

Марко М. Радуловић  
СРПСКОВИЗАНТИЈСКО НАСЛЕЂЕ  
У СРПСКОМ ПЕСНИШТВУ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА

# БИБЛИОТЕКА

• ПОЕТИКА •

КЊИГА 13

*Уредник*

СВЕТЛАНА ШЕАТОВИЋ

*Рецензенти*

Проф. др ЈОВАН ДЕЛИЋ  
Др СВЕТЛАНА ШЕАТОВИЋ  
Проф. др ИРЕНА ШПАДИЈЕР

Марко М. Радуловић

СРПСКОВИЗАНТИЈСКО НАСЛЕЂЕ  
У СРПСКОМ ПЕСНИШТВУ  
ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ  
БЕОГРАД 2022.

Монографија је резултат рада на одељењу *Поети́ка модерне и савремене српске књижевности* Института за књижевност и уметност, Београд.

## САДРЖАЈ

РЕЧ УНАПРЕД .....	7
ПОНОВО ОСВОЈЕНА ТРАДИЦИЈА – СРПСКОВИЗАНТИЈСКО НАСЛЕЂЕ У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ 20. ВЕКА.....	9
БИТНИ МОМЕНТИ РЕАКТУЕЛИЗАЦИЈЕ СРЕДЊОВЕКОВЉА ..	17
СЛИКА СРЕДЊЕГ ВЕКА У „ЦАРСКИМ СОНЕТИМА” ЈОВАНА ДУЧИЋА .....	27
ЛИРСКИ СРЕДЊИ ВЕК МИЛАНА РАКИЋА .....	51
СРЕДЊОВЕКОВЉЕ <i>ПЕСАМА БОЛА И ПОНОСА</i> МИЛУТИНА БОЈИЋА .....	69
СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР И СРПСКОВИЗАНТИЈСКО НАСЛЕЂЕ...	89
„БОЖЈАК РАСПЕВАНИ” МОМЧИЛО НАСТАСИЈЕВИЋ .....	109
ПОЕЗИЈА ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ И СРЕДЊОВЕКОВНА ТРАДИЦИЈА .....	135
БИБЛИОГРАФИЈА.....	159
ИНДЕКС ИМЕНА.....	167



Иако песници који су предмет ове монографије нису једини аутори у првој половини 20. века у чијим делима препознајемо теме, мотиве и поступке средњовековне књижевности, реч је овде о неким од водећих песника епохе код којих веза са средњовековном културом омогућава формулисање битних поетичких карактеристика њиховог певања. Поред тога, реактуелизација средњовековља остварена у њиховим делима истовремено се показала као плодно тло за песнике који су након њих активирали средњовековно наслеђе. Отуда је поезија Јована Дучића, Милана Ракића, Милутина Бојића, Станислава Винавера, Момчила Настасијевића и Десанке Максимовић илустративна и поетички карактеристична када су у питању битни видови реактивирања средњовековног наслеђа у првој половини двадесетог века, као што је важна и за потпуније разумевање статуса тога наслеђа након Другог светског рата.


Четири поглавља ове књиге објављена су раније, и овде се доносе са мањим или већим прерадама.<sup>1</sup> Поглавља „Поново освојена

---

<sup>1</sup> „Средњовековље Песамa бола и њоноса у контексту српске поезије двадесетог века” (*Поеџика Милуџина Бојића*, Институт за књижевност и уметност, Библиотека „Милутин Бојић”, Дучићеве вечери поезије, 2017); „Станислав Винавер и српсковизантијско наслеђе” (*Поеџија и модернистичка мисао Сџанислава Винавера*, Институт за књижевност и уметност, Библиотека шабачка, 2015); „Поеџија Десанке Максимовић и средњовековно наслеђе” (*Песнички завичај Десанке Максимовић*, Институт за књижевност и уметност, Задужбина „Десанка Максимовић”, Дучићеве вечери поезије, 2019); „Слика средњег века у ’Царским сонетима’ Јована Дучића” (*Јован Дучић – џесник и дџиломаџа*, САНУ, 2022).

традиција – српсковизантијско наслеђе у првој половини 20. века”, „Битни моменти реактуелизације средњовековног наслеђа у првој половини 20. века”, „Лирски средњи век Милана Ракића” и „’Божјак распевани’ Момчило Настасијевић” објављују се први пут.





*ПОНОВО ОСВОЈЕНА ТРАДИЦИЈА  
– СРПСКОВИЗАНТИЈСКО  
НАСЛЕЂЕ У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ  
20. ВЕКА*

Српску књижевност прве половине 20. века, а посебно поезију, карактерише динамичан развој, брзо смењивање стилских формација и преплитање разнородних поетичких усмерења. Реч је о времену у којем је модернистичке и авангардне ствараоце повезивао заједнички књижевни простор, али су их, истовремено, њихове поетике удаљавале готово до тачке међусобног неразумевања и негирања. Отуда песнике који су предмет ове књиге одликују разнородна, често и директно супротстављена поетичка усмерења. Истовремено, свима њима заједничко је окретање средњовековном наслеђу – у различитој мери и на особен начин.

Без обзира да ли су стварали у оквиру модернистичке парадигме или су им били блиски принципи неког од бројних авангардних покрета, у времену убрзане модернизације српске књижевности прве половине 20. века песници су своје узоре тражили у западноевропском наслеђу, али притом нису заборављали традицију сопствене историје и књижевности, која је у њиховим визијама добијала различите обресе – од херојске прошлости до митског слоја наше духовности и бића. То је истовремено и разлог због чега је свим тим разнородним интересовањима за средњи век заједнички доживљај повратка нечем заборављеном, чак помало егзотичном, али нечему што представља важан слој нашег бића или неопходан елемент у (ре)конструисању (жељеног) поетичког идентитета.

## „СМЕТЊЕ НА ВЕЗАМА”

Нова српска књижевност није могла да са средњовековном књижевношћу успоставља непосредну везу – онако како је то успевала са фолклорним наслеђем. Пре свега, језичка баријера онемогућавала је директан приступ текстуалној грађи средњовековне културе. Поред тога, сама та грађа није била довољно доступна. За разлику од народне књижевности која је, пре свега захваљујући раду Вука Караџића, али и могућности да се још увек чује у свом изворном усменом облику, песницима била „на домаку руке” (Попа), долазак до старе књижевности био је сложенији.

Уз то, средњовековна епоха, пре свега теолошки карактер вредности на којима је почивала, припадала је другачијем цивилизацијском моделу. Отуда се разлика између ње и новог доба јављала као опозиција сакралног и световног поимања живота, историје и културе. Реч је о цивилизацијској различитости која је производила читав низ посебних културолошких разлика – од доживљавања индивидуе до поимања друштва – које су се потом рефлектовале и на питања књижевног стваралаштва.

Напокон, највећи ауторитет српске књижевности на самом почетку 20. века, Јован Скерлић, не само да је негирао везе између старе и нове књижевности, већ је средњовековном писаном наслеђу одрицао било какву књижевну вредност, свдећи га на пуку писменост.

Стара српска, средњовековна књижевност, готово искључиво црквеног карактера, коју су црквени људи у црквеним идејама писали за црквену употребу и за црквене читаоце, није могла бити од утицаја на једну књижевност новог, световног доба. Сва та књижевност литургијских требника, типика, канона, хронографа, законика, хагиографијских списа, „хвалних житија” христољубивих и благочестивих владалаца и црквених великодостојника, у најбољем случају апокрифних дела и болесне црквене романтике, све је то било више писменост но књижевност у

правом смислу речи, и ако се данас броји у књижевност, то је у недостатку чега другог, и зато што је то тако досада примљено (Скерлић 1997: 19).

Отуда је, на самом почетку 20. века, однос према средњовековном наслеђу обележен специфичним „сметњама на везама”.

### ПРЕВАЗИЛАЖЕЊЕ КОМУНИКАЦИЈСКОГ ШУМА

Па ипак, средњовековље никада није сасвим заборављено, нити потпуно одсечено од нових културних и цивилизацијских прилика. Упркос свему, то наслеђе је представљало једну од линија традиције српске књижевности, самим тим и потенцијални елемент нове културе. Ово је било могуће зато што је епско стваралаштво, као један од највиших израза народне свести, чувало сећање на средњовековну државу Немањића као својеврсно златно доба српске историје, а у свој поглед на свет инкорпорисало неке од темељних вредности црквене књижевности. Дobar део слике о средњем веку у српској култури посредован је, дакле, фолклорним предањем и народном визијом велике средњовековне државе, чијој се обнови у повољном историјском тренутку тежило.

Такав однос према прошлости чинио је важан садржај историјске свести српског народа под османском и аустроугарском влашћу и представљао је чврст ослонац његовим историјским и државотворним тежњама.<sup>2</sup> Отуда један од главних видова реактуелизације средњовековља у међуратном модер-

<sup>2</sup> „Са разних извора и на разне начине обликовала се друштвена свест код Срба у 18. веку. У том процесу не треба занемарити и удео народног песништва, које пружа многобројне доказе о својој најтешњој повезаности са средњовековном духовном баштином, посебно са старим родословима, летописима и житијима... Сви примери, узети из народног песништва, сумње нема, доказују да је целокупно српско друштво било обузето старом славом и величином средњовековне српске државе” (ИСД I 2000: 343–344).

низму директно произлази из историјске свести српског народа сачуване у епском наслеђу, а свој најпотпунији израз проналази у књижевности настајалој у доба балканских ратова и Првог светског рата.

Осим као историјска епоха, средњовековље се откривало и као доба изграђеног религиозног погледа на свет чији је хришћански карактер у савременом добу остао доступан кроз црквену архитектуру и богослужење. Не само да су најзначајнији манастири и цркве дело средњовековних светитеља и државника, већ су се и њихови ликови могли видети на сачуваним фрескама. Поред тога, кроз богослужење савременици су се приближавали језику и мелодији својих средњовековних предака, али и учествовали у религиозном обреду као једном од централних места њиховог живота. Овај слој средњовековља показао се подједнако значајним и инспиративним и за модернистичке и за авангардне песнике, попут Милана Ракића, Растка Петровића и Станислава Винавера.

Напокон, у првим деценијама 20. века научно интересовање за нашу средњовековну прошлост добија на замаху кроз проучавање споменика, архитектуре манастира, сликарства, као и кроз издавање текстова (*Сћари српски зайиси и најийиси* Љубомира Стојановића), што је, заједно са ранијим успоном историографије, учинило да средњовековни трагови, иако и даље недовољно осветљени, постану лакше доступни.

Наиме, упркос свим напорима, и даље је била реч о (полузаборављеном) наслеђу које се указивало кроз полутаму у којој су се мешале сенке и обриси. Донекле неочекивано, можда су управо ови (комуникацијски) шумови представљали један од разлога што је средњовековна култура постала веома погодан материјал за песнике двадесетог века. Наиме, свако од њих могао је тај материјал *блумовски* искривити и прилагодити сопственим поетичким настојањима, односно, уз помоћ песничке интуиције, пронаћи у њему богат материјал за решавање различитих поетичких проблема.

Рецепција средњовековног наслеђа у првој половини 20. века представља зато парадоксалан феномен: с једне стране, његова недовољна приступачност разлог је што се веза с њим успоставља на посредан и отежан начин, док му, с друге стране, управо та недовољна осветљеност обезбеђује извештан ореол привлачности, због чега многи савремени ствараоци посежу за њим.

Управо је овакав статус средњовековља на почетку 20. века, у комбинацији са разнородним поетичким усмерењима песника, разлог што је рецепција и стваралачка реактуелизација средњовековне традиције у то доба крајње хетерогена.

#### КОЈЕ СУ ОКОЛНОСТИ ДОВЕЛЕ ДО (ОБНОВЉЕНОГ) ИНТЕРЕСОВАЊА ЗА СРЕДЊОВЕКОВНУ ЕПОХУ?

Узроке стваралачке рецепције средњовековног наслеђа у првој половини 20. века треба тражити у 1) општим историјским околностима; 2) специфичним идеолошко-културолошким усмерењима епохе; и 3) индивидуалним поетикама самих стваралаца.

Пре свега, балкански ратови и Први светски рат довели су до новог замаха родољубиве поезије, а у њој је сећање на херојске епохе прошлости, каква је била средњовековна, заузимало посебно место. Међутим, таква родољубива поезија разликовала се од оне из претходних времена јер су се у њој теме ратничке прошлости преплитале са симболима културног наслеђа и биле прожете контемплативним тоновима.

Наиме, динамичне историјске околности пробудиле су интересовање за питања историјског трајања, конституисања (колективног) идентитета у времену, односно место и улогу појединца у судбини народа. Отуда је један ток поезије био усмерен на певање у чијој се основи налазила српска средњовековна историја са својим владарима и другим знаменитим личностима тога доба. Тако Стефан Немања, Свети Сава, цар Душан,

краљица Симонида и монахиња Јефимија постају нови ликови, а у појединим случајевима и поетски симболи српске поезије првих деценија 20. века.

Однос са средњовековним наслеђем не успоставља се, међутим, само у оквиру родољубивог песништва, нити једино кроз песме историјске инспирације, већ се одвија и у аутопоетичким и религиозно-мистичким токовима поезије као изразу општих културолошких и идејних струјања у првој половини 20. века. Тако су друштвени и технички напредак тога доба, појачана урбанизација, али и секуларизација друштва, код појединих песника пробудили потребу за проналажењем удаљене епохе прошлости која би послужила као основа за развијање поетичког контрапункта профаној садашњости. Управо се недовољно проучено средњовековље, са својим манастирима, владарима / монасима, старим рукописима и уметничким наслеђем, показало посебно пријемчиво за такав поетички задатак.


Поред тога, средњовековље је било и велика ризница хришћанске религиозности. Отуда су сликовитост, богата симболика и развијен језички израз те епохе послужили као плодна и подстицајна грађа песницима чија су се индивидуална поетичка интересовања реализовала као својеврсна песничка пророчанства. Уграђивањем и варирањем различитих хришћанских синтагми у модеран песнички израз, стваралачким преиначавањем религиозних симбола и развијањем библијских слика, односно уткивањем религиозног погледа на свет у савремено поетичко ткање, поједини песници настојали су да изграде читаве поетичке феномене, попут идентитета савременог песничког субјекта.

У вези са религиозношћу, неки од њих су у средњовековној епохи видели и време заборављене мистике, заводљиву могућност да се савремени песнички језик – кроз обнову и стваралачку рецепцију прекинуте традиције – продуби, или да се ослањањем на маргинализоване видове средњовековне духовности креира нови поетички модел света, односно формулише алтернативни и искошени песнички глас.

Студије у овој књизи требало би да покажу да је сваки од песника на непоновљив стваралачки начин реактуелизовао средњовековну епоху, при чему је ипак могуће уочити одговарајуће поетичке обрасце који су им у томе процесу били заједнички.







## БИТНИ МОМЕНТИ РЕАКТУЕЛИЗАЦИЈЕ СРЕДЊОВЕКОВЉА

### ФИГУРА ЛЕТОПИСЦА И РОДОЉУБИВО ПЕСНИШТВО

У првим деценијама 20. века, са балканским ратовима и Првим светским ратом, поетска артикулација историјске свести постаје једна од доминантних тема песника различитих сензибилитета и поетичких усмерења. Реч је о новом типу родољубиве поезије, у коме се прожимају историјске контемплације и активистички задаци садашњости. Ратна превирања и неизвесна садашњост су у фокус интересовања песника довели питања о судбини народа, дубљем смислу (историјских) страдања, значењу времена и могућности успостављања континуитета између предака и потомака. Истовремено, такав однос према прошлости требало је да омогући поуздан путоказ за деловање у садашњости. Отуда се песнички идентитет често поистовећивао са стрепњама и тежњама колективне свести, а чак и тамо где је проговарао индивидуалним гласом, његов садржај био је испуњен или условљен односом према различитим слојевима колективне прошлости:

Обнавља се љубав за највеће наше народне вредности, и у тим вредностима нарочито за религиозно-моралне моменте нашег националног карактера, за оно „свето и честито и Богу приступачно” што нас је одржало и увек добро водило, што је и свецима и ратницима нашим красило душе (Секулић 1985: 182–183).

У склопу такве песничке оријентације један од важних моду-са реактивирања средњовековног наслеђа била је фигура летописца.<sup>3</sup> Средњовековни писари, чији су записи често представљали сведочанства о неповољним историјским догађајима и страдањима, настојали су да тим бележењем сачувају вредности народа коме су припадали. Стога не чуди што је такав укрштај писања и историјског страдања постао близак модернистичким песницима – у првим деценијама 20. века они су стварали управо у ратним околностима.

Свој највиши израз фигура летописца добила је у Бојићевим *Песмама бола и њоноса*. Песнички субјект те збирке узео је на себе маску летописца како би, из једне временски повлашћене перспективе, опевао и осмислио незапамћено страдање српског народа током Првог светског рата. Отуда Библија, са старозаветним и новозаветним сликама, као и хришћанско-средњовековни поглед на историју и њен смисао, представљају градивне елементе / симболе помоћу којих песнички субјект конкретно историјско страдање преводи у поетско предање. Другим речима, усвојивши *њоїлед* летописца песник је успео да продре иза појавног ужаса конкретне ситуације, и покаже њен симболички значај. У историји српске књижевности то је тренутак када се модернистичко искуство највише приближило епском, целовитом

<sup>3</sup> Под фигуром летописца не подразумевамо стриктно писца који ствара у оквиру жанра летописа, већ пројављивање извесне историјске свести, специфичан однос који се успоставља између чина писања и историјских догађаја, што чини да сваки средњовековни запис који носи сведочанство или визију историјског трајања сматрамо пројављивањем летописне свести: „У турским временима неговани су нарочито тзв. млађи летописи у којима се, у облику кратких бележака, говори о догађајима који су се збили у српским земљама и околном свету. Њима су слични записи које су на књигама остављали преписивачи и читаоци. Они су многобројни, има их на десетине хиљада, и потичу из разних времена, али их је највише из доба надирања Турака и турске управе. У њима налазимо потресна сведочанства о тешким временима 'кад су живи завидели мртвима' а у неким случајевима и дубоке изливе мисли и осећања њихових аутора” (Деретић 1987: 40).

доживљају историје. Отуда је Бојићев летописац веома близак и епском певачу.

Други песници, попут Ракића, који су један ток свога певања и историјске свести градили кроз везу са средњовековним наслеђем, летописну свест активирали су на лирско-медитативни начин. Веза са прошлошћу не остварује се нужно на колективном нивоу, мада је у појединим песмама – као што је „На Газиместану” – управо то на делу, већ се често успоставља као лични однос песничког субјекта према колективним симболима прошлости. Она је зато посебно значајна као интимна садржина песничког бића. Тако је Ракић на нивоу индивидуалног искуства проблематизовао могућност слеђења херојског завета прошлости у модерним временима, у којима изостаје његова епска потврда. То је и разлог што је такав доживљај историје обележен пре свега личним песничким сензибилитетом – за разлику од Бојићевог, у коме су индивидуалне поетске преокупације песника у тренутку стварања *Песамa бола и њоноса* (тренутно) суспендоване захваљујући активирању маске летописца. Међутим, оно што је Бојићу и Ракићу заједничко јесте то да се веза са средњим веком успоставља у оквиру историјских преокупација и под сенком ратних страдања.

Јован Дучић је у „Царским сонетима” на особен начин транспоновао фолклорни понос средњовековном величином у парнасовску сликовитост. У појединим песмама и код њега се јавља фигура записивача / летописца („Запис”), односно тематизује важност бележења историјских догађаја и личности („Житије”). Међутим, за Дучићеве „Царске сонете” карактеристично је да се, осим у понеким наговештајима, песник није упустио у дубље развијање историософских визија, углавном се задржавајући на декоративно-симболичким приказима средњовековне прошлости. Тиме он – у односу на Ракића и Бојића – представља други пол реактуелизације средњовековља у оквиру инспирације историјом.

Средњовековно наслеђе се у песмама са историјском тематиком и мотивима креће, дакле, између два пола: од (парнасове) декоративности до артикулисања специфичне поетске историософије. Фигура летописца значајна је за оба ова вида реактуелизације.

У оквиру песама са историјским темама и мотивима из средњовековног наслеђа посебну групу чине оне са културолошким подтекстом. Реч је пре свега о остварењима у којима лирски субјект успоставља дијалог са делима средњовековне културе попут фресака, цркава / манастира и записа, као и са појединим ауторима, као што је Јефимија, или специфичним феноменима тога доба попут замонашења владара. Најизразитији представник овог вида певања јесте Милан Ракић, док је његов утемељивач Лаза Костић са певачким химнама Јовану Дамаскину и својом заветном песмом „Santa Maria della Salute”. Њима се придружују и Бојић („Страх”) и Дучић са појединим песмама из „Царских сонета”, али из другачије перспективе, и са мањим дометом.

