд, Краља Милана 2

УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ

Београд, Краљице Наталије 43

ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ

Требњиње

*

За издаваче

др Весна Машиновић

проф. др Александар Јовановић

др Доброслав Ђук

*

Тираж

600 примерака

*

Штампа

АКАДЕМИЈА, Београд

ISBN 978-86-7095-150-1

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