Оно што карактерише овакву поетску оријентацију јесте аутопоетички однос који савремени песник успоставља са средњовековним делима културе и њиховим ствараоцима. Однос према њима тако чини важан слој артикулисања песничког идентитета кроз континуитет са наслеђем прошлости. У зависности од песника, такав идентитет поприма различите форме и садржаје, али га увек карактерише спој колективног и индивидуалног, прошлог и садашњег, исказан кроз поетски однос према културном наслеђу и вредностима које оно представља.

Тако се у једном току рецепције, односно стваралачке реактуелизације, средњовековље показало као подстицајна ризница слика и мотива за настанак песама које су артикулисале проблем времена и историјске судбине, односно (временску) условљеност песничког идентитета и његову културну припадност. Ако инсистирамо на типологији, песме са овим темама и мотивима могле би да се сврстају у родољубиву поезију, али ону у којој контемплативност и запитаност над смислом страдања

имају подједнако, ако не и више простора, као и активистички тонови. Другим речима, у питању је постављање темеља за ону врсту родољубиве поезије која израста из осећања „културног патриотизма” (Јовановић 1993) – која је у другој половини 20. века била доминантна.

### СРЕДЊОВЕКОВЉЕ КАО КУЛТУРОЛОШКА АЛТЕРНАТИВА

Недовољна осветљеност Византије, магловите представе о њеној величини и сложености, као и тамни наговештаји који су се откривали у тешко доступним рукописима, формирали су у деценијама након Првог светског рата мистични ореол око средњовековног периода српске историје.

Извесни поетички и идејни модели средњовековне књижевности били су посебно погодни за транспоноване у савремено искуство српске поезије: култ писања, статус књиге и функција сећања послужили су ауторима двадесетог века да формулишу аутопоетичке ставове о смислу стварања, као и да артикулишу сопствену модерну духовност – чији корени сежу дубоко у прошлост.

Покушај да се у историји нађе оно што недостаје у садашњости један је од узрока што, у визијама појединих песника, наслеђе старе српске књижевности, формирано у оквиру византијске цивилизације, добија статус древног доба, односно митског слоја искуства – који се супротставља доживљајима профане садашњости. Такав је рецимо случај са Станиславом Винавером: он је, у незавршеном спеву *Немања*, време великог жупана видео управо као узвишено херојско доба по свему другачије од фриволног искуства двадесетог века. У свом каснијем развоју Винавер је дошао до уверења да у прекинутој традицији средњовековног изражавања леже трагови који би могли да представљају путоказ ка формирању модерне поетске мистике, чиме би се српској књижевности пружиле нове могућности изражавања и доживљавања изван доминантног

стиха епске традиције. Тако сагледана Византија требало је да има кључну улогу у формирању будућег великог песника кога је Винавер очекивао. С обзиром на то да је трагао за мистиком, Винавер је сматрао да је песнику неопходна управо недовољно осветљена Византија, неоптерећена сувишним историјским чињеницама, која би била лако податна песничкој интуицији. Тако се код њега средњовековље јавило и као (тражена / изабрана) традиција, супротстављена фолклорном искуству, али и неопходан елемент велике поезије будућности. Оваква уверења Винавер је касније напустио и своја трагања проширио на друге удаљене и мање познате традиције.

Средњовековље је истовремено било и епоха богата различитим културним и религиозним феноменима. Један од њих је и богумилски покрет, који је Десанка Максимовић, у својој поезији, уздигла до нивоа симбола песнички искошеног погледа на свет. Ова ауторка се средњовековљу на упечатљив начин враћала и касније, у другој половини 20. века, кроз песнички дијалог са Душановим закоником, тиме потврђујући да је средњовековна епоха имала несумњив значај у артикулисању њеног лирског доживљаја света. Реактивирање заборављених феномена средњовековне духовности, оних који не спадају у њен главни ток, због чега су се они чинили још удаљенији и мистичнији, показало је да су на почетку двадесетог века песници средњовековље доживљавали и као алтернативну епоху која се супротставља главним токовима савремене културе. Такво уверење повезује Станислава Винавера и Десанку Максимовић.

Дакле, традиција средњовековља песницима је послужила као подстицај за уобличавање бројних (ауто)поетичких момената и богатих садржаја певања. За разлику од колективне усмерености песама са историјским темама и мотивима, овде се средњовековље јављало као културолошка, али и интимна тачка (само)идентификације.

## ФИГУРА БОЖЈАКА

По својим даметима, поезија Момчила Настасијевића илуструје донекле издвојен, и специфичан, однос према средњовековљу. Као неки његови савременици, и Настасијевић је снажно неговао мистички однос према стварању – који је у песништву остварио кроз својеврсну симбиозу средњовековног и лирског фолклорног наслеђа. Своју везу са средњовековном традицијом овај песник успоставља пре свега баштињењем основних вредности и назора хришћанске религиозности – отуда у своје дело инкорпорира особен вид средњовековне духовности, који му служи као градивни елемент у изградњи сопственог поетског модела света.

Настасијевићева поезија дубински је прожета дахом мистике у коме препознајемо различите културне слојеве – од средњовековног, преко фолклорног до митског наслеђа – преобразене песниковом имагинацијом и његовим специфичним погледом на свет. На тај начин је рецепција средњовековне грађе свој највиши израз у првој половини 20. века добила управо у делу Момчила Настасијевића. Оно што је овог песника издвајало од других јесте чињеница да је ступао у дијалог са оним што је још увек било несумњиво живо у средњовековном наслеђу – његовом духовношћу: отуда је то наслеђе усвајао као градивни елемент универзалне духовности, не одређујући се према овој епохи као према културном симболу или добу давно ишчезлих вредности.

Типолошка разлика између песника којима је средњовековље послужило као основа за артикулисање сложености историјског идентитета и стваралаца који су у византијској култури видели полузаборављену епоху и потенцијалну ризницу алтернативних духовних и културолошких вредности најбоље се може разумети кроз опозицију *лейшойисац* – *божјак*. Ова друга фигура јавља се управо у песништву Момчила Настасијевића.

За разлику од летописца, који сведочи о историјском континуитету и колективној судбини народа коме припада, божјак

је одређен везом са Богом. Другим речима, његово певање почива на мистичној основи, и представља својеврстан Божи дар људима. Да би постао такав проводник, божјак је морао да се одрекне сваког друштвеног живота, и заузме место на самој маргини заједнице. Управо зато ова фигура сведочи о тачки у којој поезија поприма снагу мистичног религиозног доживљаја.

Летописац и божјак представљају, дакле, аутопоетичке фигуре српског песништва израсле из везе са модернистичким реактивирањем средњовековне традиције. Прва је артикулисала историософску свест, друга мистичко искуство српског певања.

### СРЕДЊОВЕКОВЉЕ КАО АУТОПОЕТИЧКИ ЕЛЕМЕНТ

За неке од водећих песника српске књижевности прве половине двадесетог века средњовековне теме, мотиви, поступци, поетика и духовност представљали су важан елемент стваралаштва, који је често показивао и аутопоетички значај. Тако су различити видови средњовековног наслеђа модернистичким песницима омогућили да обликују битне теме своје поезије, али и да формулишу одговарајуће (ауто)поетичке ставове.

Отуда следи да је однос према средњовековљу у модерној књижевности поетички битна чињеница: он представља својеврсно самоодређење према изабраној традицији матичне културе, односно тачку заснивања дубљег поетског идентитета.

Због свега овога проучавање трагова средњовековне културе и поетике у песништву 20. века незаобилазан је задатак ради стицања целовитијег увида у природу и карактер модернистичког и авангардног певања. Наиме, присуство средњовековља ту се не остварује на нивоу декоративности, нити се одиграва као покушај да се удаљена епоха сачува од заборава, већ је реч о поступку активирања и преобликовања изграђеног уметничко-идејног система прошлости чије разумевање стога представља кључ за описивање битних поетичких момената српског песништва 20. века.



## ДВОСТРУКА ИСТРАЖИВАЧКА ПЕРСПЕКТИВА


Истраживачка перспектива у већини студија обухваћених овом књигом хотимично је двострука: осим што смо у делу конкретног песника тежили да укажемо на присуство средњовековног наслеђа, истовремено смо настојали да утврдимо да ли су облици реактуелизације те традиције у нечему блиски песницима друге половине 20. века. Наиме, период након Другог светског рата, посебно онај у коме стварају Васко Попа, Миодраг Павловић, Иван В. Лалић и Љубомир Симовић, представља време шире поетичке рецепције средњовековне епохе. Тада долази до значајних продора и открића медиєвистике, и општег интересовања песника за ову традицију, због чега је послератни модернизам правац у коме је, за сада, најпотпуније реактуелизована средњовековна епоха, односно стваралачки инкорпорисана у савремено песничко искуство.<sup>4</sup>

Историја књижевности утврдила је да су се песници послератног модернизма у многим аспектима ослањали на модернисте прве половине 20. века, због чега је важно да се испитају плодови које је таква веза дала на плану реактуелизације средњовековног наслеђа. Наиме, једна од битних тачака блискости састојала се у афинитету према полузаборављеним традицијама прошлости, а једна од њих била је управо српска средњовековна баштина. Она је, с једне стране, одговарала таквом поетичком усмерењу – пошто је била довољно „мрачна”, односно недовољно научно и културолошки проучена, али је, с друге, истовремено представљала чињеницу сопствене културне историје, па њена актуелност није била плод песничке моде или индивидуалног поетичког хира, већ стална могућност матичне културе, песника различитих усмерења и генерација.

<sup>4</sup> „Обнова српсковизантијског наслеђа, подузета од водећих српских песника после Другог светског рата, теоријски је промишљена и песнички разноврсно остварена тако да можемо говорити о новом средњовековљу као феномену српског послератног модернизма” (Радуловић 2017: 49).

Приликом истраживања песничке реактуелизације средњо-вековне традиције у првој половини 20. века, у појединим случајевима јасно се уочава да су тако настали поетички феномени представљали наговештај, и траг, који се у песништву након Другог светског рата у потпуности развио.

Захваљујући истраживањима која смо објавили у књизи *Српсковизантијско наслеђе у српском постерајном модернизму* (Радуловић 2017), били смо у прилици да поузданије укажемо на такве везе и блискости.



СЛИКА СРЕДЊЕГ ВЕКА  
У „ЦАРСКИМ СОНЕТИМА”  
ЈОВАНА ДУЧИЋА

Дучић као да није имао среће са средњим веком. Своју слику те епохе он је дао у циклусу „Царски сонети”, објављеном у оквиру књиге истоименог наслова у Сабраним делима (1929/1930. године; књига трећа: *Царски сонети*), са још два циклуса: „Моја отаџбина” и „Дубровачке поеме”.

Међутим, Дучићев однос према средњем веку био је повод контроверзе чак и пре него што је заиста успостављен. Наиме, у свом приказу раних Дучићевих песама Антун Густав Матош замера му управо недостатак сензибилитета за естетске вредности православног средњовековља:

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 (Матош 1973: 223).

Дучићево образовање, поетичка и естетичка уверења били су, по Матошу, главни разлог што се он као песник окретао више западу него истоку.

Напокон, када су песме из циклуса „Царски сонети” биле објављене, тумачи не само да их нису сврставали у успешнија Дучићева остварења, већ је управо слика средњег века у њима

послужила као повод критике и оспоравања песниковог естетизма, осећаја за историју, па и патриотизма. Тако је Винавер Дучићев однос према српској средњовековној прошлости одредио као „рекламерски и америкашки”, Христић је у њему видео „типични грађански комплекс племства”, повезан „са наглом урбанизацијом нашег друштва последњих година деветнаестог и првих година двадесетог века” (Христић 1994: 91), док је Кашанин сматрао да песник једноставно није довољно познавао средњи век, због чега ни слика те епохе није аутентична. Поред тога, Дучићу је замерано да су га због урођеног господства, па чак и снобизма, у историји занимали само велики људи и дворски амбијенти, док није имао слуха за тзв. обичног човека или колективна прегнућа народа. Напокон, споран је био и Дучићев патриотизам – који је одређиван као неумерен и узак.

Но, вратимо се на почетак.

Према белешци из Сабраних дела, „Царски сонети” настали су у периоду између 1900. и 1918. године, дакле у време балканских ратова и Првог светског рата. У тој атмосфери песници су се често окретали прошлости, и то посебно средњовековној. Дучићеви сонети везани су махом за двор цара Душана, отуда им придев царски природно пристаје. Међутим, исти придев користили су и бројни други песници тога доба да означе величину и сјај наше средњовековне прошлости уопште. Тако постхумно објављена књига Милоша Видаковића носи наслов идентичан Дучићевом циклусу / књизи *Царски сонети*. Дис је 1913. објавио збирку *Ми чекамо цара*, а у својој „Плавој гробници” Бојић је позивао „галије царске” да застану. Напокон, и у Дучићевим сонетима налази се један који говори о Милошу Обилићу као пажу кнегиње Милице, која се у песми назива царицом, у складу са фолклорном традицијом. Позивање песника, у првим деценијама двадесетог века, на *царску прошлост* представља дакле поетичко средство указивања на велике и светле тренутке (средњовековне) историје, који треба да пруже подстрека и храбрости у одсудним борбама за сопствено ослобођење и опстанак.

Реч је заправо о дубинском континуитету са историјском свешћу фолклорне књижевности, у којој се (о)чувало хиперболизовано сећање на величину српске средњовековне државе. Тако је дошло до парадоксалног књижевног феномена: поред бројних поетичких захвата и формалних новина на плану садржаја и израза, којима су настојали да модернизују нашу поезију и еманципују је од романтичарско-фолклорног утицаја, српски песници првих деценија 20. века остали су ипак верни народној идеји историје, посебно слици средњег века која се у њој јављала.

### (НЕ)СХВАЋЕНИ СРЕДЊИ ВЕК ЈОВАНА ДУЧИЋА

Станислав Винавер је у есеју „Скерлић и Бојић” (Винавер 1975) истакао тезу о постојању две Византије у српској књижевности. Реч је заправо о два различита поетичка односа према средњем веку сопствене историје. У првом случају, песници попут Дучића и Бојића величали су средњовековну прошлост и немањихке изворе српске државности, док је, у другом, читање средњовековних списа и посматрање уметничких дела ове епохе требало песницима да пружи основу за формулисање другачије поетике, односно, у Винаверовом случају – *нове мистике*.

Авангардном усмерењу Станислава Винавера, његовим поетичким, естетичким па и философским уверењима, Дучићева и Бојићева Византија природно се указивала као страна и помало анахрона. То је и разлог што је он однос ових песника према средњовековљу исувише полемички поједноставио, и свео га на пуко величање сопствене историје.

Уместо да уђе у „суштину зрака” средњовековља, Дучић, по Винаверу, у прошлости тражи потврду величине која ће му послужити као оправдање за понос пред другим народима.

Тако су у духу народне поезије и ширећи њене потајне аргументе, радили и други наши песници. Они су увек хтели да докажу да ми нешто вредимо већ и по томе што смо некада толико вредели и

некада били тако моћни и тако блистави. Дучић је у овоме стилу измишљао своје царске фантазије. Оне нису ни у колико потекле из духа онога времена, или из критичког или интуитивног погледа данашњице на та времена. Дучић је замишљао једну прошлост којом би се могао похвалити пред странцима, па и пред рођеним својим народом. То није била аутентична прошлост него једна рекламна прошлост (Винавер 1975: 157–158).

Ипак, у својој критици Винавер је направио важну ограду нагласивши да оваквим усмерењем Дучић и Бојић „остају на линији свога рођенога народа, који се стара да се оправда и осветла образ пред народима цивилизованим, и пред самим собом” (Исто).

Однос према сопственој средњовековној прошлости, који се у народној свести формирао током вишевековног периода ропства, и показао као ефикасан начин очувања континуитета историјског бића, али и важно средство опстанка и борбе за ослобођење, Винаверу је био прихватљив када је у питању фолклорна књижевност. Међутим, рекреирање таквог односа у новим околностима и код песника са модерним осећањем и доживљајем света, по њему је нужно добијало непоетички облик историјског (само)оправдања, и претварало се у пуко средство поноса, без аутентичног песничког покушаја да се у прошлости сагледа непоновљив дух једног доба и пронађе путоказ за решење савремених поетско-духовних задатака и изазова.

На другачији начин од Винавера је, према евокацији средњовековља у „Царским сонетима”, остао резервисан Милан Кашанин – који је иначе изузетно ценио Дучића:

Мање су заводљиви Дучићеви *Царски сонети*. Ни инсценацијом, ни мислима, они немају убедљивост и животни дах *Дубровачких њоема*. Песник се тешко уживљавао у наш средњи век, који му није био много познат ни из научних расправа и студија, ни из путовања (Кашанин 2004: 232).

Напокон, ни критичари Друге Југославије нису много боље оцењивали ове песме. Један од разлога лежи можда у чињеници да је Дучићев патриотизам исказан у њима у основи српски, а не југословенски, па је као такав био тешко уклопив у доминантну друштвену парадигму друге половине 20. века. Тек су савремени критичари показали више слуха за овакве Дучићеве песме.<sup>5</sup>

На могућност другачијег читања упутио је, тако, Ранко Поповић:

Он [Дучић] 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, уместо поезије осјећајности (Поповић 2009: 223).

У исто време, Кринка Видаковић Петров указала је на парнасовску поетику која се налази у основи „Царских сонета”, као и на блискости и разлике између Дучића и других светских парнасоваца, попут Мајада (Видаковић Петров 2009).

Дучићеви „Царски сонети”, дакле, остају отворени за нова читања.

### ИЗМЕЂУ ДВЕ СЛУТЊЕ

Тумачи су већ истакли да Дучић у „Царским сонетима” успоставља другачији однос према националној прошлости, пре свега према средњем веку, од песника своје и претходних епоха. Њега, наиме, највише привлачи моћна држава краља, а касније цара Душана, због чега у овим сонетима не срећемо класичне мотиве родољубиве поезије, оличене у страдању и искупљењу, већ пре свега слике величине и мира једнога царства.

---

<sup>5</sup> Видети зборник *Поезија и њојтика Јована Дучића* (2009).

Увек различит, он, и тада кад залази у прошлост, залази у друкчију него други. Њега у нашој прошлости не привлаче дани пада него успона; он се сећа наших освајања и победа, не наших пораза; његова велика личност у нашој историји није кнез Лазар, него цар Душан... (Кашанин 2004: 231).

Настојање да се опевају сјај и величина Душанове епохе главни је разлог што се као доминантан песнички поступак у „Царским сонетима” јавља дескриптивност. Богата сликовитост, као једно од основних својстава овога циклуса, довела је до тога да у готово свим песмама доминира утисак о статичности и затворености времена. У Дучићевом сликању Душановог доба, његовог двора и великаша који га окружују, реч је о миру и зрелости једне епохе, оствареном захваљујући јакој вољи велике личности. Поетска наративност ретко се употребљава, па отуда изостаје развијање епизода из прошлости, а уместо њих јављају се историјске сличице симболичког значаја.

Иако су бројни тумачи истакли да је, иначе, Дучић у песмама родољубиве тематике поетски доводио у везу прошлост, садашњост и будућност (Кашанин), обједињујући тако у непрекинутости историјске драме судбину предака и потомака, у „Царским сонетима” се, више него игде другде, прошлост јавља затворена у себе, самодовољна попут парнасовског идеала уметности, наизглед без видљиве везе са садашњошћу. Декоративност тих песама делује као симбол и пример, изложена музејски неутрално, без узбудљивог и драматичног сучељавања песничког гласа са садашњошћу или савременим историјским искуством његовог народа. У готово свим песмама „Царских сонета” не слути се каснији пад, већ се слика величина, равнотежа и сјај којима као да ништа не прети. Можда у оваквој декоративној статистици лежи разлог што ови сонети нису имали већег утицаја на песнике након Дучића, који су своју инспирацију такође тражили у окретању средњовековном добу.

Међутим, оквирне песме, прва и последња, „Царских сонета” донекле мењају овакву слику. Када је реч о уводном сонету



„Царица”, он је Винаверу послужио да илуструје своје ставове о Дучићевом неразумевању средњег века:

Тако је Дучић измислио да је главна брига царице на двору Цара Душана била да примети једну бору бриге у погледу Силнога Цара (Винавер 1975: 157).

Песма и јесте грађена на контрасту између царичине величине и поштовања које јој указују пажеви и властела, с једне стране, и њеног брижног односа, пуног страхопоштовања, према цару, због кога се она изненада и сама јавља „као паж плашљив и мали”, с друге стране.

Ипак, да ли је Дучић желео само да ослика атмосферу двора тако што ће, у складу са својом поетском имагинацијом, идеализовати односе који су владали на њему? Другим речима, шта нам говори „брига, танка као пара” на челу „крунисаног Цара”? Скривена забринутост – коју је у стању да види само царица, захваљујући оданости којом је везана за цара – представља слутњу. Душаново крунисање врхунац је његове моћи, који нужно са собом носи и наговештај будућег пада. Једва приметна брига тако у Дучићеву песму уводи слутњу каснијих историјских догађаја, односно распада царства. Реч је о силама растакања нужно садржаним у оствареној мери зрелости, о чему је у другој половини двадесетог века убедљиво певао Иван В. Лалић. Док поетски представља церемонијалну атмосферу на средњовековном двору, односно величину и моћ одређеног историјског тренутка, Дучић истовремено суптилно указује и на неумитни пад који након тога следи. Реч је о наговештају поетске историософије у „Царским сонетима”, односно интуитивном промишљању (историјског) трајања, чиме се Дучић неочекивано показује ближи Лалићевом представљању средњовековних тема и мотива, него што би се то на први поглед могло чинити.

Занимљиво је да последњи сонет циклуса, под насловом „Паж”, не припада Душановом добу, већ времену кнеза Лазара. Међутим, сама смена епоха није извор динамизације нити

поетског тематизовања протицања времена. Другим речима, прелаз се готово и не осећа. Па тако, иако је реч о историјски сасвим различитим епохама српске државности, иако је прелаз од једне ка другој пун драматичних догађаја, иако, напokon, друга представља пад у коме сјај и величина Душановог царства нису могли да остану неокрњени – у песми „Паж”, која говори о Милошу Обилићу, не види се да се ишта догодило, нити променило: ту су и даље царски паунови и лавови. Милош је грађен, у дослуху са народним предањем, указивањем на његово необично порекло и изглед: „У пажа Милоша очи од смарагда, / Рука од албаstra и власи од лана”; „Певање је дете учило од виле” док у облацима „стреља утве златокриле”, при чему је истовремено упућен у тајне и земље и неба: „Збори са звездама што над градом плове, / И сваки глас земље он слуша без даха.” Као у причи о постанку легендарног јунака, и у Дучићевој песми истовремено је наговештен Обилићев крај. Завршни стихови тако указују на судбинску предодређеност јунака, контрастирану његовом митизованом изгледу: „Али од Косова пође ли прам праха, / Затрепери цело срце соколићу, / Отворе се широм очи смарагдове.” Са оним што ће се на Косову одиграти Милош је повезан од детињства, носећи га у дубини свога бића као нејасну слутњу, сличну оној што се у првome сонету јавља на „челу крунисаног Цара”. Будућност се тако, у песми „Паж”, уводи у виду поетске алузије којом се указује на судбинску предодређеност јунака, чиме се овај сонет показује блиским одређеним Павловићевим песмама („Има један мост”, *Књижа сѣарословна*) са мотивима и историјским личностима из средњег века, где се будућност наговештава такође кроз алузију, и као предодређеност.

Дакле, дескриптивност сонета „Паж” није затворена у један тренутак, у њој је присутна (историјска) динамика оличена у нејасној слутњи Обилића, чиме се време песме отвара према будућности која се ишчекује као сопствена судбина, односно позвање. Косово се тако показује као преломна тачка која ће одредити не само судбину Обилића, већ читавог народа. Иако се

сматра да Дучић у својим „Царским сонетима” не опева страдања нити класичне теме родољубиве поезије, у њима се, дакле, ипак јављају и такви наговештаји.

Управо кроз тему Косова, суптилно уткану у слику о величини средњовековне прошлости, отварају се „Царски сонети” ка циклусу „Моја отаџбина”, у коме се опевају балкански ратови, борбе за ослобођење али и искупљење Косова. То је несумњива потврда колико је Дучић пажљиво компоновао своја Сабрана дела, и колико је водио рачуна о распореду циклуса у књигама.

*Прам брије на челу крунисаној Цара и йрам са Косова* – као наговештаји пада, али и судбинског позвања из почетне и завршне песме „Царских сонета” – уоквирују циклус, отварајући га временском протицању, чиме динамизују иначе статичну представу прошлости у њему садржану. Самим тим се и тематски распон ових сонета, поред слика мирне величине, сјаја и поноса, суптилно развија увођењем важних тема националне историјске свести: судбинског позвања, жртве и искупљења.

## ДОМИНАЦИЈА ВИЗУЕЛНОГ – ПАРНАСОВСКИ АМБИЈЕНТ И ФОКЛОРНА СЛИКОВИТОСТ

Иако су тумачи понекад указивали на различите (ванкњижевне) разлоге Дучићеве представе средњег века у „Царским сонетима”, она је најпре условљена његовим (тадашњим) поетичким опредељењем – баштињењем парнасовске поетике: „Већим својим дијелом Дучићева поезија с националним мотивима одређена је ширим оквиром парнасовске концепције умјетности...” (Поповић 2009: 221). Сагласан са Винаверовом оценом Дучићевих песама са средњовековним мотивима, и Јован Христић је приметио да је Дучићева слика ове епохе била условљена парнасовском поетиком:

Визуелна раскош Византије сама се наметала нашем парнасовском песништву, које је сувише добро прихватило поуку Војислава Илића о томе како се стварају јасне визуелне слике (Христић 1994: 91).

Наиме, „парнасовце знатно више привлачи хладнији, објективнији однос према спољном свету, према чарима егзотичне природе или великим темама из историје и митологије” (РКТ 1986: 527). Богдан Поповић истакао је да је реч о безличном и неузбуђеном песништву, у коме доминирају чула вида, осета и сензација над личним осећањима, посебно истакавши да у песништво улази историја као извор занимљиве, шарене и живописне грађе блиске егзотици (Поповић Б. 1977: 277).

Отуда је Дучићева слика средњег века парнасовски дистанцирана, узвишена и свечано хладна. У њој нема великих драма и ломова, реч је, како смо већ истакли, о времену величине, зрелости и мира. Занимљиво је како се Дучић, приликом сликања средњовековне прошлости, користи принципима парнасизма да дочара њену величину и узвишеност, али је можда још интересантније како користи грађу те прошлости да уведе њему драге парнасовске теме и мотиве – који иначе функционишу и без историјског контекста. Тако сонет „Владичица” стоји донекле издвојен од осталих песама „Царских сонета”, и дозива се с песмом у прози „Мала принцеза” из *Плавих лејенди*. Реч је о тананим женским бићима, несвакидашње лепоте, окруженим узвишеним стварима, али које у себи носе нејасну тугу и носталгију, услед којих завршавају свој крхки живот: „Мала принцеза је уморна од живота, и она је тужна” („Мала принцеза”); „Али увек тужно беше срце Деспе...” („Владичица”).

Песничка слика у „Царским сонетима” не служи песнику да истакне конкретност епохе, већ да симболизује њен значај. Отуда је свака слика уједно и симбол политичке, културне или личне моћи:

Дучић, наиме, настоји да песнички обнови сећање на преткосовско немањихко 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” (Видаковић Петров 2009: 572–573).

Миодраг Павловић истакао је да је Дучић, уопште, „у својој имажерији избегавао сувише конкретне предмете и ситуације” (Павловић 1964: 50); то важи и за слику средњег века у „Царским сонетима”. Наиме, када песник представља ентеријере, екстеријере или одећу ликова, његово основно настојање састоји се у томе да се покажу достојанство и моћ, а не конкретни изглед или појединост. Другим речима, предмети, декорације и читаве слике добијају симболичку функцију.

Тако је, уместо нарације која одликује „Дубровачке поеме” (Кашанин), у „Царским сонетима” реч пре свега о поступку дескрипције грађене на принципима парнасовске поетике; истовремено, међутим, значајан утицај на ове песме извршиле су слике и представе фолклорне књижевности, због чега „Царски сонети” представљају занимљив спој парнасовских поетичких принципа и атмосфере са фолклорном имагинацијом и историјском свешћу.

По својим уверењима Дучић је био модеран стваралац европског усмерења, који је настојао да пева у складу с највишим поетичким идеалима свога доба. Међутим, он је пореклом везан за фолклорну традицију, коју је ценио – што се посебно види из његових есеја. Стога је спој тада модерних, европских поетичких оријентација и народне књижевности представљао синтезу његових песничких стремљења и личног порекла. На тај начин, народна књижевност настављала је свој живот у сасвим новом (поетичком) окружењу.

Управо је визуелни принцип, као важан елемент и парнасовске и фолклорне поетике, омогућио Дучићу да песнички споји ове две тако различите традиције. Другим речима, повлашћени положај чула вида и (песничке) слике у „Царским сонетима” условљен је подједнако поетиком парнасовства и народном књижевношћу – ови сонети занимљив су пример функционисања

фолклорних слика у парнасовском амбијенту. Кринка Видаковић Петров истиче управо важност поступка визуелног описа из фолклорне књижевности за поједине песме „Царских сонета”:

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. Дучићева песма „Манастир” садржи опис сагласан овом обрасцу... (Видаковић Петров 2009: 573).

Колико је заправо истакнуто чуло вида у „Царским сонетима” показује се у тренуцима када песник потенцира визуелну страну појава тамо где се то не очекује, на пример када се у песми „Житије” представља књига коју цар чита: „Писана у Градцу, сликана у Жичи, / У Млецима тешким златом окивана.” Дакле, важност књиге истиче се кроз њен раскошни изглед и набрајање поступака неопходних за њен настанак: писање, сликање, окивање златом. Другим речима, већ сам изглед књиге говори о њеној вредности, па је ово књига о којој се мора судити и по њеним корицама.

Притом, реч је о књизи о прецима коју цар помно изучава, при чему се у последња два стиха првог терцета ефектно сажима историја представљена у (средњовековним) житијима: „Сва слова певају претке што су били, / Краљеви и писци, војводе и свеци.” Тако је Дучић слику цара Душана као моћног државника допунио сликом цара књигољупца, истакавши важност историје за његову свест, односно улогу коју завет и жива веза са прецима имају у његовој величини: „Император виде како пређе сводом / Страшни сен Немање победничким ходом.” Књига у овој песми одговара средњовековним хагиографијама, што већ сам наслов сугерише, али је истовремено реч и о књизи староставној, која се јавља у фолклорној поезији – на шта упућује из ње преузета и стилизована формула: „Опет је цар чита три ноћи и дана”. Указивањем на визуелне карактеристике књиге на парнасовско наиван начин, Дучић саопштава несумњиву истину: да је књига

о прецима, попут житија, у српском средњем веку имала посебан статус и значај. Парнасовски амбијент, присутан и у овој песми („И кад склопи очи на тигру и свили”), разлог је због чега Дучићеве средњовековне слике некада делују неаутентично чак и када се иза њих налази дубља истина епохе.

Поред већ помињаног „Манастира”, и друге песме из „Царских сонета” богате су сликама, веровањима и предањима из народне књижевности. Тако се јављају утве златокриле („Паж”), Милош Војиновић и двобој – који истовремено подсећа на витешке турнире у средњовековној Србији, али и на мегдане из епске књижевности („Двобој”), фолклорне формуле („Житије”), као и народна веровања у песми „Слава”. У њој је посебно занимљива слика Архангела Михаила који стоји на рамену цара Душана: „На рамену Царе држи Архангела”. Реч је о народном предању које Дучић помиње у есеју о Мештровићу: „Нашим владарима архангели седе на рамену, као цару Стефану кад слави славу” (према Витановић 1997: 29).

Теза да је Дучић услед свог урођеног господства певао искључиво о високим друштвеним слојевима губи на убедљивости када имамо на уму чињеницу о бројности слика, мотива, па чак и лексици народне књижевности, којима се одликују „Царски сонети”. Тако се показује сав парадокс оптужбе да песник није имао слуха за тзв. обичног човека историје, односно народ као колектив: Дучић је у „Царским сонетима” проговарао управо тим народним и заветним гласом. Пропустивши га кроз филтер парнасовске поетике, он је настојао да томе наслеђу пронађе нов живот у сусрету са тада модерним поетичким европским струјањима.

### ПОДТЕКСТ „ЦАРСКИХ СОНЕТА” ИЛИ КОЛИКО ЈЕ ПЕСНИК ЗАПРАВО ПОЗНАВАО СРЕДЊИ ВЕК

Када говори о Дучићевој слици средњег века, Станислав Винавер употребљава глаголе „измишљати и замишљати”. Тиме се не истиче само то да Дучић није довољно добро познавао

средњовековну епоху, већ се сугерише да он није ни показивао интересовање да песнички продре у њену суштину, већ се радије задовољавао да је прилагоди сопственим (поетичким) потребама.

Видели смо да се и Кашанин донекле слаже с Винаверовом оценом када је у питању Дучићево познавање средњег века, при чему је он сачувао више разумевања за песника „Царских сонета”, оправдавајући га објективним околностима:

У Дучићево време, литература о средњовековном животу у Србији, о дворцима и градовима, о обичајима и наравима, била је врло оскудна – тек на петнаест година по одласку Турака са Балкана Дучић је могао на првим фотографским снимцима у боји видети портрете наших владара и велможа, ликове светитеља на фрескама и архитектонске споменике по манастирима (Кашанин 2004: 232).

Овакви ставови захтевају да (пре)испитамо колико су песме из „Царских сонета” плод искључиво песникове уобразиље, а у којој се мери ослањају на историјски или литерарни подтекст.

Песма „Дубровник” тематизује посету цара Душана Дубровачкој републици око 1349. године (Митровић 1992).<sup>6</sup> Реч је о значајном догађају, забележеном и у дубровачким хроникама. За нас је интересантно да је овај догађај представљао инспирацију уметницима који су стварали непосредно пре или баш у време када је Дучић писао своје „Царске сонете”. Тако је Марко Мурат насликао композицију под називом *Долазак цара Душана у Дубровник*, представљену на Светској изложби у Паризу 1900. године. Инспирисан истом историјском епизодом Вид Вулетић Вукасовић објавио је 1912. роман *Цар Душан у Дубровнику*.

Дучићева песма „Дубровник” блиска је у неким тачкама Муратовој слици, и сасвим је могуће да ју је песник имао на уму током писања. Иако је код Дучића реч о сцени у Великом већу,

<sup>6</sup> ([https://www.rastko.rs/rastko-du/istorija/jmitrovic/1992/jmitrovic-dubrovnik\\_1.html#\\_Toc47800720](https://www.rastko.rs/rastko-du/istorija/jmitrovic/1992/jmitrovic-dubrovnik_1.html#_Toc47800720))



док је Мурат представио тренутак када Душан ступа на копно Дубровника, постоје детаљи који повезују слику и песму. Тако је у Дучићевој песми цар представљен као „титан, риђ и модра ока”, док на Муратовој композицији управо доминира Душанова упечатљива царска фигура. Песма потом помиње море „посуто у цвећу”, које и на слици чини важан детаљ. Напокон, главни мотив око кога је Дучићев сонет испеван јесте царев мач, који симболизује моћ српске државе и истовремено је извор стрепње дубровачког кнеза. И на Муратовој слици Душан држи велики мач, који сеже све до земље.

Из наведеног следи да је подтекст, али и контекст Дучићеве песме вишесложан: она евоцира документован историјски догађај, али је као свој предлог могла имати и Муратову слику.

Песма „Радовиште” тематизује сусрет цара Душана и Јована Кантакузина: „Кад цар Кантакузен беше гостом цара”. Душан, тада још увек краљ, у Радовишту на Струмици сусрео се заправо са царем Андроником III, 1336. године. Према изворима, тај сусрет заиста је трајао седам дана, баш као у Дучићевој песми: „седам дана шума / Прођоше у гозби светлијој од ишта.” На основу помињања локалитета састанка и његовог трајања, вероватно је да је Дучић знао с ким се краљ Душан састао. Због чега је онда Андроника заменио Кантакузином? Чињеница је да је приликом састанка са Андроником био присутан и Кантакузин, али не као цар већ као регент. Са Кантакузином као царем, и активним судеоником у грађанском рату у Византији, Душан се сусрео 1342. године у месту Пауни код Приштине.

Дучић је у својој песми спојио ова два догађаја, али не на основу непознавања историје, већ због потреба саме песме. У њој се наине приказује моћан двор цара Душана и његова важна улога у византијском грађанском рату, која се огледала у подршци Кантакузину, од кога је заузврат тражио велике уступке – ставивши тако византијског претендента у тежак положај.

У песми се доноси читав каталог раскошних ствари којима је обиловао Душанов двор: ту су кимвали и харфе, бронзани

троношци, млетачка зрцала, златно суђе, риба из Белог мора (архаични назив за Егејско море), представе и гозба.

Песма се завршава сликом Кантакузина коме, након одласка од цара Душана, далеко од Радовишта кану две „горке сузе”. Дучић истиче моћ и положај Душановог двора и наговештава тежак положај Кантакузина, принуђеног да тражи Душанову помоћ.

Према томе, спајање различитих историјских догађаја у један Дучићу служи да суптилно поетски представи суштину Душанове моћи и одређеног историјског тренутка. У складу са својим тадашњим поетичким уверењима, песник се задржава на поетско-дескриптивној транспозицији историјске епизоде, без отварања дубљих историософских слојева.

Песма „Цар” говори о посланству папе Иноћентија VI, са седиштем у Авињону, упућеном цару Душану: „Цео дан сунчани звоне бучна звона, / Сва је Призрен градска отворио врата, / Кад јавише трубе да из Авињона / Стижу поклисари, три папска прелата.” Према изворима, сам дочек папског изасланства није био срдачан – због напетих односа са угарским краљем Лудвигом. Међутим, Дучић не улази дубље у историјску епизоду: не приказује нетрпељивост која је у том тренутку владала између Душановог двора и папске курије, нити помиње разлог њиховог сусрета – Душанов покушај да у папи пронађе савезника у борби против Турака. Читава сцена Дучићу служи да још једном прикаже величину Душановог двора, али и његову културолошку ширину: „Затим у дворани, Цар, логотет царски, / И сва сјајна свита, стајаху док срочи / Поздрав на латинском мудри бискуп барски.” Завршетак песме: „Император небу подигнувши очи, / Свечано на писму ту преломи сада / Печате над страшном судбом Цариграда”, сведочи да је Дучић знао да том приликом није дошло до договора између цара и папе, и да је тако пропуштена прилика за заустављање турског продора – која је резултирала каснијим падом Византије и околних земаља.

И друге песме садрже алузије на историјске епизоде. Тако се у песми „Манастир”, о зидању Светих Архангела, помиње „грчки

мозаик”, а овај манастир био је посебно познат по несвакидашњем подном мозаику, високом примеру уметности тога доба.

У песми „Слава” истиче се „да је Тесалија сва пала за вече”, што одговара историјским чињеницама по којима је ова област врло брзо освојена, при чему Дучић помиње и Прељуба, намесника Тесалије, док се у песми „Двобој” тематизују витешки турнири који су се одржавали у доба цара Душана.<sup>7</sup>

Песма „Запис”, коју Ранко Поповић сматра једном од најуспелијих из „Царских сонета”, односи се на задужбинарску делатност деспота Оливера и његове жене Ане-Марије. Један од разлога њене успелости лежи и у томе што се у њој јавља фигура писара „Ја, Јеж многогрешни”, која је пружила могућност за непосреднији лирски говор, а била је посебно важна за реактивирање средњовековног наслеђа у послератном модернизму.<sup>8</sup>

Истакли смо већ да Дучић помиње титутле, великаше, екстеријер и ентеријер како би указао на карактер и величину пре свега Душановог краљевства, односно царства, и симболизовао његову моћ. Међутим, он то не ради, како би се могло учинити, произвољно и без познавања конкретних историјских околности, већ своје слике гради на чврстом подтексту.

На основу свега реченог, приговор да Дучић није познавао средњи век, или да га је замишљао искључиво у складу са својим потребама, није убедљив. Не само да је песник био упућен у различите историјске епизоде тога доба, већ је и своју песму често градио управо око њих. У складу са парнасовском поетиком, он је желео да пре свега донесе естетизовану и узвишену атмосферу времена, не улазећи дубље у проблем разумевања историје и ко-

<sup>7</sup> Видети књигу Марко Алексић, *Српски виђешки код* (Београд: Лагуна, 2016).

<sup>8</sup> Марко М. Радуловић, „Српсковизантијско наслеђе у песништву послератног модернизма” (*Књижевна историја*, бр. 155, 2015). „Симбол дијака представља константу културе која је, иако пречесто изложена разарајућим силама историје, и исхитреним културним револуцијама и превратима, дубоко свесна својих источника и увира, те као таква не престаје да траје кроза сва времена” (Радуловић 2015: 168).

лективног трајања – отуда су ове песме и поетизоване историјске сличице.

Питање које се може поставити јесте зашто се Дучић – приликом ослањања својих сонета на поједине историјске епизоде – није, осим дескрипцијом, користио и нарацијом, коју је успешно употребио у „Дубровачким поемама”. Један од могућих разлога лежи у чињеници да је период Душанове владавине за њега представљао споменик државне, културне и историјске величине, који је желео да прикаже у његовој монументалности, лишеној било какве сенке свакодневице и профаности, док му се атмосфера Дубровника нудила као нека врста блиског културолошког садржаја са којим је могао да ступа у другачији и вишезначнији однос.

#### „СЕЋАЊЕ КОЈЕ БЛЕСНЕ У ТРЕНУТКУ ОПАСНОСТИ”

Иако му се није враћао до завршних година свога живота и стваралаштва, средњовековље је било саставни део Дучићеве историјске и националне свести. Отуда се у тренутку великих страдања, којима су и свет и његов народ били изложени током Другог светског рата, песник поново обратио добу цара Душана, у особеној форми песничког „сећања које блесне у тренутку опасности” (Бенјамин 1974: 81).

У песми „На царев Аранђеловдан”, објављеној у америчком *Србобрану*, парнасосимболистичку статичност и (привидни) мир „Царских сонета” заменила је историјска динамичност, свеопште очајање, али и нека врста колективне славске здравице-молитве, која се наслућује у обраћању цару. Другим речима, средњовековље је виђено као идеал од кога се удаљава, који време прети да поништи заједно са његовим потомцима, те је отуда евокација цара Душана истовремено и молба за заштиту. Иако је атмосфера значајно другачија, Дучић је очито настојао да очува везу са „Царским сонетима”: песма „Слава”, из тога циклуса, такође говори о Аранђеловдану, слави цара Душана. У њој се

види величина његовог двора, поштовање које цару указују краљ Бугарске, немачки ритери, франачки барони, затим снага његове војске („Тесалија сва пала за вече”), напokon и наклоност самог свеца: „На рамену Царе држи Архангела”. То је уједно завршна песма циклуса која тематизује Душаново доба, па је и врхунац представљања царског двора. Након ње имамо само још један, већ помињани, сонет „Паж”.

У песни „На царев Аранђеловдан”, која такође тематизује славу цара Душана, јављају се сасвим другачији тонови. Прошлост и садашњост доведене су у чврсту везу на основу контраста који се јавља између њих. Лирски субјект је колективно биће које прославља царску славу и чува сећање на великог владара: „За твоју Славу, светли Царе, / Што и сад владаш у нама, / Који чувамо славе старе / У молитви и на струнама!” Све три строфе грађене су на контрасту између царске прошлости и сурове садашњости. На почетку сваке од њих налазе се, као рефрен, стихови „За твоју Славу, светли Царе”, након којих следи суморна представа садашњости: „Али је црно доба за нас / Откад је ово кољено: / све је на пазар пошло данас, / Све слављено и вољено.” Доба цара Душана показује се као нека врста завета који његови (малобројни) потомци носе у себи, али и идеал од кога се савремено доба све више удаљава, и тако прети да га се сасвим одрекне и преда заборау. Оваквим тематизовањем средњег века као високе мере вредности од којих се садашњост неповратно одвојила, Дучић је обогатио слику те епохе и њеног значаја, коју је дао у „Царским сонетима”. Истовремено, таквим поступком он је наговестио неке од песама Љубомира Симовића, које су такође грађене на раскораку између времена прошлости и завета, с једне стране, и профане садашњости, с друге – на пример „Ходочашће Светом Сави”<sup>9</sup> Иако је услед поетских захтева парнализма средњовековље

<sup>9</sup> „Вредност мита и светост предања за Симовића су скривиште народног бића и темељне поставке културе; он их призива да опомене у којој се мери савремена свест и историјско искуство изобличило и колико (не) личи на своје Источнике. Митски образац је, дакле, чисти и светли пра-

могло да у његовом стваралаштву поприми статичнији вид, као у „Царским сонетима”, оно је за Дучићеву историјску свест увек представљало жив завет уроњен у време и чврсто повезан са динамичном историјском авантуром потомака, о чему сведочи управо песма „На царев Аранђеловдан”.

### ДУЧИЋЕВ КУЛТУРНИ ПАТРИОТИЗАМ

Уколико желимо да у вези са „Царским сонетима” оцртамо основе Дучићевог културног патриотизма, потребно је да овај циклус осмотримо у оквиру целине треће књиге Сабраних дела. Није случајно, наиме, Дучић довео у везу средњовековну историју Србије и дубровачко наслеђе: он је те две традиције доживљавао као разнолике али комплементарне видове наше прошлости. Поред поштовања средњовековне немањићке државе, „Дубровник је одувек органски део његовог [Дучићевог] света, део његовог унутрашњег пејзажа” (Витановић 1997: 116). Отуда Дучић у „Дубровачким поемама” не покреће питање припадности Дубровника, нити истиче утицај српске историје на његову поезију, као што је то радио у есејима. Њега изнад свега интересује лепршава атмосфера дубровачких госпи и госпара, и лако ироничан однос који песнички успоставља са том епохом. Управо таквим стваралачким погледом у прошлост, ослобођеним непосредних захтева које песнику намеће његово доба, Дучић је осликао јединствену атмосферу Дубровника као саставног дела нашег националног бића.

Између овако одређених историјских и културолошких веза налазе се песме из циклуса „Моја отаџбина”, са тематиком из непосредне ратне стварности. Патриотска свест која се у њима јавља, позива на одлучно деловање у садашњости, али је истовремено изграђена на живој вези са прошлошћу, присутној пре свега

---

лик, али и, током историје или упркос њој, стално жељени и жуђени а никад досегнути идеал и химера” (Радуловић 2017: 206).

у „Царским сонетима”. Тиме је Дучић оцртао свој отаџбински круг песама указавши на државотворност и културну величину, али и на сталну спремност и усуд сопственог народа да у рату потврђује оно за шта су се преци борили.

Трећом књигом Сабраних дела Дучић је дефинисао координате своје родољубиве поезије, односно одредио изворишта сопствене патриотске и културолошке свести: она је почивала на 1) нескривеном поносу великим епохама националне историје, 2) отвореном слуху за њен двоструки културни карактер, који је спајао Исток и Запад, и 3) спремности на активно деловање у садашњости.

Како је већ истакнуто, Дучић је „Царске сонете” писао негде у време балканских ратова. Било је то доба општег полета за потпуним ослобођењем, које се огледало и у настојањима да се поврати изгубљена средњовековна величина:

Основни смисао балканских ратова несумњиво лежи у коначно оствареном ослобођењу јужних крајева од петовековне доминације Османског царства. Српска војска је најзад победнички ушла у Милутинов Призрен, Душаново Скопље, и пре свега, после 523 године, вратила се на Косово (Витановић 1997: 131).

О тим борбама посебно је реч у „Мојој отаџбини”, због чега она долази одмах након „Царских сонета” – јер се ослобођење у балканским ратовима за историјску свест и осећање показивало као велико искупљење средњовековне епохе. На тај начин у композицији треће књиге Сабраних дела приказ величине Душановог доба и његове славе, у циклусу „Царски сонети”, представља припрему великих ратничких подухвата опеваних у наредном циклусу, „Моја отаџбина”. Тиме значење оба циклуса не произлази једино из њих самих, већ и из узајамног односа у који их је песник довео. „Царски сонети” се, као што смо већ поменули, завршавају слутњом Косова, а „Моја отаџбина” представља, између осталог, његово искупљење, чиме је Дучић *царску њрошилоси* повезао са савременим ратовима за ослобођење:

Садашњост, међутим, црпе сав свој смисао, своју величину, своју оправданост из прошлости, из остварења светог завета, из напора потомака да извуку из мрака вековног тамновања своја древна светилишта, своје некадашње краљеве, да, потчињавајући се њиховим законима части и славе, буду достојни својих предака (Витановић 1997: 128).

Та веза између садашњих борби и некадашње величине разлог је што је Дучић циклус „Моја отаџбина” сместио одмах иза „Царских сонета”, иако би хронолошки ту могле да дођу „Дубровачке поеме” – али, њихова је атмосфера сасвим другачија, те се не може повезати са борбама о којима реч у „Царским сонетима” и „Мојој отаџбини”; међутим, њихов садржај спада у културни патриотизам, због чега је њихово присуство у трећој књизи оправдано.

Много је важније назначити да су 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 (Поповић 2009: 231).

Видели смо да се у Дучићевој поезији Косово јавља на крајње суптилан начин, као наговештај. На тај начин песник се, како су тумачи већ уочили, није (експлицитно) ослањао на косовски мит, чиме је направио помаке у родољубивој поезији (Поповић) сликајући с једне стране величину средњовековне Душанове државе, а с друге културну рафинисаност Дубровника: „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” (Поповић 2009: 231).



## ЗНАЧАЈ ДУЧИЋЕВЕ СЛИКЕ СРЕДЊОВЕКОВЉА

Упркос свему, Дучићева слика средњег века, остварена у циклусу „Царски сонети”, није била пресудна за касније песнике. Када су се неки од најзначајнијих стваралаца послератног модернизма, попут Васка Попе, Миодрaга Павловића, Ивана В. Лалића и Љубомира Симовића, окретали српсковизантијском наслеђу, они то нису радили ослањајући се на наслеђе Јована Дучића. Парнасоство „Царских сонета”, извесна хладноћа и склоност ка високој култури средњег века, стварној или фикционализованој, сувише су их одбијали. За њих је пресуднији био Дучићев *иријашељ* Милан Ракић са својом Симонидом и Јефимијом.

У већини песама „Царских сонета” прошлост није предмет контемплације и песничких медитација, већ повод за понос. Отуда су феномени који се у њима опевају доживљени пре као симболи државне величине и рафинисаности, а мање као уметничка дела са којима се ступа у жив однос. Дучић себе није изложио погледу фресака, како су то учинили Милан Ракић и послератни модернисти, нити је средњи век доживљавао као потенцијално место поетичког бекства из профаног времена. Насупрот томе, он се мирно окретао пре свега званичном току средњовековне културе, тражећи у њему сведочанство величине. То је и један од разлога што ове песме свакако не спадају у његова најбоља остварења. Упркос свему томе, чини се да су Дучићеви „Царски сонети” комплекснији и песнички дубље замишљени него што су им то признавали бројни тумачи.

Они су показали Дучићево мајсторство, које се не открива само на плану стиха и форме, већ и у дискретним поступцима тематизовања протока времена у претежно дескриптивним сонетима, алузивном указивању на будућност као историјску судбину, али и позвање, и контекстуализовању читавог циклуса. Дучић је, поред тога, у овим сонетима народну историјску свест, осећање континуитета и захтеве (савременог) тренутка транспоновао у модеран поетички израз. Његов доживљај средњег века уз то је

шири него што се то види из „Царских сонета”. Реч је о епохи са којом је песник остао духовно повезан, и која је у његовој свести представљала неку врсту *златној доба* сопственог народа, па је и средњовековне претке, а пре свих цара Душана, доживљавао као своје унутрашње велике претходнике и заштитнике, а себе као њиховог чувара и настављача, о чему сведочи и позна песма испевана у драматичним и преломним тренуцима – „На царев Аранђеловдан”.



## ЛИРСКИ СРЕДЊИ ВЕК МИЛАНА РАКИЋА

Значајан ток Ракићевог певања инспирисан је културним артефактима прошлости, попут цркава, икона и књижевних дела, али и ратничком традицијом српског народа. Најизразитији у том смислу је циклус „На Косову”, који доноси и највећи број песама које се ослањају на средњовековно наслеђе, и кроз које „проговара национално одушевљење које је захватило читаво друштво” (Деретић 1987: 210). Овај циклус за Јована Пејчића „има програмско значење” и представља „најлепши циклус српске родољубиве поезије” (Пејчић 2019: 101).

Иако се Ракићева инспирација средњовековљем не ограничава само на историјске теме и мотиве у оквиру српсковизантијског наслеђа, већ се може пронаћи и у његовој љубавној поезији у вези са западном средњовековном традицијом („Љубавна песма”), он је најдубљу везу са средњовековном епохом остварио управо у песмама у којима је успоставио својеврсни дијалог између прошлости као завета и садашњости као изазова. На тај начин историјско искуство показује се као битан елемент модернистичке поетске самосвести – другим речима, однос према историјском предању постаје саставни елемент песничког идентитета. По томе се Ракић показао посебно важним за песнике послератног модернизма.

Наиме, Милан Ракић је својом поезијом отворио простор за успостављање стваралачког и индивидуалног односа према колективним вредностима прошлости. Он је поруке-прошлех-

-времена учинио активним делом сопственог (унутрашњег) искуства, не престајући при томе да буде човек свога времена.

У Ракићевим песмама проблематизована је могућност слободног прихватања историјског завета, односно његовог настављања у сасвим другачијим временским околностима, и у суочавању са последицама које такво опредељење носи. Управо због тематизовања историје као процеса, Ракићево певање о манастирима, фрескама и сакралним предметима прошлости било је за послератне модернисте знатно подстицајније од Дучићевих „Царских сонета”, као што смо у претходном поглављу истакли.

Ракићеве песме са историјском тематиком и средњовековним мотивима представљале су, дакле, важан корак у преосмишљавању родољубиве лирике, које су песници након Другог светског рата прихватили и продубили до обликовања новог вида српског родољубивог песништва утемељеног на осећању „културног патриотизма” (Јовановић 1993). Увидео је то и Јован Делић када је писао о Ракићевој „Симониди”:

Ракићева „Симонида” пјесма је о једној фресци. И у томе видимо велики Ракићев допринос будућности српске поезије и далекосежну иновацију. Културна вриједност – фреска из Грачанице – постала је тема патриотске пјесме. У томе видимо, колико спој с нашом средњовјековном, српско-византијском традицијом, толико и отварање врата за оно што ће у српској поезији доћи с В. Попом, М. Павловићем, Б. Миљковићем, И. В. Лалићем, Љ. Симовићем, М. Бећковићем и Р. П. Ногом. Културне вриједности постале су данас синоним родољубља и националних вриједности, а ликови с фресака проговорили су стиховима наших савремених пјесника (Делић 2007: 45).

Тако је веза са средњовековном прошлошћу Ракићевом песништву истовремено осигурала и везу са будућношћу српске поезије, односно са песницима који ће доћи након Другог светског рата. Увидео је то добро и Винавер када је у свом приказу првог издања Попине *Коре*, сугестивног наслова „Нова Јефимија”,

песму „Манасија” довео у везу са Ракићевом „Јефимијом”. Овакве песме, сматра Винавер, проистекле су из надахнућа древним симболима човекове духовности, којима се песник служи да дубље разуме савремени тренутак у коме се нашао: „Од таквих симбола и митова остварено је оно што Јунг назива дубином наше предачке подсвести” (Винавер 2012 I: 156). Станислав Винавер сагласан је у томе са Зораном Мишићем који је песничко окретање традицији везивао за поетско реактивирање митских симбола као начина одбране *poiesisa* од вредности технолошке цивилизације.

### ОД ЛИКА ДО СИМБОЛА

Опонирање историјских деструктивних процеса и индивидуалног бола, који свој израз проналази у самоћи уметничког стварања, у песми „Јефимија” у фокус доводи питања сећања / заборав, континуитета и угрожености.

Иако се у прве две строфе остварује дескриптивно, као поетска епизода из историје, у завршне три строфе песма прераста у истицање везе која се успоставља између прошлости и садашњости. Континуитет почива на заједничком идентитету, а прва тачка идентификације садашњости песничког гласа са средњовековном деспотицом и монахињом представља управо историјски изазов у коме се налазио народ – како у средњем тако и у 20. веку: „Векови су прошли и заборав пада, / А још овај народ као некад грца”. Отуда „у ’Јефимији’ постоји повезаност потомака и предака по патњи због националног страдања” (Чолак 2007: 126). Из те патње уобличије се сећање као ослонац у моменту темељне егзистенцијалне угрожености: „И у мучне часе народнога слома, / Кад светлости нема на видику целом, / Ја се сећам тебе и твојега дома, / Деспотице српска с калуђерским велом!” Сећање на Јефимију и њену породицу, односно њихову трагичну судбину, у садашњости песничког гласа делује као супституција „светлости” које „нема на видику целом”. Отуда се оно јавља као блесак у (мрачном) тренутку опасности (Бенјамин 1974).

Централно место идентификације песничког гласа, и народа коме припада, са Јефимијом, смештено је у груди / срце као симбол емотивног, али и животног принципа: „И мени се чини да су наша срца / У грудима твојим куцала још тада...” Груди у којима су присутни и откуцаји срца далеких потомака претварају Јефимију у неку врсту мајчинског заштитника племена, односно митски животодавни принцип. Управо у овом тренутку највише идентификације садашњег гласа са Јефимијом, долази до померања њеног лика од историјског, одређеног пореклом, „ћерка господара Дrame / И жена деспота Угљеше”, ка митском и симболички свеобухватном: све до завршних стихова на делу је прожимање Јефимије као историјске личности и поетско-митског симбола.

Трансформација од историјског ка митском у потпуности се остварује у завршној строфи, када Јефимија од трагичне јунакиње постаје нека врста тамног симбола који као сенка прати историјски усуд њених потомака: „И осећам тада да, ко некад, сама, / Над несрећном коби што стеже све јаче, / Над племеном које обухвата тама, / Стара Црна Госпа запева и плаче...” Јефимија постаје дакле Црна Госпа, фигура у којој је оличен историјски усуд, и веза предака и потомака успостављена кроз патњу.<sup>10</sup>

У тренутку када је ова трансформација окончана, видимо да је сећање на Јефимију такође прожето тамним тоновима, па се

<sup>10</sup> Поступак трансформисања конкретне појавности у симбол, у „Јефимији” лика средњовековне деспотице у Стару Црну Госпу, Ракић је употребљавао и у другим песмама, на пример у песми „Божур”. Ту се субјективно-дескриптивни приказ пејзажа у завршним стиховима кодира историјским реминисценцијама. Историјско искуство тако постаје саставни део доживљаја пејзажа. Другим речима, на делу је двоструки процес: с једне стране, историјско је неприметно прешло у пејзажно, епско се трансформисало у дескриптивно и прерасло у сугестивни лирски доживљај, док је, с друге стране, управо историјски догађај конкретном пејзажу подарио митску дубину и универзално значење, односно лирски доживљај утемељио у епском искуству: „Над ливадама где трава мирише, / У расцветаним гранама, сврх њива / Које се црне после бујне кише, / Велика душа месечева снива. // Све мирно. Тајац. Ђути поље равно / Где некад паде за четама чета... / – Из многе крви изникнуо давно, / Црвен и плав, Косовом божур цвета...”

и његово одређење као супституције светлости, односно блеска, проблемагизује. Тумачи су већ приметили да је тамна боја присутна у многим Ракићевим песмама. Црно је доминантна боја и „Јефимије”, попримајући у њој различите нијансе и видове: од „верске таме”, преко недостатка светлости („кад светлости нема на видуку целом”) до одлучујућег придева „Црна Госпа”. Наиме, историјска ситуација песничког гласа делује безизлазно као и у време историјског слома Јефимијиног доба, па плакање и запевање Црне Госпе на крају песме делује пре као тугованка над вечитом судбином њеног народа, а мање као охрабрење и заштита. Реч је о тренутку историјског страдања у коме се стваралачке силе повлаче „далеко од света” пред наступајућим процесима деструкције.

Међутим, у „Црној Госпи” могуће је препознати и представу „црне Мадоне”, која се налази у неким европским светилиштима, што Јефимијин лик приближава Богородици, а њено запевање и плакање прима се као израз сталне бриге и љубави за свој народ. У овом слоју показује се оправданим повезивање лика Јефимије са платном *Светиа Геновева бди над Паризом*, које је Ракић познавао, и на коме су инсистирали неки тумачи,<sup>11</sup> чиме Јефимија израста у колективни митски симбол: „Стара Црна Госпа је митски симбол заштитнице племена, народа, културе, која бди над својим родом у доба најстрашнијих историјских пошаста” (Петровић 2007: 194), приближавајући се истовремено хришћанској представи Богородице или светитељке заштитнице, која ће бити посебно значајна за песнике након Другог светског рата, и њихову реактуелизацију средњовековног наслеђа. У таквој перспективи запевање и плакање представљало би саучествовање виших сила у народном страдању, и имплицитну молитву / заузимање Црне Госпе / Црне Мадоне за свој народ, пред Богом, чиме питање да

<sup>11</sup> Уосталом, то је била једна од ауторских интенција и самог Ракића, на шта је песник скренуо пажњу у концепту писма Богдану Поповићу: „Да имам више времена и способности, и кад би у Срба било више смисла за поезију и осећања за религију, ја бих од Јефимије створио једну врсту Свете Геновеве која би бдила над заспалим српством” (в. Пејчић 2022: 183).

ли у Јефимији препознајемо Црну Мадону / Свету Геновеу или бескрајну тугу историјског, односно да ли Јефимија бди или (само) плаче над песниковим народом – остаје отворено.

Занимљиво је да у тренутку опасности лирско *ја* у свест не призива историјске фигуре ратника, него деспотицу повучену у манастир, чији је одговор на трагичност историјских процеса који се шире око ње – катарза бола кроз уметничко стварање. Тиме се у песму уводи женски принцип као носилац стваралачке енергије. То је још једна тачка идентификације Јефимије и песничког гласа. За разлику од прве две, она спада у сферу интимне блискости, и не односи се нужно на цео народ, већ настаје из контемплативног погледа лирског *ја* на историјске невоље. Наиме, иако је забринут због судбине народа, песнички субјект проговара из *ја*-перспективе. Фигура Јефимије тако не прераста у сакрални симбол коме би се народ колективно обратио у тренутку опасности, какав је случај са средњовековним ликовима код неких других песника 20. века – на пример у помињаној Дучићевој песми „На царев Аранђеловдан” – већ је повод за интимне лирске контемплације и визије. Наиме, чини се да је њен митски потенцијал доступан само оку песника, отуда се његов говор доследно одвија из *ја* перспективе, не прерастајући ни у једном тренутку у колективно обраћање „Црној Госпи”. Управо то потенцирање поетског *ја* доприноси утиску да је песнички глас, као и Јефимија, донекле издвојен из вреве историјског тока, не у смислу који би му обезбедио емоционалну дистанцираност, већ омогућио да се контемплативно загледа у његову природу. Отуда следи да се из „Јефимије” не наслућује разрешење историјских процеса, па лирско *ја*, као и средњовековна монахиња, бол своје душе излива у уметничко дело:

У тој усамљености, патњи, отменој и песничкој души Јефимијиној, лирски субјект препознаје себе... Као што је некада она свој бол због патње српскога народа претакала у уметничко дело, тако и лирски субјект, као сведок и даље патње српског народа, у још једном кризном историјском тренутку свој бол претаче у поезију (Чолак 2007: 125).



За разлику од оног дела родољубиве поезије који настаје ослањањем на фолклорну представу средњег века као времена величине, чији је представник Дучић у „Царским сонетима”, прошлост у овој Ракићевој песми није светла, већ узвишено тамна. Реч је о тузи која је стални пратилац историјског страдања, и која му подарује (митску) дубину.

Идентификација песничког гласа са Јефимијом отвара питање које њено дело чини подтекст Ракићеве песме. Помињање покрова, „везе свилен покров за дар манастиру”, могло би да наведе на тврдњу да је њен подтекст Јефимијина „Похвала кнезу Лазару”. У тој похвали, поред слике историјског слома постоји и нада, и одлучно мољење Лазара да се као светац заузме за заштиту свога рода: „извести Георгија, покрену Димитрија, убеди Теодоре, узми Меркурија и Прокопија и четрдесет севастијских мученика не остави, у чијем мучеништву војују чеда твоја вољена, кнез Стефан и Вук, моли да им се пода од Бога помоћ, дођи, дакле, у помоћ нашу, ма где да си” (Јефимија 1992: 52). Из Ракићеве песме изостаје овај молитвено активни део, који испуњава надом. С друге стране, сам је Ракић поменуо да је покров видео у Хиландару – где га, по свему судећи, није могао видети, али је тамо могао наћи два Јефимијина записа на завеси и на икони.<sup>12</sup> Чини се да „страшни боли” Јефимијине душе више одговарају садржају хиландарских записа, посебно запису на дрвеној иконици „Туга

<sup>12</sup> О томе је детаљно писао Јован Пејчић у књизи *Српски њесник – Милан Ракић и Косово*: „Излази дакле, по Ракићевом писму и Поповићевој напомени, да је покров за ђивот са моштима Светог кнеза Лазара песник видео у Хиландару и да је ту, на Светој Гори, прочитао Јефимијину похвалу кнезу-мученику.

На Светој Гори Ракић је, може бити, прочитао Јефимијину *Похвалу Светом кнезу Лазару*, у оригиналу, на старосрпском (превод *Похвале* на савремени српски био му је одраније познат), али покров, сва је прилика, није видео. Јер Јефимија је покров даровала манастиру Раваници, задужбини кнеза Лазара, за ђивот с кнежевим моштима. У Великој сеоби Срба под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем (1690), ђивот и покров пренесени су у фрушкогорски манастир Врдник, отад прозван Нова Раваница” (Пејчић 2022: 193).

за младенцем Угљешом”. Сама Ракићева песма садржи, уз то, цитат / парафразу Јефимијиног записа на хиландарској завеси: „...тако и ја принесох ово, недостојна раба твоја, о Владичице, ЈЕФИМИЈА МОНАХИЊА, КЋИ ГОСПОДИНА МИ КЕСАРА ВОЈИХНЕ, који лежи овде, негда деспотица” (Јефимија 1992: 43; истицање М. Р). Ракићева песма почиње стиховима: „Јефимија, ћерка господара Дrame / И жена деспота Угљеше...”

Стога се као подтекст Ракићеве песме могу узети сва три Јефимијина записа, заједно са њеном трагичном судбином. Наравно, као велики песник, Ракић је ту судбину прилагодио сопственој песничкој визији истичући тамне акорде који повезују страдање народа у средњем веку и страдања на почетку 20. века. Наиме, садржај Јефимијиних дела, и надежна религиозност присутна у њима, ипак је чине различитом од лика / симбола из Ракићеве песме. На тај начин савремени лирски глас идентификује се са средњовековном песникињом тако што је, блумовским језиком речено, *искривљује*, потенцирајући њену тугу због историјског усуда и слутњу надолazeћих недаћа, уздижући је до висина тамног симбола што оваплоћује несрећну историјску судбину народа.

## ОД СЛИКЕ ДО ЛИКА

Јован Делић каже: „Ракићева ’Симонида’ пјесма је о једној фресци.” Она истовремено представља сажет опис скрнављења, величине, али и (неочекиваног) значаја који фреска поприма у свести савременог песника. Другим речима, у питању је судбина сакралне слике у историји.

Песничка веза са средњовековном фреском успоставља се преко места њеног скрнављења – очију. Дакле, реч је о вези с оним чега наизглед (више) нема. Отуда је то сложена, унутрашња веза, која не настаје из пуког поноса богатом материјалном баштином, већ се успоставља са њеним најкрхкијим слојем, изложеним силама деструкције. Баш као и време средњовековне величине, о којој

говори очувани део фреске, нестале су / уништене су и Симонидине очи. Међутим, физичко одсуство није (коначна) препрека за откривање духовне везе: сјај-онога-чега-више-нема наставља да траје тако што у песми добија нов живот. Тако се уметност јавља као супституција несталог (извора) сјаја (средњовековља), као начин да се он сачува и продужи своје трајање.

Међутим, „Симонида” није само песма о фресци као производу (некадашње) културе. Реч је о успостављању односа са нечим живим и осетљивим, нечим чему (стално) прети уништење, али и што уништењу постојано одолева – отуда речи које упућују на скрнављење слике одговарају радњама усмереним на физичко повређивање живог бића: „Ископаше ти очи”; „Арбанас ти је ножем избо очи”. На делу је процес у коме се одвија кретање од слике као културног производа до (живог) лика који је на њој насликан. Наиме, песма почиње као обраћање слици: „Ископаше ти очи, лепа слико!”, да би се завршила као (непосредан) дијалог са оним што та слика представља: обраћањем Симониди у вокативу: „тужна Симонида”. Овакав однос могућ је захваљујући природи и положају фреске у православној теологији: светац изображен на њој симболички је присутан. Тако средњовековно уметничко дело траје као жива енергија, чије зрачење допире до савременог песника.

Према томе, гледање фреске истовремено значи и излагање њеном погледу, чак и онда када њене очи нису (више) физички присутне:

Она [икона; прим. М. Р.] има посредничку улогу, и то не само као визуелно средство већ и као средство самоиспитивања. Верник који стоји пред Христовом иконом суочава се са самим Христом. Посредством иконе улазимо у свети простор и у свето време, у непосредну и благотворну везу са особом или тајном представљеном на њој. Икона је средство приступа, тачка састајања, место сусрета (Вер 2004: 192).

У Ракићевом случају реч је о чину којим песник дозвољава да буде сагледан и процењен од предака. Управо зато се песма

показује као тренутак рађања / одређивања песничког идентитета који своје упориште налази у прошлости, односно допушта да она постане један слој његовог сложеног песничког ја. Тако је добровољно излагање сјају чин поетичке самоидентификације, али и начин да се прошлост сачува од уништења. Другим речима, савремени песник у свој идентитет уткива одговарајуће вредности прошлости оличене у фресци: „преко упознавања са културним наслеђем свога народа, лирски субјект долази до самоспознаје” (Чолак 2007: 122).

Сјај (несталих) очију у контрасту је са мрачним зидом, са почађавелом и старинском плочом на њему: „Тако на мене, са мрачнога зида, / На ишчађалој и старинској плочи, / Сијају сада, тужна Симонида, – / Твоје већ давно ископане очи!” У њему су сублимисане духовне вредности и стваралачки принципи који опстају на (тренутно) заборављеним и запуштеним местима, упркос силама деструкције. Откривање таквога сјаја (прошлости) одговара проналажењу запретене ватре испод пепела, и сведочанство је напора да се одржи континуитет, али и сачува животворна енергија што ће се у будућности, преображена, поново распламсати. Другим речима, упркос силама уништења и неповољним (историјским) околностима, стваралачке енергије настављају да трају. Колико су важне ове Ракићеве поетске медитације и слике са темама из средњовековне баштине сведочи и чињеница да су неки од највећих српских песника друге половине 20. века у појединим од својих најуспелијих песама били на њиховом трагу: Попина песма „Зограф” тако се може прочитати у тесној вези са „Симонидом”, као и Симовићева песма „Прах и пепео”, у којој се нада проналази чак и у спаљеном храму: „у пепелу храма / учим, ко у храму”.

Ракићев покушај успостављања везе са очима средњовековне фреске, и грађење песничког идентитета на тој основи, прерастао је – у другој половини 20. века, код Васка Попе и Ивана В. Лалића – у одлучујући чин поетичког и националног (само)препознавања у односу на средњовековне ликове на фрескама:

Тај моменат препознавања и укрштаја садашњости лирског субјекта и ситуације и ликова из прошлости очигледан је у Попиној песми „Каленић”, из истог циклуса, коју Винавер, занимљиво, не помиње: „Откуда моје очи / На твоје лицу / Анђеле брате”, што нас опет води ка Ракићевој „Симониди”, инспирисаној фреском у Грачаници, у којој се преко очију које, ископане, али попут угашених звезда и даље шаљу своју „несуштствену светлост”, успоставља духовна веза (Петровић 2007: 195).

Јасно је да је Ракић најупечатљивије утемељио онај ток двадесетовековног певања у коме културне вредности, као енергија која наставља да зрачи кроз чин препознавања, али и (тихог) отпора бесмислу, добијају пресудну важност за конституисање модерног песничког гласа.

Слично као у „Јефимији”, и у „Симониди” се манастир јавља као простор самоће и издвојености из општег тока света. Међутим, у „Симониди” је управо савремени песник тај који посећује манастир у времену у коме он, силом историјских околности, нема своју некадашњу улогу. Иако се то не каже директно, манастир делује напуштено, попут цркве из друге Ракићеве песме („Напуштена црква”). На то указују придеви: „мрачни зид”, „ишчађала и старинска плоча”, што сведочи да га песнички субјект открива као заборављено место које крије запретене духовне енергије. Због свега овога манастир се успоставља и као простор заштите, у коме је могуће остварити дубоку контемплацију о трагичности историјских процеса, силама стварања и деструкције, и о сопственом (песничком) идентитету. Оваква слика манастира у другој половини 20. века прераста у лирски хронотоп (Петров) код песника као што су Попа, Павловић, Симовић и Лалић. Код свих њих налазимо моменат бекства у манастир као заборављени простор духовности, који пружа (привремену) заштиту од вреве историјског и свакодневног:

Проналажење поетске инспирације у просторима који истовремено представљају места високе сакралности и значајне култур-

ноисторијске споменике, један је од основних видова стваралачке интеракције са средњовековним наслеђем у српској поезији после Другог светског рата (Радуловић 2017: 272).

„Симонида” је, дакле, значајна и по томе што је у њој оцртана важна линија реактуелизације средњовековног наслеђа у српској поезији друге половине 20. века.

И „Јефимија” и „Симонида” представљају поетске контемплације о сукобу историјских процеса и сила деструкције са стваралачким опредељењем и трајањем. У обе песме Ракић се обратио женским ликовима средњовековне епохе, у којима је нашао најпотпуније отелотворење сопствених лирских и историјских преокупација. У песмама у којима је исказивао непоколебљиво ратничко опредељење он се одређивао у односу на косовске оклопнике, слично ономе како су се други песници окретали средњовековним владарима. У „Јефимији” и „Симониди” песник тежи интимним, тамним (заклоњеним) просторима историје, у којима формулише осећања и слике медитативног карактера.

Косовски оклопници и „свечане и тужне” жене средњовековне историје одговарају двома природама – херојској и лирској – Ракићевог песничког бића, описаним у песми „Наслеђе”. Активна и ратничка његова природа у потпуности је активирана у песми „На Гази-Местану”, док поетска и контемплативна проговара у додиру са ликовима Јефимије и Симониде. Ракић је стваралачки и уметнички принцип везао за женске ликове средњовековне историје, и тако указао на нежну, али и тужну страну (заборављеног) средњег века. Када говоримо о вези са прецима у песништву Милана Ракића, морамо рећи да она подједнако обухвата и женске ликове и бојовнике без мане и страха. Они указују и на двоструки карактер и сложен вид природе песничког *ја*, које упоставља ту везу: оно је, наиме, истовремено контемплативно (поетско) и ратничко (активно). Стога је ова два вида историјског наслеђа у поезији Милана Ракића потребно јасно разликовати.

## КАД СИМБОЛ ИЗОСТАНЕ

Ракићеве песме које се баве прошлошћу имају специфичну структуру. Први део песме обично је дескриптиван, и у њему се излаже једна ситуација / слика прошлости („На Газиместану”, „Симонида”, „Јефимија”), док се у другом песнички субјект одређује према вредностима садржаним у таквој слици. Отуда увек имамо дијалог између два временска плана (прошлост / садашњост) и два модалитета (вредности традиције / идентитет песничког субјекта).

У песми „Кондир” такође су присутна ова два плана, међутим нису тако јасно одређена; другим речима, изостаје чисто дескриптивни део, док се у „Напуштеној цркви” читав утисак гради помоћу дескрипције што проистиче из садашњости песничког погледа.

Управо је промишљање прошлости, њених вредности и места које оне добијају у искуству модерног песника један од разлога Ракићеве важне улоге и значајног утицаја на песнике друге половине 20. века када је у питању реактуелизација средњовековног наслеђа. За разлику од Дучића, који је, у „Царским сонетима”, остао углавном на нивоу дескрипције, не показујући како се описано историјско искуство транспонује у садашњост песничког говора, Ракић је у својој поезији тематизовао управо проток времена и поставио питање континуитета између прилично удаљених и различитих епоха. Отуда је једна од тема његове поезије судар традиционалних вредности и модерног искуства.

Такав је случај са песмом „Кондир”<sup>13</sup>. Како су тумачи већ приметили, читава песма испевана је као супротност песми

<sup>13</sup> Ова песма може се читати у различитом кључу, у зависности од места у збирци (видети зборник *Милан Ракић и модерно њесништво*, посебно радове Јована Делића, Бојана Јовића, Бојана Чолака, Тање Поповић, Александра Јовановића, Драгана Хамовића, Светлане Шеатовић). Међутим, нас овде интересује сусрет прошлости и садашњости у перспективи Ракићевог тематизовања историјског искуства.

„Косовка девојка”. Идентитет песничког субјекта и његове драге успоставља се кроз оно што недостаје: „Пре одсудног боја ја ти нисам дао / Копрену, ни бурму, ни аздију, као / Старински јунаци”. Дакле, реч је о изостанку кључних симбола епског модела света, односно вредности које су њима представљене. Тиме песнички глас успоставља јасну разлику између себе и старинских јунака, односно између своје драге и Косовке девојке. Другим речима, савремени песник / јунак припада сасвим другом добу, добу лишеном симбола, односно сакралне основе као залог дубљег смисла његових радњи, а самим тим и могућност да његова драга узрасте до симбола Косовке девојке изостаје.

Међутим, ситуација у којој се јунак налази показује сличност са оном у којој су се налазили и „старински јунаци” – реч је о одсудном боју. Отуда извесне лексеме које описују положај песничког гласа припадају прошлости: „Сад на разбојишту лежи леш до леша. / ПЛЕМИЋИ И СЕБРИ. Лежи страшна смеша.” Захваљујући њима истиче се сличност ситуације између „старинских јунака” и песничког субјекта модерног доба, али и додатно истиче значај изостанка кључних симбола / лексема те прошлости, као што су: копрена, бурма, аздија.

Заједно са њима изостаје и појава нове Косовке девојке на пољу, односно женско биће / драга не постаје симбол, па песнички субјект остаје препуштен сам себи: „Чекам. Нигде никог. Светлост дана гасне... / Чекам. Нигде никог. Уз вапаје гласне / Непрегледна хрпа рањеника кисне...” Отварање митског / сакралног простора изостаје: уместо симбола који би осмислио / искупио жртву, јавља се киша као равнодушна природна појава што само појачава патњу рањеника.

У питању је, дакле, сусрет између херојског и модерног модела света, односно раскорак између времена у коме је подвиг био утемељен у јасном осећању смисла, и профаног доба у којем изостају виши знаци који би такав подвиг требало да прате. Тиме је Ракић назначио једну од основних тема српског певања 20. века, која ће бити посебно значајна за песнике након Другог светског



рата. Наиме, могућност да прошлост представља конститутивни део модерног песничког идентитета, било кроз реактуелизацију њених симбола или свест о њиховом изостанку, представља једну од константи српског певања у 20. веку. Песници попут Лалића, Симовића, Нога и Бећковића решавали су овај сусрет различитих временских / вредносних перспектива у складу са сопственим поетичким преокупацијама.

Како су тумачи истакли, Ракић је у „Кондиру” описану ситуацију (раз)решио у складу са сопственим поетским песимизмом. Међутим, као и старински јунаци, и песнички субјект дао је свој живот на бојном пољу. Отуда је његова блискост с њима већа, утолико што се веза одржава у једном наизглед нехеројском добу. Могућност да се следи завет предака и у временима у којима сигурност која је њих водила изостаје, представља драматичан сусрет епског и модерног. Иако у песми „Кондир” изостаје било каква утеха и уверење, оно што не изостаје јесте веза. У Ракићевој песми она је дата као усуд, и из песимистичне перспективе.

Међутим, извршење херојског чина упркос изостанку вишег смисла који га је пратио у прошлости, назначено у „Кондиру”, представља претечу основне преокупације Ивана В. Лалића – слеђења вредности у погрешном простору. Модернистички проблем судара херојске / сакралне прошлости и профане садашњости Лалић је решавао у духу своје поетике на „Да”, дакле кроз својеврсни оптимизам који представља супротност Ракићевом лирском песимизму. По томе је Лалићева песма „Принцип на бојишту”<sup>14</sup> блиска Ракићевом „Кондиру”: и у једној и у другој подвиг се извршава упркос недостатку епских симбола и вредности које га прате. Кључна разлика је ипак у томе, да поновимо, што код Лалића не превладава песимизам: његов Принцип везу са заветом прошлих времена не потврђује само чином, већ и (епском) формулом – „све да свето и честито

<sup>14</sup> „Овај излазак на путо разбојиште, / Без бурме и без коласте аздије, / Без табора честитог кнеза... // Подижем руку: // – Све да свето и честито буде – / И пуцам” („Принцип на бојишту”).

буде” – којом, као молитвом, ишчезло време и његове вредности враћа у профану садашњост.

Код Ракића постоје и тренуци у којима сакралном недостаје човек. Другим речима, у профаним временима недостатак је свеопшти. Такав је случај у песми „Напуштена црква”, која представља други пол модела света представљеног у „Кондиру”.

Реч је о реалној ситуацији из Ракићевог времена – о напуштеној цркви на Косову. Међутим, конкретна слика уписана у ту песму добија додатно значење у контексту реактуелизације прошлости у 20. веку. „Напуштена црква” тако одговара модерностичком искуству, у коме временски раскорак између сакралног и профаног рађа осећање недостатка. Као што јунаку на бојном пољу, у песми „Кондир”, недостају вредности прошлости, и његова драга у виду Косовке девојке, тако и Христу из „Напуштене цркве” недостаје паства: „Христ[ос] је сам, остављен и препуштен смрти попут војника из песме ’Кондир’” (Чолак 2007: 128). Другим речима, веза између човека и онога што га превазилази прекинута је. Ракић је тако у песмама „Кондир” и „Напуштена црква” (несвесно) наслутио осећање отуђености, посебно важно за српску поезију друге половине 20. века, које се реализовало као поетско трагање за присуством сакралног у профаном добу и покушај превазилажења „сметњи на везама” између прошлости и садашњости, Бога и човека.

### ТРИ ВИДА ПРОШЛОСТИ

Историософске визије и тематизовање временског тока, грађење песничког идентитета на фону драматичног сучељавања старих вредности и савремених избора, карактеристични су за српску поезију 20. века, а управо је Ракић био један од најизразитијих зачетника оваквог начина певања.

Отуда се реактуелизација средњовековног наслеђа у његовој поезији одиграва пре свега као поетски дијалог са различитим видовима и вредностима прошлости, попут херојских подвига

и стваралачких достигнућа. Символи једног ишчезлог времена у модернистичком искуству добијају нов живот. Они су за песнички субјект реалност према којој се одређује, и која га одређује. Прошлост у Ракићевој поезији тако понекад поприма облик усуда, повремено се појављује у форми свесне одлуке да се принесе жртва или, напokon, представља повод за лирске контемплације о смислу стварања и судбини личне и колективне егзистенције у историјским процесима.<sup>15</sup>


Ракић је актуелизацијом историјског наслеђа наговестио не само нови вид родољубиве поезије, како су тумачи истакли, већ је оцртао и координате широког и хетерогеног односа који модерни песник може да остварује са тим наслеђем.

Једном речју, Ракић је показао да је средњовековна традиција на различите начине делатан и жив материјал који савременом песнику омогућава да покрене низ значајних поетичких питања: од односа према историји и културним вредностима до садржаја свога песничког идентитета. Тако је он средњовековље откривао као један од архетипских слојева савремене поетичке самосвести, онако како ће то, у другој половини 20. века, чинити послератни модернисти, због чега заузима посебно место у историји српске поезије.

---

<sup>15</sup> Пишући о песни „Наслеђе” Јован Пејчић каже: „Мит и предање постају активан чинилац историје и песникове садашњости: чин идентификације лирског субјекта остварује се у димензији која временске појавности доживљаја свенародне страдалничке повести брише као неонтолошки израз бића, што значи да етничка одређеност прераста у генеричку предодређеност, замрла колективна свест у пробужену националну самосвест и спремност да се изазов прошлости прихвати као одговорност за будућност” (Пејчић 2019: 103).





СРЕДЊОВЕКОВЉЕ  
ПЕСАМА БОЛА И ПОНОСА  
МИЛУТИНА БОЈИЋА

У опусу Милутина Бојића постоје стихови са директним мотивима из старе српске књижевности, као и неколико значајних песама, насталих за време Првог светског рата, у којима нема директних средњовековних мотива, али које по својим идејно-поетичким усмерењима представљају везу са наслеђем старе српске књижевности и уметности. Бојић је, сем овога, написао и три драме са темом из средњовековне историје: *Десићева круна*, *Краљева јесен* и *Урошева женидба*.

Међутим, када говоримо о Бојићевом средњовековљу, према томе и о његовом византинизму, другим речима о односу према српсковизантијском културном наслеђу, истраживачки циљ не може бити у једноставном побрајању и категоризацији средњовековних тема и мотива у његовом делу. Потребно је, изнад свега, испитати природу и карактер везе коју овај двадесетовековни песник успоставља са средњовековним погледом на свет, односно утврдити да ли песник у прошлости налази специфичну проблематику која, преображена, постаје саставни део његовог савременог искуства. Трагамо, дакле, за естетичким, културолошким и идејним утицајима православног средњег века на поезију Бојићевих *Песама бола и поноса* (1917), након чега ћемо моћи јасније да сагледамо Бојићево дело у књижевноисторијској перспективи, односно, да утврдимо песникову улогу у својој добу, пре свега кроз везу са Винавером, а потом његово место и значај за песнике послератног

модернизма, који су стваралачки најпотпуније реактуелизовали средњовековну епоху наше културне историје.

### ЛЕТОПИСАЦ И БИБЛИЈА

У Бојићевим песмама Византија није ни лако уочљива ни одгонетљива, као што се можда на први поглед чини – под утиском Винаверовог есеја „Скерлић и Бојић”. Другим речима, она се не налази у дословном слоју текста, већ ју је потребно истраживачки (ре)конструисати. Средњовековље се код овог песника јавља пре свега у специфичном односу према потенцијалима које библијско предање у себи носи. На могући утицај Библије на формирање Бојићеве песничке историософије указао је Иван В. Лалић:

Посебно је питање да ли, и у којој мери, Бојићева лектира Библије директно делује, као одређена компонента, у склопу његовог песничког приступа историји... Међутим, дух који прожима неколико његових позних песама, квалитет универзалности о којој је малочас било речи, упућује нас на мисао да је Бојићев доживљај Библије био слојевитији и дубљи и да је утицао на формирање његових највреднијих песничких открићења (Лалић 1974: 18).

Средњовековље је, тако, у Бојићевој поетици актуелно као елемент ширег погледа на свет, али и облик песничке грађе која омогућава артикулисање особене поетске историософије – која је у основи његових стихова из *Песама бола и ѿноса*. Реч је о настојању да се поетским захватом митски наративни обрасци и историјско искуство народа повежу у један уметнички организам. Само тако могуће је проговорити о историјској и есхатолошкој судбини српског народа, о трајању и забору, и историји коју искупује мит.<sup>16</sup>

*Песме бола и ѿноса* започињу из ситуације историјско-онтолошког вакуума. Иако се отварају општом песничком фор-

---

<sup>16</sup> „Традиционалнијим би се језиком рекло да мит *искупује* историју: додељује јој право место у људској панорами” (Фрај 1985: 79).

мулом зазивања, која упућује на то да у историјској невољи песник није усамљен, од традиције се одговор не добија.

Псалмопевче, где си, да са златних жица  
Твој псалам зазвони,  
Да уз тужни јецај прекоморских тица  
У тугу зарони?

Вај, гуслари, где сте, да звук ваше струне  
Тешки очај људи,  
Што данима трпе бод трнове круне,  
Под храстом загуди?

...

Али глас мој залуд кроз гробља вас вапи.  
Мој смер ће да каже  
Онај, што еп вечит морем врућих капи  
У јамбове слаже.

(„Уводна реч”)

У песнику је сазрело сазнање да помоћ неће стићи од традицијских образаца оличених у фигурама псалмопевца и гуслара. Певање проистиче из ситуације у којој је стваралац сам пред Богом-песником који историју, именовану као „еп вечит”, у „јамбове слаже”. Бог се, дакле, јавља као песник и господар историјских процеса.

Призивањем Творца који своје деловање манифестује у повести, уводи се идеја историјског тока као смењивања етапа спасења – једна од кључних тема хришћанске философије историје, наговештена у песмама Канона.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> „Основну тематику својих песама канон црпе из девет тзв. библијских песама...” које повезује „провиденцијална и месијанска идеја, која лежи у основи сваке библијске песме: Бог праги човека и води га ка спасоносном крају, када ће се са доласком месије, Христа, испунити сва очекивања и све чежње човека заробљеног грехом и стварношћу смрти” (Богдановић 1970: 119–120).

Бојић, дакле, на самом почетку посеже за библијским наративом као оквиром збирке. Да би се страдање у Великом рату поетски преобразило, није довољно ослањање само на партикуларну традицију – елементе старозаветног (псалмопевац) или епског (гуслар) – већ је неопходно упослити наратив који представља велику причу – хришћанску идеју историје као бо-жанског плана спасења.

Тек у овако широко постављен оквир могуће је укључити и поетски трансформисати све дисонантне тонове које прича о страдању једног народа у Великом рату носи, и истовремено задржати мир („мирноће ми дајте“) којим се таква ситуација превазилази.

За *Песме бола и њоноса* Библија, тако, није важна као повремена мотивска инспирација, већ њено наративно устројство структурно уобличава саму збирку, јављајући се као оквир који је пресудно одређује.

Управо библијски наратив, који у вези с конкретном песничком грађом о Првом светском рату као главну тему збирке уводи смисао историјског страдања, омогућава да у њу буду укључене и песме настале пре Великог рата, без нарушавања смисла целине. Збирка се тако не чита само као реакција на конкретан рат, већ као повест вечног рата који српски народ проживљава као историјски усуд.

Уводна песма збирке важна је и за разумевање статуса песничког субјекта. Формула зазивања указује на то да је на делу епски начин говора – оглашавање из позиције колектива како би се испевале велике теме људске историје.

Песнички субјект јавља се као летописац коме за тумачење историје на располагању стоји Библија. Управо у месту које Свето писмо заузима у Бојићевом опевању историјске судбине сопственог народа огледа се дубинска веза песника са средњовековном поетиком: за Бојићев медијевализам од већег значаја је реактивирање функције песничког стваралаштва блиског средњовековној поетици него директно преузимање тема



те књижевности. А то се догађа управо кроз увођење фигуре летописца на самом почетку, који страдање преводи у причу. Реч је о механизму који, кроз активирање великих митских потки, омогућава да историја прерасте у предање. Ужаси Великог рата, а посебно незапамћено страдање српског народа у њему, бивају осмишљени и на тај начин ублажени јер се сагледавају у непрекинутој историософској перспективи, због чега постају прича која се приповеда крај огњишта, односно прерастају у предање, које је неуништиво:

И кад разгрнемо пепелишта снова,  
Стари ће се дани уз реч да помену:  
Слушаћемо ватру и веселост њену,  
Ко домаћин што се вратио из лова

С песмом, с којом јутрос у планину крену.

(„Без узвика”)

Реч је о трансформацији историјског догађања у митски наратив, односно о искупењу историје кроз истицање митских порука у њеној причи (Фрај). Како вели Евола, „самој историји [се] даје вредност у складу с тим колико она може да пружи митскога или колико је ту митова који се увлаче у њене догађаје, употпуњавајући сам њен ’смисао’” (Евола 2010: 14). Отуда, као свака права епопеја, *Песме бола и њоноса* нису само спев о конкретном ратном догађају, већ и посебан доживљај историје, и трагање за њеним смислом. То је и разлог што су у њиховој структури нераскидиво повезана сва три временска плана: утешујућа прошлост, страдална садашњост и искупењујућа будућност. На свакоме од њих, сећање потомака на величину предака игра важну улогу.

Посебно је интересантно које елементе библијске симболике Бојић употребљава – другим речима, како од конкретне тематике, односно историјске ситуације на којој се песма развија, зависи употреба библијског наратива.

Песма „Одлазак” опева почетак изгнанства српског народа. Песник овде не посеже за погодним старозаветним митом – егзодус изабраног народа – да ослободи симболичке потенцијале садржане у конкретној историјској ситуацији. Он ће тај мит употребити у другим песмама – када лутање српског народа буде поредио са ходом Јевреја кроз пустињу, или када се повратак у домовину буде слутио као улазак у обећану земљу („Пред обећаном земљом”). У тренутку изгнанства пут води у страдање. Иако и старозаветно предање о изласку подразумева страдање на путу до обећане земље, Бојић је посегао за новозаветним предањем – као симболички потентнијем и прикладнијем оквиру. Кретање српског народа у Бојићевој перспективи одиграва се између изгнанства из отаџбине као страдања на путу ка Голготи: „Голгота чека. Знаш ли њој да греду / Путови твоји маглом завијени?” и поновног враћања као Васкрсења: „Јер вратићу се у истоме реду, / Поново ведар, васкрсао, смео”. Наративни оквир историјског удеса, који је основна тема *Песма бола и њоноса*, јесте, дакле, Страсна недеља, која се завршава Васкрсењем.

Бојић одмах дефинише основне елементе историјског егзодуса српског народа: неминовност жртве, али и извесност васкрсења и повратка. Дакле, хришћански наратив о историји као путу искупења и страдања које води васкрсењу, представља полове између којих се крећу *Песме бола и њоноса*. С тим у вези је и још један библијски симбол који Бојић употребљава да осмисли страдање сопствене земље – крштење.

Антропоморфизована вечност бира народ који ће понети њен венац, и тако постати „симбол страдања и вере”, чиме се избавља од заборава:

Непомична Вечност озбиљна и хладна  
Избраника бира, да му венац стави,  
Док заборав, као аветиња гладна,  
Народе и дела прождире и млави.

(„Крштење вечности”)

Крштење и Голгота симболизују велику жртву која кроз страдање води спасењу: „И започе страшно, крваво крштење, / Да се створи символ страдања и вере.” Тиме се историјски подвиг трансформише у ванвременско сведочанство и универзалну поуку, другим речима – из историје се прелази у (поетско) предање.

Видимо дакле да библијски мит, приче и светотајински симболи служе за преобликовање конкретних ратних ситуација; на тај начин открива се смисао у страдању и налази снага да се оно издржи.

Лексика песме „Бело усијање” упућује на то да се Бојић користи речима-симболима везаним за наш средњи век како би изразио смисао и величину страдања у Првом светском рату: куле, тугованке, Јерусалим на песку, дворови, нектар, мед, шеве, небеса, стег, мишица. Конкретне слике одређеног историјског догађаја Бојић стилизује употребом архаизама, повезујући их тако са временски удаљеним епохама. Тим поступком он историјске догађаје заправо песнички отима од времена, трансформишући их у причу и чувајући сећање на њих за будућност: „Јер небеса шаљу страхоте пожара, / Да нараштај нови псалме од њих ствара: / Да нам оду пева, Бог нас патњом храни.” На овај начин историјске патње постају тачка у којој се изабрани народ повезује са Богом-песником, који ће их опевати и тиме сачувати од заборављавања. Једино тако је могуће да се поднесе и преживи стравичност рата у коме је читав народ присиљен да напусти своју земљу, домове, храмове, гробове, децу и жене. Историјске недаће добијају тако свој виши смисао кроз активирање библијских наративних образаца и симбола. Историја се, дакле, превазилази причом – тако што се утеха и путоказ налазе у предању, с једне стране, и тиме што и сами историјски догађаји прерастају у ново предање за будућа поколења, с друге.

Осим што (библијско) предање осмишљава ратне недаће тиме што их симболизује и претвара у поуке, и саме историјске епизоде утичу на стваралачки однос песничког субјекта према библијском наслеђу. Снага страдања је толика да је оно у стању

да твори сопствену надограђену симболику, другим речима – страдање српског народа у Великом рату не само да постаје предање, већ то предање продужава и мења оно библијско.

Улога предања тако није само у томе да наративно уоквири ратне ужасе, већ се и оно само, под утицајем историјског искуства и колективне свести, допуњује. На тај начин редефинише се оквир (библијске) приче тиме што се она испуњава савременим садржајем.

Ово је посебно видљиво у песми „Кроз пустињу” где се старозаветни наратив уводи кроз компарацију између библијског изабраног и песничког историјског народа, чиме се сведочи његова узвишеност и непоколебљивост у страдању:

Не тражисмо Бог да сиђе са Синаја.

Не тражисмо да нам пошље заповести,  
Ни да Мојсеј плоче ломи разочаран,  
Нити у сутону утрнуле свести  
У стени је извор поуздања стваран.

Сумња, које није био лишен чак ни народ Израиља, на тренутке је, у *Песмама бола и њоноса*, потпуно превладана јер је вера у историјску мисију толика да не тражи чудо које би ту веру посведочило. Заправо, истрајност и самопоуздање народа, вера у добар исход историје и страдања у њој – за савременог песника представљају чудо по себи.

Оваквим контрастирањем Бојић алузивно уводи честу метафору средњовековне књижевности, и основно поређење, као израз њене историјске свести у коме се српски народ јавља као „Нови Израил”, чиме се истиче идеја о богоизабраности народа кроз његов континуитет са библијском заједницом. Величина ратних страдања омогућава историјском народу да постане учесник и творац нове симболике, која се ослања на библијску. Страдање се наративно осмишљава кроз поређење

у степену, другим речима – библијска прича представља у томе односу почетну позицију, коју савремено искуство надилази: „Пустиња је наша страшнија од оне / Којом ишао је народ избрани. / Појени смо крвљу вриштеће Горгоне, / Но сумњом нам нису затровани дани.”

Средњовековна књижевност богата је оваквим поређењима. Не само што се историјски догађаји повезују са библијским епизодама, него се чак и личностима из историје као хришћанима даје, у томе поређењу, већи значај него старозаветним. Тако се у Доментијановом *Живоју Светиога Саве* први српски архиепископ пореди са Мојсијем:

И свети богоносац сиђе са горе, поставши сличан великоме боговидцу, носећи не само самога Бога у себи и на себи, но и украшен благодаћу његовом. А овај други боговидац постаде, и удостоји се видети не само леђа Божија, но се удостоји благошћу дарованом му с висине да служи самоме Господу преподобијем и правдом пред њим све дане живота свога.

Онај велики боговидац силом Божјом сатвори толика чудеса; а овај Преосвећени силом истога и благодаћу дарованом му од Бога сатвори иста чудеса, овај други Израил Богом подигнут приведе Господу нов народ (Доментијан 1988: 209).

Вера и спремност да се судбина испуни разлог су што се Божја воља прихвата без роптања: „јер судија ти си”. Међутим, оне колективном субјекту истовремено омогућују да Бога (псаламски) упозори да уништење води и нестанку Његовог имена. На тај начин Бог губи човека за сведока, што уједно представља и прекид приче: „И тад залуд плоче слаћеш са Синаја. / Чиме славу своју доказаћеш, чиме, / Оном коме смрт је игра сред сараја? // Тада залуд плоче слаћеш са Синаја!” Овакав начин обраћања Богу ослања се на псаламску традицију у којој псалмопевац моли Господа да га сачува како би имао ко да га слави: „Обрати се, Господе, избави душу моју, помози ми ради милости своје. / Јер мртви не спомињу тебе; у гробу ко ће те славити?” (Пс. 6: 4, 5).

Прекид приче једноставно значи крај смисла историје. Из библијске перспективе, учесници историјске драме су Бог и човек. Нестанком хуманог елемента укида се драма, и катарза бива онемогућена. Смрт тако постаје не само крај човека, него уједно и крај приче о Божјем имену. Потпуно историјско уништење онемогућава нови завет између Бога и човека – а самим тим нестаје и прича о историји као путу кроз страдање ка спасењу.

У „Сејачима” се помињу новозаветни симболи сејања, жетве и косидбе, као и дизање плоче са гроба, што говори о васкрсењу као смисленом завршетку страдања: „Господе, казне зар не беше доста? / Време је жетви, дан косидбе стиже, / Време да плоча с гробова се диже.”

Библијска метафора жетве као убирања духовних плодова, у овој песми је посебно ефектна јер жетву повезује са крајем страдања. Жетва, осим што представља убирање плодова сејања, такође означава и крај процеса раста и сазревања. Страдање, виђено у овој песми као сејање, представља истовремено раст и зрење у патњи (новог) изабраног народа, који чека време убирања стечених плодова.

У песми „Храм” се, после молбе Богу да човеку и народу опрости страх: визије „мрке поворке демона”, и слабост: тугу за родним крајем – завршетак страдања сагледава као свршетак Страсне недеље. Бог се јавља кроз верно сведочење – емоцијом и речју. Повратак у домовину, као и читава епопеја, обележени су слављењем Бога – храм је у срцу, крст је на застави, завршена је недеља страдања: „И с тим истим храмом у срцу скривеним / Полазим на своја пепелишта часна; / Твој крст је на моме стегу развијеном / И збори: Недеља свршена је Страсна.”

Историја ипак није довела до уништења. Њена искушења су превладана, а човек се показао као достојан сведок Бога, као апостол страдања који кроз муке васкрсава.

Бојићев однос према средњовековљу крајње је разнолик – пружа се од песничке и драмске обраде тема и епизода из те епохе, што је плод великог познавања историографије, преко

употребе лексике, мотива и алузија да би се ситуације из песничког искуства поетски универзализовале, све до коришћења Библије на начин који је био близак и средњовековним писцима. Оно што овог ствараоца повезује с поетиком српсковизантијске књижевности јесте превасходно његов особен доживљај историје и митског наслеђа.

У томе смислу занимљиво је сагледати улогу Бојићевог песништва пре свега у његовом добу, а потом и у поетикама стваралаца послератног модернизма који су дело овога песника отели од (полу)заборава.

### БОЈИЋЕВА И ВИНАВЕРОВА ВИЗАНТИЈА

У есеју „Скерлић и Бојић” Винавер своје схватање Византије изоштрава кроз контраст са Бојићевим и Дучићевим доживљајем средњовековља. Дучићево евоцирање српске средњовековне епохе Винавер одређује као „рекламерство”, док је према Бојићу нешто блажи: његово окретање Византији сагледава у контексту тежње да постане велики песник (Винавер 1975). За разлику од Дучића и Бојића, чији је однос плод рационалних тежњи, Винавер у Византији и српском средњем веку тражи мистику.<sup>18</sup>

Ипак, Винаверов недовршени драмски спев *Немања* (Винавер 2012 II) показује се као необично близак лирском субјекту Бојићеве песме „Страх”. Наиме, *Немања*, у Винаверовом делу, осећа у исто време мистичан призив манастиру и реалну људску жељу да остане у световној слави. Ова психолошка амбивалентност јавља се као страсна борба песничког лика у првом певању спева. Слично томе, песнички субјект Бојићеве песме са зебњом се чуђи средњовековним прецима што су своје бурне животе окончавали у манастиру; такво разрешење животног тока он одбија, а завршним стиховима исказује страх да и сам не пође тим путем који привлачи неразумљивом снагом и неумитном

<sup>18</sup> Видети, у овој књизи, поглавље посвећено Станиславу Винаверу.

надисторијском логиком: „Мене плаши ваша црна риза / И велика манастирска бдења: // И потомку можда нога клиза / Можда и он тражиће спасења // Испод грања чемпреса и вења.”

Иван В. Лалић ову песму тумачи у оквиру историјског контекста у коме је она настала – борби за ослобођење територија у балканским ратовима:

Посебно је занимљива песма „Страх”, која се издваја из овог сазвучја да изрази (или барем наговести) двојство херојско-акционог и спиритуално-контемплативног у природи истог народа, о којем Бојић пева; зачуђује нас тај тренутак Бојићеве поезије, обликован у предаху битки; тренутак зебње да у одлучном времену акције, борбе за физички опстанак, не проговори оно друго наслеђе предака (Лалић 1974: 18–19).

У основи песме лежи средњовековни феномен повлачења владара са престола ради одласка у манастир. „Двојство херојско-акционог и спиритуално-контемплативног у природи истог народа” код Бојића постаје интериоризована подвојеност песничког бића. Реч је о судару два вида његове поетске самосвести: младачко-еротске еруптивности и историософске контемплативности. Миран и тих завршетак живота владара и ратника није у складу са Бојићевим ничеанским витализмом и снагом његове сопствене младости, које он посебно слави у својим љубавним и раним песмама. Међутим, песник истовремено слуги да се у таквоме обрасцу крије дубља надисторијска неминовност културе којој припада.

На примеру песме „Страх” сагледавамо како се песник младости, њених чари и претеривања суочава с песником историје и стоичког прихватања њених недаћа. Истовремено, видимо да су и Бојића и Винавера привлачили слични садржаји када је у питању однос према нашој средњовековној историји – драма индивидуалног доживљаја и задатост колективног етоса.

Владета Вуковић такође препознаје повезаност ове Бојићеве песме са средњовековном поетиком, али јој то узима као недостатак, констатујући да, осим што је „уметнички мање убедљива,



делимично је и оптерећена религиозно-византијским елементима” (Вуковић 1969: 98).

Овакав исказ занимљив је и за тумачење статуса средњовековне епохе код једног дела наших књижевних историчара после Другог светског рата. Иако је, наиме, јасно да је код Бојића реч о српским владарима и српском средњем веку, Владета Вуковић избегава да то помене, већ употребом придева византијски представља ту епоху као далеку и туђу, идентификујући присуство таквих мотива у песми као „оптерећење”.

Песма у којој се контемплира о сложеном феномену подвојености у историјском бићу народа коме се припада, у којој се заправо евоцира један културни образац успостављен у средњем веку а пресудан за дубинско обликовање историјске судбине колектива у свим временима, где се најзад завет са прецима јавља као духовна напетост (савременог) песничког искуства – као страх да се не поклекне у тешким временима, али и као поунутрашњена располоућеност између витализма и контемплације – никако не може бити „оптерећена” присуством таквих мотива. Напротив, без њих она уопште не би могла бити испевана. Њена блискост са Винаверовим спевом *Немања* показује такође да она припада ширем контексту пробуђеног интересовања за далеке епохе прошлости, у оквиру њих и за средњи век, те да представља једно опште поетичко усмерење тога времена. Песма „Страх” открива дубинску везу Бојићеве поетике са средњовековним културолошким обрасцима.

Друга тачка блискости између Винавера и Бојића у односу према средњовековном наслеђу огледа се у њиховом погледу на прошлост.

Реч је о песничком доживљају савремене цивилизације као простора у коме је сакралност потиснута у слојеве колективно несвесног, односно о потрази за традицијом као покушајем избављења из „простора изгнанства у коме се песник обрео” (Мишић 1976). Тако је Винавер Византију видео као прадревни и сушти слој духовног искуства противстављен модерном добу у коме митова више нема:

Певам прастару неку историју,  
Духова давних сени горостасне,  
Певам прадревног доба симфонију.

Јекните струне, вите струне гласне.  
У време наше пролаза и мена,  
У боно време одбачене басне  
И ситних људи, и фриволних жена...

*(Немања)*

Слично њему, Бојић у песмама „Религија”, „Развејане ватре” и „Мртви богови” тематизује опозицију: савремено, рационално доба – време митова и интуитивне спознаје: „Умрла је слава херојства и скаске...” („Развејане ватре”). Савремено доба јавља се као непријатељско старим данима и њиховој истини, док песнички субјект управо вапи за мистичном снагом митова: „О ја бих радо приче праисконске, / Ја волим бајке: младости су пуне” („Мртви богови”).

Овакав општи однос према предањима представља поетички хоризонт у коме се одвија Бојићева евокација средњовековног наслеђа. Уједно, Бојић и Винавер показују се на тај начин ближи него што то проистиче из есеја „Скерлић и Бојић”, због чега можемо претпоставити да и потенцијални Бојићев песнички развитак не би био ни тако супротан ни далек неким нашим авангардним ствараоцима после Првог светског рата.

## СРЕДЊОВЕКОВЉЕ МИЛУТИНА БОЈИЋА И ПОСЛЕРАТНИ МОДЕРНИЗАМ

Милутин Бојић успоставио је стваралачку комуникацију са српсковизантијским наслеђем артикулисањем особене песничке визије историјског процеса, чиме се јавља као претеча песника послератног модернизма, односно њихове „идеје историје и са њом скопчане потраге за архетипским” (Христић 1969). Услед мо-

дернистичких струјања, појаве авангардних покрета и другачијих поетичких парадигми, стваралаштво Милутина Бојића између два светска рата потонуло је у заборав. Тек са песницима који улазе у књижевност око педесетих година двадесетог века Бојићево дело, заједно с осталим заборављеним епохама наше културне историје, отпочиње свој нови живот. Специфичан положај овог аутора у српској књижевности образложио је Иван В. Лалић у тексту објављеном као предговор избору из Бојићевих дела, 1974. године:

Бојић је заборављан (премда не и заборављен) зато, јер оно што је он у нашој поезији успео да наговести, или чак врло одређено изрекне изван домена већ израженог, није лежало на траси непосредног наставка те поезије. Могућност и потреба тачнијег вредновања његовог песничког напора јављају се тек у тренутку када Бојићеви најдубљи и најинтересантнији акценти почињу да се, преко лука година, додирују са гласовима чија је зрелост нова и друкчија, али који могу да у њима осете ону врсту солидарности која подстиче органски раст традиције. То је тренутак који живимо данас; тренутак када преиспитујемо наше песничко наслеђе са становишта савремених кретања у нашој поезији (Лалић 1974: 10).

Видели смо да Бојићева поетска историософија добија потпуни и најдубљи облик у *Песмама бола и њоноса*. Уместо конвенционалне родољубиве тематике Бојић је остварио поетску визију историје. У њој се народ јавља као заједница обликована историјским задатком који је позвана да испуни, док песнички субјект проговара као летописац који историјске догађаје преводи у заветно предање. Колективно искуство чини од народа живо тело духовних вредности које не могу бити физички уништене. Из оваквих песничких представа обликује се идеја духовне отаџбине. Заједница се темељи на колективним ранама и свести о трагичности историје: „Отаџбина наша са патње је знана, / Лутајући ми је носимо у себи, / Она је у крви наших вечних рана / И кушам

те, судбо, такву је погребџи.” Давање предности духовном лику и заветном искуству отаџбине над спољним манифестацијама њене моћи наговештава нову форму српског родољубивог песништва, која ће бити крунисана стварањем песника после Другог светског рата и поетском артикулацијом „културног патриотизма” (Јовановић 1993).

Бојића са послератним модернистима везује и осећање неопходности испуњења херојског подвига у крајње профаном времену. У „Поноћној песни” песник поетски ефектно оцртава атмосферу изостанка славе и почастџи које би требало да прате херојско дело. Реч је о измештању јунаштва из епског контекста и суочењу подвига са празнином: „А заборављен леш у муљу труне / што чекао је Косовку с кондиром / И свога цара с челичним панциром / И слепца да му смрт сложи у струне.” Мотиви који се у народној епџи јављају као неизоставни пратиоци великих дела, овде у потпуности изостају. Гласови потомства су замукли и оно са чиме се јуначки подвиг суочава јесте културно-антрополошка празнина у којој је животу „киша задњи помен / И леден ветар стравично опело”. „Поноћна песма” веома је блиска Ракићевом „Кондиру”, о коме смо говорили у претходном поглављу, а заједничко сликање савременог херојства у њима представља важан поступак јер претходи сличном третману епског и херојског у поезији послератних модерниста, пре свега Лалића и Павловића.

У новом добу подвизи се остварују „у раздобљима чији је основни тон профаност, а не ритуална нити историјска схема времена” (Павловић 1999: 86), односно у временима у којима се борба за угрожене вредности одвија без дивљења, потврде и спомена савременика и потомака, што су били неизоставни пратиоци такве борбе у ранијим епохама. На делу је духовни и егзистенцијални напор да се високи принципи прошлости испуне у савременом десаκραлизованом времену. Оваква ситуација посебно је важна за Лалића и његову већ поменућу песму „Принцип на бојишту”.

С осећањем јаза који дели савремено и епско (херојско) доба, повезана је у Бојићевом песништву сумња. Иако није видљива у монументалности историјске визије *Песамa бола и њоноса*, сумња је саставни део Бојићевог песничког искуства – она се, у ранијој песми „Deus Deorum”, назива Богом свих богова (Бојић 1914). Сумња, која као сенка прати све велике подвиге, представљала је изазов на који је песник морао да нађе одговор како би постао весник историјског призива и борбене одлучности. Управо због тога не треба сметнути с ума да Бојићеве историјске песме, упркос уверености у највиши смисао страдања који се из њих сагледава, настају из борбе са сумњом, и то не само сумњом као философским појмом и одређеном визијом живота, како је то било у ранијим песмама, већ и реалном сумњом која настаје из тешких ратних околности које је Бојић проживљавао, и са којима се током изгнанства у Првом светском рату сусретао. Утолико је оно што нам ове песме посредују израз високе поетичке симболизације.

У суочавању са сумњом на један другачији начин настаје и „Плава гробница” Ивана В. Лалића (Лалић 1997 II). Наиме, она је савремени одговор на истоимену Бојићеву песму, кроз песнички обрачун са сумњом да је заједница са прецима још увек могућа у профаном добу; у дијалогу са Бојићевом визијом историје поетски субјект Лалићевих стихова налази начин да у промењеним историјским околностима види себе као члана духовне заједнице који, упркос свему, наставља да сведочи о њеном искуству: „А историја кошта / Крв ипак није вода.” Као што у Бојићевој поезији духовност – која од народа чини заветну заједницу – не може бити угрожена тренутним страдањем, без обзира на његове размере, управо зато што њена виталност почива на судбинском позвању које историју трансцендира, тако и код Лалића профаност једног поднева и изневерена историјска надања не могу да прекину везу са прецима: „Ипак мирно почивајте; / Није ово подне оно што нас спаја, / него једна повест која дуго траје / А вас усијава до црнога сјаја.” Повест као јединство времена и учествовање у заједничкој историјској судбини чини од народа заветну заједницу и духовни

организам који своје вредности чува неокрњене дубоко у себи, у свим временима и свакаким спољашњим неприликама.

Српски народ као заветну заједницу Бојић види и приказује као литију која лута кроз историјске удесе, чија јединственост и духовност извиру из верности завету. Народ обнавља и служи вечну небеску литургију у пролазном времену, чиме његова историјска улога и судбина попримају религиозни смисао. За промишљање односа Бога, народа и историје, односно за поетску транспозицију идеје икономије и домостроја, другим речима – за виђење конкретних историјских догађаја као етапа плана спасења у својим *Канонима*, Лалић је имао претходника у Бојићевим песмама.

Доживљај историје у коме се тематизује искуство заједнице, контемплира о смислу и судбини историјских патњи, био је веома подстицајан за наше песнике после Другог светског рата. Након авангардног затишја у међуратном периоду, историософска свест вратила се у поетички видокруг српске поезије друге половине двадесетог века. Многе од песама настајале у томе раздобљу, које су биле заокупљене проблемом историјске судбине, имале су у песништву Милутина Бојића снажан подстицај.

Тако је с обновом традицијске свести у другој половини двадесетог века и дело Милутина Бојића добијало све ширу рецепцију и остваривало све већи утицај на поетике савремених песника. Оно је пружало кључ којим се приступало традицији и афирмисала се историјска свест што је испод променљивих догађаја трагала за универзалним и трајним истинама.

\* \* \*

Тек када се упореди са фрагментарним и модернистичким доживљајем Првог светског рата у књижевности која је настајала после њега, може се схватити монументалност Бојићеве збирке. Можда се једино код Растка Петровића, у роману *Дан шестии*, препознаје потреба да се прича о страдању током Првог светског

рата наративно шире уоквири и универзализује. Петровић то настоји да постигне кроз употребу старословенског мита. Ипак, та митологија превише је поетички партикуларна да би могла да постане културно делотворан оквир.


Осећање да се у удаљеним епохама и митским наративима крију енергије које могу да преобразе профано савремено искуство чине од Бојића песника историје. Као такав он је истовремено укотвљен у свом добу, кроз блискост са Винавером, Дучићем и Ракићем, као што је, још више, весник послератног модернизма, у коме се појам Византије везивао управо за особену визију историјског процеса (Христић). Речима Ивана В. Лалића:

Та тражена Византија за Бојића је зацело била само један вид духовног завичаја који је хтео да напица прстима своје песме; духовног завичаја из којег ће да јасније сагледа обресе наслућене драме човека у космосу, да би је тумачио кроз конкретно искуство историје (Лалић 1974: 18).

Инспирација средњовековном књижевношћу у Бојићевом делу најделотворнија је тамо где му омогућава да развије историософску свест која конкретне догађаје универзализује и преводи у предање, а која свој најпотпунији израз добија у *Песмама бола и њоноса*.







## СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР И СРПСКОВИЗАНТИЈСКО НАСЛЕЂЕ

*Без сѣалној сѣварања није мојућа чак ни ѿишлостѣ.*  
„Манифест експресионизма”

Питање Византије, под којом се превасходно подразумева српско средњовековно наслеђе, јавља се као тиха али стална духовна преокупација Станислава Винавера. Један део његовог књижевног пута обележен је промишљањем значаја и вредности српсковизантијског слоја у систему српске културе, као и испитивањем потенцијалне улоге те епохе у развоју модерне књижевности. Од самих почетака, када му се, по сопственом признању, чинило да без Византије не може постати прави песник, од пролога и првог певања недовршеног пева *Немања*, преко студије „Језичне могућности”, где се, између осталог, бави и описивањем значаја црквенословенског језика за српско језичко биће, потом есеја „Скерлић и Бојић” у којем даје најпотпуније сведочанство о своме односу према Византији, све до чланака објављиваних педесетих година у *Рејублици*, српсковизантијско наслеђе представља једну од незаобилазних тема Винаверових књижевно-језичких контемплација.

### ВИНАВЕРОВА ВИЗАНТИЈА У 20. ВЕКУ

У Винаверовом поетичком систему Византија је флуидан појам у чијем се схватању испољавају развој и мене: она представља мерило, изграђен идентитет према којем се саме-

равају и боље сагледавају достигнућа и особености наше књижевне историје:

Ја сам држао да је Византија потребна да бисмо осетили кроз њу и њоме стари српски начин и да бисмо обновили традицију језика коју је претрпао Вук. Мислио сам да Византија као израђенија, може да послужи и као мерило за наша одступања од ње – јер стара прошлост изгледала ми је сама по себи лишена тачног мерила пошто није дошла до једнога свога одређенога стила. Зато ми је изгледало да ће се не само византијски утицај, него и оно где Византија није могла да утиче, осетити баш у поређењу са Византијом, док без тога упоређења ми не бисмо знали шта је изворно, а шта случајно (Винавер 1975: 155).

Ово своје схватање Винавер је касније кориговао и ублажио:

Данас имам истинску љубав за Византију, али мање верујем у њену пресудну улогу (Исто).

Тако је од схватања Византије као културноисторијске чињенице првог реда Винавер стигао до Византије која се истински воли али која представља, пре свега, чињеницу унутрашњег живота песника.

На самом почетку, однос према Византији проистекао је из једног од основних питања Винаверове (ауто)поетике: како песнички артикулисати мистику. Реч је о типично модернистичком окретању удаљеним епохама прошлости (Армстронг 2008) у којима се трага за стваралачким искуствима помоћу којих би се потпуније изразиле сопствене (савремене) слутње и поетске тежње:

Византија за мене била је одмах проблем технички, проблем да се мистика изрази у контрастима блеска и таме, утанчаности цариградске и неодређености словенске... Та Византија је и поред студија које сам њој посветио, у ствари давала ми се већма као једна одредба а priori: просто, могао се одмах извесним контрастом тражити и наћи један предео вечитог сукобљавања између оштрог и тупог, кратког и издуженог, ломног и моћног итд. Дакле

постојала је пре свега једна Византија коју сам конструисао а приори (рецимо као романтична област какве драме Виктора Ига), просто на основу техничких задатака о изграђивању једне старинске мистике, једна Византија у антитезама Цариград–Рашка, или у свакој блиставој антитези према народноме једроме и силовитом, али монотоном десетерцу. За такву Византију – ако би је осетио песник веће и зрелије вредности – било би много читање излишно, а продубљивање у Новаковића – кобно (Винавер 1975: 156–157).

Реч није дакле о стварној Византији, већ о Византији конструисаној на основу песничког сензибилитета, неоптерећеној историјским подацима: Византији више као поетичкој а мање културноисторијској чињеници. За великог песника што у стиху опредмеђује мистичке слутње које интуитивно наслућује, први задатак било је конструисање сопственог наслеђа. Византија је за Винавера у том случају била само једна од могућих изабраних али и створених традиција. Сходно томе, у својим музичко-језичким заносима и мистичким контемплацијама, у настојању да у културној прошлости нађе могућности и подстицаје за нове изразе језичког бића и обликовање модерне уметности, Винавер се окретао и нашем средњовековљу, али и јапанској поезији. Дакле, његово занимање за прошлост могуће је сагледати у контексту Елиотовог окретања енглеским метафизичким песницима али и Паундовога интересовања за кинеску лирику. У питању је модернистичко трагање за сопственом традицијом у удаљеним и мање познатим културама и епохама. Бирање / стварање такве традиције у Винаверовом случају условљено је његовим интересовањем за поредак речи:

Ја сам говорио да треба тражити технику српскога стиха можда у старим текстовима. У таквим моментима био ми је мрзак Вук Караџић и његова реформа. Читао сам светога Саву, Доментијана, тражио сам од Новаковића како су изгледале крмчије и закони. Апокрифи и Матија Властар вукли су ме у златну таму. Мислио сам да постоји и неки мистичан поредак, тако нека мистична средњовековна парада речи, када је надахнуће истинско (а истин-

ско је морало бити у доба црквене сигурности и апокалиптичне унезверености). Текстови нису усрећивали. Онда сам, од некуд, натрапао на јапанску поезију и расправе о њиховом поретку речи. Уопште ме је поредак речи дражио и остајао за мене највећа песничка тајна. Моји експерименти ишли су једнако на то, да се нађе наш поредак речи, изван и поред десетерца (Исто: 153).

Управо је трагање за поретком речи најтешње повезано са Винаверовим доживљајем Византије. Реч је о уверењу да се у српском средњовековном језику крије ризница мелодијско-ритмичких потенција. На тај начин отворила би се стварна могућност заснивања традиције изграђене на мистичким доживљајима и ирационалним стваралачким искуствима, која би се показала као аутентична алтернатива епским прозодијским образцима и подстицај за грађење модерног уметничког израза:

Како се нижу и слажу круто и преподобно, у скрлету и брокату благоверни глаголи, као поворке у неком новом језичном светом граду Јерусалиму! Колики хиљадоструки напор да се изађе из грубог језика предметног и себарски-недоумевајућег, на јасна поља велике и ваздашње богољубности. Како је тешко било српским анђелима угодити, и богохвалним устима вештати, и насладити се о Богу! Тај неисказани језични напрег који доводи до потпуног, до екстатичног грча – јер за ситније кретње не остаје слободна ни једна мождана ћелија, ни један прст на руци, ни једна накомтрешена маља на кожи – као такав и будући такав, поражавао је савременике громом, чији је одјек нама заглужло далек, и необјашњив (Исто: 101).

Винавер је, дакле, Византију доживљавао у складу са сопственим идејама и мистичним слутњама о бићу и природи језика, а мање као историјску чињеницу:

У вези мојих идеја о реду речи и о акценатском сликовању, које би према природи нашег језика често било и намерно неравномерно – ја сам замишљао и Византију као једну могућност преплитања муклог и звучног, тамнога и блештећег (Исто: 155).

Средњовековни ритмичко-изражајни ток као нешто далеко и нејасно, а управо због тога за модерну имагинацију привлачно и подстицајно, представља тачку блискости између Винаверове Византије и Византије српских модерниста после Другог светског рата. Говорећи о узвишеној музикалности црквенословенског језика, Винавер примећује:

А ти су текстови, и осим *Библије*, нарочито у житијима, ванредне звучне ризнице за оног који испитује музичка решења српског језика (Исто: 101).

Овакви Винаверови доживљаји и напомене о музичкој подстицајности и богатству житијне књижевности тачка су у којој се овај особени аутор јавља као претеча стваралачких искустава Попе и Павловића, који су одломке из средњовековне књижевности за своје антологије приређивали на тај начин што су екстраполирали поетске пасаже из ширих прозних хагиографских целина и графички их доносили као песме. Овако су тада поступали и поједини медиевисти. Њихова уверења и захвати представљали су важан корак у реинтегрисању средњовековне књижевности у модерну културу после Другог светског рата.

Своје схватање Византије Винавер експлицитно излаже у већ помињаном есеју „Скерлић и Бојић” (Винавер 1975). Бојићев однос према Византији, по Винаверу, произлази из његове тежње да постане велики песник, и близак је Дучићевом доживљају прошлости – који Винавер назива рекламерским, а описује као израз настојања српске културе да се изједначи с европском. Другим речима, као културолошки комплекс ниже вредности. Винавер томе супротставља своју Византију као епоху мистичног надахнућа и заборављену ризницу изражајних могућности. Дакле, Винавер поетички заоштрено настоји да успостави јасну разлику између два вида појављивања Византије у српској култури и књижевности. На једној страни била би декоративност Дучића и Бојића, док би на другој била винаверовска „мукла и звучна” Византија као покушај успостављања прекинутог конти-

нуитета са језичким бићем из времена пре Вукове реформе. Једна Византија припадала је, по Винаверу, главном току књижевности под (прећутним) покровитељством Јована Скерлића, друга је представљала алтернативу и узбудљиву могућност.

Слика о декоративној Византији Милутина Бојића и донекле Јована Дучића била је после Другог светског рата у књижевно-научној рецепцији промењена, при чему су се посебно истицале вредности поетски оваплоћене историософије у Бојићевом песништву, односно религиозне слутње и културноисторијске медитације Јована Дучића.

С друге стране, иако је полемички оштро повукао границу између Бојићевог и свог односа према Византији, посебно је занимљиво да се Винаверов Немања показује необично блиским лирском субјекту Бојићеве песме „Страх”, како смо показали у претходном поглављу.<sup>19</sup>

Винавер је уверења из есеја „Скерлић и Бојић”, о трагању за мелодијском структуром византијског наслеђа, оставио пре свега у виду могућег модернистичког задатка а није их поетски артикулисао у своме делу. Предраг Петровић као најближе песничко отелотворење Винаверовог византијског програма види поезију Момчила Настасијевића:

Ипак, књижевник чија је поетика најближа идеји о обнављању прекинуте српско-византијске језичке баштине, свакако је Момчило Настасијевић (Петровић 2013: 134).<sup>20</sup>

Реактивирање византијских основа српске књижевности у периоду после Другог светског рата, како смо већ истакли, било је више на трагу Бојићеве Византије и одређених Ракићевих песама са средњовековним темама и мотивима него Винаверове, мада

<sup>19</sup> Сродност *Немање* са бојићевским штимунгом примећује и Слободан Ракитић када анализира овај спев: „Благе сенке бојићевске опојне патетике и акценти симболистичког учења, као и *београдски сџих*, обogaћен извесним новинама, основне су одлике спева” (Ракитић 2012: 493).

<sup>20</sup> Видети поглавље посвећено Настасијевићу, у овој књизи.

није у потпуности искључивало ни винаверовске слутње и жудње за обновом изражајне основе језика српске књижевности кроз активирање мелодијских потенцијала средњовековног наслеђа.

Поред тога, Винавера је интересовао пре свега поетички значај Византије, а у мањој мери њен културолошки потенцијал. Отуда се код њега Византија јавља као скровиште латентних могућности језичког бића, док код Христића и Лалића византијски корени српске књижевности служе за промишљање европског порекла наше културе, и заснивање одговарајуће поетске историософије. Ипак, код сва три аутора реч је о идентитету српске књижевности. Док се у првом случају за тим идентитетом трага у језичком бићу, у другом се он проналази, пре свега, у поетичко-културолошком континуитету са византијском и, преко ње, античком књижевношћу.<sup>21</sup> Византија је тако, код песника после Другог светског рата, чинила део ширег поетичког покрета. Она је представљала могућност да се српска књижевност сагледа као интегралан део европског културног наслеђа, односно да се богата медитеранска традиција стваралачки интериоризује захваљујући чињеници да смо ми директни баштинници самих њених извора. Тако се успостављао континуитет са извориштем целокупне европске цивилизације – са антиком. Оваква слика Византије у нашој књижевној историји кореспондира са Курцијусовим виђењем Немаца као природних наследника латинске културе.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> „Нови повратак Византији на изузетан уметнички начин одиграће се у поезији Ивана В. Лалића, али не више у знаку испитивања самих језичких могућности колико као покушај обнове и модернизације форме канона као синкретичке, песничко-музичке композиције. Ова модернистичка обнова Византије зато није била у знаку онога што је Винавер видео као субверзивни повратак преддуковском наслеђу него је више била покушај да се српска књижевност позиционира у медитеранском културном кругу” (Петровић 2013: 139–140).

<sup>22</sup> „Ернст Роберт Курцијус је показао колико је западноевропска књижевност све до барока била ослоњена на античке, углавном римске основе. Пред будуће истраживаче простора српске и уопште православ-

Иако у много чему самосвојна као израз индивидуалног стваралачког доживљаја, а не део доминантних поетичких тежњи епохе, Винаверова Византија није у свему различита од Византије Ивана В. Лалића. Византија као класика у односу на коју је могуће песничко (само)одређење, средњовековље као трагање за звучним идентитетом језичког бића, заборављене вредности предања као алтернатива профаној садашњици, блиски су Лалићевом доживљају Византије као „метафоре о пореклу” и супротстављању њених духовних вредности десакрализованом космосу модерности. У песништву Ивана В. Лалића Византија се јавља у двоструком виду – као сведочанство културног идентитета и као „метафора о пореклу”. Главна разлика између њега и Винавера лежи у томе што Лалићев *византинизам* почива на поетичко-идејној сродности између његове поезије и религиозних, философских, естетичких поставки византијске културе. Дакле, присуство српсковизантијског наслеђа у Лалићевом песништву видљиво је, пре свега, у генези главних поетичких особености његовог дела. Поред тога, за разлику од Винавера, коме би знање о правој Византији могло да смета, код Лалића су истовремено присутне историјска и метафорична Византија. Ипак, основне идеје, импулси и насушни значај Византије за песника, о чему је говорио Винавер, присутни су у Лалићевој поезији: Винаверово младалачко уверење да без Византије не може постати прави песник, у Лалићевом случају постало је поетичка чињеница.

Слика Византије у српској књижевности после Другог светског рата сложенија је од оне која се успоставља на први поглед, посматрањем песама историјске инспирације, са темама културног и националног идентитета. У поетским медитацијама из *Књије старословне* Миодрага Павловића, прожетим религиозним, философским, мистичним слутњама, па и у самој

---

них словенских књижевности отвара се још неиспитана област непрекидности садржајно-стилског израза од антике преко средњег века до новијег доба” (Трифунковић 2009: 272).



језичкој текстури његових поетско-прозних одломака са српско-византијским темама, где су честа испитивања звучности, алитерације и поигравање стилем *илетеније словес*, изражена је сличност са Винаверовим језичким и мистичним доживљајем Византије. Исто тако, усмереност Милосава Тешића на звучање речи, њихове успаване потенције и скривена значења, остваривана и у српско-византијским књижевним формама, блиска је Винаверовом трагању за мистичним поретком речи у Византији.

Програмски ставови Станислава Винавера о Византији и нашем средњовековљу доживљавани су као алтернатива у свом добу, и на први поглед нису реализовани у оквиру каснијих поетичких окретања старој књижевности. Међутим, они су ипак нашли начин да, преображени, утичу и на песнике послератног модернизма.

#### ПРОГРАМСКА ВИЗАНТИЈА: СРПСКОВИЗАНТИЈСКО НАСЛЕЂЕ У ПОЕЗИЈИ

Средњовековље се у поезији Станислава Винавера јавља пре као илустрација његових есејистичких ставова, у виду програмских стихова, а мање као остварење звучне мистике кроз особен поредак речи.

Рани, недовршени спев *Немања* (Винавер 2012 II) садржи у прологу извесна програмска места која упућују на тадашњи Винаверов доживљај средњовековља, који је могуће довести у везу с окретањем традицији у нашем послератном модернизму.

У Византији српских модерниста после Другог светског рата важну улогу игра, како вели Христић, идеја историје, и с њом скопчана потрага за архетипским. Реч је о доживљају савремене цивилизације као места у коме је сакралност потиснута у слојеве колективно несвесног, односно потрази за традицијом као покушајем избављења из „простора изгнанства у коме се песник обрео” (Мишић 1976). Византију као прадревни слој духовног ис-

куства, насупрот модерном добу у коме митова више нема, видео је и Винавер, како смо то показали у поглављу о Милутину Бојићу.

Слика средњег века у спеву *Немања* одговара Винаверовом раном доживљају средњовековља као епохе истинског надахнућа које је последица „црквене сигурности и апокалиптичне унезверености” (Винавер 1975: 153). Насупрот савремености, средњи век је у прологу спева дат као епоха једноставних људи великих заноса. У односу на песниково доба пуно нијанси и фрагментарности, епоха Немањића јавља се као монументално време.

Кренимо, мисли, сред давних времена,  
У доба оно гордо простих знања  
И једноставних мужева и жена.

О, како данас, у безмерју многим  
Преплићу нам се нијансе, финесе,  
И нема вихра завитлана Богом  
Ћудљиве срџбе, душе да узнесе.

За разлику од наведеног пасажа из спева *Немања*, где се велича прошлост у односу на профану садашњост, у аутопоетичкој песми „Преци услед даљине” из *Чувара светиња* (Винавер 2014),<sup>23</sup> дата је другачија ситуација. Епитети којима се одређују преци и потомци упућују на то да је реч о средњовековној и модерној духовности:

Преци услед даљине  
Изгубише своја права  
У миру молитава  
У благослову слава  
У ореолу глава

Због временске дистанце, односно „трајања ведрога отклона”, преци се јављају као страни и далеки. Искуство потомака блиско је експресионистичким доживљајима и кореспондира са Црњансковим *сумайраизмом*:

---

<sup>23</sup> Све песме цитирају се према Винавер 2014.

А ми, васељенама свежине  
Кроз пламене планине  
Болова дивљине  
И ледене месечине  
Грлимо висине  
Растемо у ширине  
Обузимамо дубине  
Вапајем корова и лелеком трава.

Рујни, бујни, чујни цветови  
Са хиљаду цвасти  
Преко таласа све нови:  
Сви, свуд ничемо, на све стране.  
И све је, до лудила своје  
А бездани и расту и стоје.

Овакав опис модерног песничког сензибилитета одговара Винаверовом „победничком флуиду који струји васељенама”, из „Манифеста експресионизма” (Винавер 1975: 47), односно представља вид уношења нове динамике у монолитност и окамењеност традиције:

Има још једна могућност, донекле изведена код мистика, а то је: унети нову динамику, и нова образложења, нов ритам и нов ток, у стару стварност – уколико је то могуће... То значи, тумачити људе, овакви какви су пред нама, не оним што су и где су, већ нечим сасвим другим, нечим без непосредне везе са њима. Тумачити Христа цветом и таласом (Исто: 56).<sup>24</sup>

Иако је поређење предака и потомака изведено по супротности, Винавер није случајно одабрао средњовековно наслеђе

---

<sup>24</sup> Винавер у „Манифесту експресионизма” овакве поетичке ставове модерне књижевности везује за југословенски експресионизам оличен у Крлежи, Црњанском и Андрићу, и види у њему само знак умора пре коначне револуције духа. Ово место је, поред већ помињаног поређења са Бојићем, још један доказ да између програмских ставова и поетске праксе Станислава Винавера не мора нужно бити подударња.

као оно према коме потомци имају потребу да се одреде.<sup>25</sup> Стих у коме се каже да су преци изгубили права посредно сугерише да их потомци обнављају, односно поново стичу, само на другачијим основама, проистеклим из савременог искуства. Реч је о настојању да се средњовековна духовност као мистика обнови у модерним формама уметничког исказа и обогати доживљајима савременог искуства. Оно што Винавер жели да оствари својим уметничким изразом представља *нову мистику* – отуда тежња да се одреди према њеном средњовековном виду. Њему је потребна традиција како би јој супротставио искуство модернитета, али и да би својим поетичким слутњама пружио оквир и дубље утемељење. Видели смо да се средњовековље песнику намеће као потенцијална епоха мистике, као изграђена традиција религиозног израза и инспирације. Управо религиозност као целовит и језички артикулисан систем недостајућа је а неопходна линија српске културе, на чијој основи може да се ствара нова мистика. О важности изграђене религиозне традиције, чак и за нерелигиозне песнике, говори Винавер у „Уводу у *Чуваре светиа*”, јавном предавању одржаном 1929. у павиљону „Цвијета Зузорић”:

Нама, пре свега, недостаје, у живом писаном стилу, религиозна традиција... Ко има у говору, у мисли, у општењу ту изразну традицију, њему она олакшава и омогућава јасност унутрашњег живота, који се не опчињује њоме, али у борби или у сагласности са њом долази до нових проникнућа, до прецизности, до даљег, одређенијег озарења. Чак и за духове дубоко нерелигиозне та је традиција неопходно потребна (Винавер 2012 III: 67).

Винавер се, дакле, према средњовековном наслеђу одређује као према изражајној ризници религиозне духовности; та ризни-

<sup>25</sup> Винавер овде уноси једну новину и самосвојност у однос савремености и средњовековља. Док се код већине песника током читавог 20. века, па и њега самог, поређење савременог тренутка и прошлости изводи тако да је прошлост представљена као идеал од кога садашњост отпада, Винавер овде указује на то да потомци искупљују прошлост, односно обнављају „губитак права”.

ца служи му не само да по супротности наговести нову мистику, него и да сопствену поетску веру утемељи на већ изграђеној традицији.

У поглављу о Милану Ракићу, поводом Винаверовог приказа „Нова Јефимија” (Винавер 2012 I), упутили смо на то да је овај критичар уочио важну линију српског послератног модернизма, која се састоји у тематизовању културно-религиозних реалитета средњовековља. Винавер се међутим јавља и као представник оваквог начина певања. „Света Петка у Охриду”, из *Евројске ноћи*, спада у ред песама испеваних пред средњовековним иконама и религиозним реалитетима. Опонирање модерног и древног времена, истицање заборава који се надвија над вредности прошлости, као и мотив „сметње на везама” услед профаности савременог искуства, представљају основне одлике Винаверове песме, које га вежу са главном линијом нашег послератног модернизма.<sup>26</sup>

У тамној претамној црквици  
Ишчезао је стари блесак светице  
Која је блистала некад  
Безмерјем светлим и слављем.

...

Све више ћути тамни лик  
У себе се повлачи  
Црта у црту, боја у боју,  
Како који прохуји век  
И ниједан потез  
Не преображава се у реч, у знак.

Умор, неисказана горчина  
Што тако мало помоћи може  
У непрекидном сумраку људском

<sup>26</sup> Треба напоменути да је значење ове песме, као и „Катедрале” и „Ликовања тајног”, условљено и контекстом збирке *Евројска ноћ*, у којој се тематизује искуство Другог светског рата.

У вапају испружених руку  
У очајању будних часова –  
Надвладали су и њено бдење.

Ипак, светица није заувек изгубљена, она се поново може досегнути: „о потребна је опет молитва”. Само, нова молитва, за разлику од старе „чудесне, кликтаве”, упућиване „силама светлим”, представља особен израз модерне уметности који се остварује као „шапат глух, ромон потмуо”, упућен силама „које јасни не признају лик / и светли не примају свет”. Оваква молитва, која је израз модерног уметничког сензибилитета, истовремено је и молитва за симбол у коме је сублимисана „чежња људска свеопроштаја и свезаштите”, односно молитва за „старинском, трепетном сликом”. У овој песми реч је о естетском доживљају религиозних предмета и покушају да се у њима сагледају древни симболи човекове духовности. У настојању да рекреира и од заборава спасе духовне вредности прошлости, модерна уметност јавља се као тамна молитва. Уместо јасности и отворености молитвеног изражавања, уметничко искуство је шапат којим се религиозна духовност естетизује и на тај начин интериоризује. Управо је опозиција спољашње / унутрашње, светло / тамно, јасно / потмуло начин на који се успоставља разлика између древне духовности посредоване религиозним симболима и исте те духовности естетски реактивирани у модерној уметности. У овој песми Винавер се залаже за оживљавање традиције, али кроз шапат и у полутами, односно на солипсистичким основама модерног уметничког искуства. Тако је он претходник песника послератног модернизма чије стварање је, према мишљењу Зорана Мишића, такође било условљено дилемом „како стварати класичну уметност на солипсистичким основама” (Мишић 1976: 215). Шапат као мистично роморење речи и настојање да се успостави веза са енергијама древности спада у основна поетичка начела Станислава Винавера, у дубокој вези са његовим доживљајем Византије, те се ова песма може читати и као програмска. Она представља

експликацију његових критичарских начела – која су се одликовала искошеним погледом на традицију:

Описујући старе моделе тог тешког рада на римама и ритмовима, Винавер блиставо користи прилику да паралелно укаже на снагу и важност „нове филозофије”, „нових осећања”, нових ритмова. У том смислу покушава да успостави нови традицијски лук превратничког духа у књижевности. Оваквим моделирањем нове традиције Винавер указује на различита искуства у приступању неким поетским изходштима, изворима, праначелима (средњи век, Византија); нарочито се истиче разноликост у приступима. Стара школа у традицији тражи утилитарно, дидактичко; нова школа тражи подстицаје за нови ритмички и мистички преображај. Стара школа, конкретно Бојић, у поезији будућности тражи дух Нове Епопеје; нови, Винавер, у будућности види „пригушеност и мистику” (Тешић 2009: 165).

Шапат, мистика и тама, које је тражио у Византији, представљали су израз Винаверовог залагања за нови поглед на традицију, који је он остваривао и у својој поезији.<sup>27</sup>

У песми „Катедрала”, из *Евројске ноћи*, слика грађења храма прераста у визију преображавања целокупне земље. Није реч о неком конкретном здању, већ о превођењу простора света из сфера профаности у сфере сакралности. Истиче се духовни и симболички потенцијал лексеме *храм*. Песма је грађена као дескриптивна: људи вуку камен за цркву, не би ли окајали своје грехе. Наративна и описна страна песме одговара Винаверовом дочаравању средњовековне епохе у раном спеву *Немања*. Овде је такође реч о песничком настојању да се ослика одређени при-

<sup>27</sup> У есеју „Скерлић и Бојић” Винавер је у описивању будуће поезије која не би била директно исказивање већ наговештај, употребио слику ноћи: „Тако сам ја са своје стране очекивао једну поезију која о најважнијим стварима не би говорила и из које би се те најважније ствари осетиле као море, ноћу чије се границе не виде, а чији шум чујемо. Ноћу: све остало туђе, ма како светло: да је ноћ за наше славе златни звук” (Винавер 1975: 160).

зор средњовековног доба: задужбинарство и религиозни подвиг.<sup>28</sup> Није зато случајно што је један од наслова песме у ранијим верзијама био и „Средњи век као предео”. Претпостављамо да се од одређења „средњи век” у наслову одустало због тога што је Винаверу било стало до универзалности значења које песмом жели да постигне, а не до конкретности слике, чија је декоративност несумњиво средњовековног порекла. У том смислу такав наслов био би у директној супротности са стиховима:

Не знам место те планине,  
Не знам пада те долине,  
Не знам ДОБА ТЕ СТАРИНЕ.

Не знам име храма оног,  
Нити свеца ком се диже  
Нити рода који зида.

[Истицање М. Р.]

Винавер оваквим просторно-временским релативизовањем настоји да песми подари универзално значење и одвоји је од чисто дескриптивног евоцирања историјских ситуација. У песми су опонирани немост камена, „глухи посао” његовог тегљења, и будућа распеваност цркве, односно земљина камена непокретност и хладноћа, и њено претварање у „молитвени пламен”.

Молитвени пламен је преображени камен, односно нова земља. Својим извијањем (навише) и принципом ватрености он представља супротност хладноћи коју окамењеност оличава.

---

<sup>28</sup> Винаверу није било странно да евоцира призоре средњовековног живота. Тако је песма „О цркве, цркве мрачних купола”, из *Вароши злих волшебника*, грађена као религиозно-аскетска визија у којој храмови свечаним ходом иду ка човеку огрнутом у „ризу бола”. Лични бол песничког субјекта опониран је величини и узвишености цркава. Немост, тама, свечаност храма и дистанца сакралног бивају превазиђени патосом бола пред којим се цркве поклањају. Песма је пре свега декоративна, без дубљих аутопоетичких значења.



Будућност земље сагледана је у визији њеног преобраћења у нову стварност:

И други ће неки говор  
Да зазвони на уснама  
Да процвета у срцима.

И молитве другачије  
Рашчиниће таму света  
Узрујнијим роморењем.

Кулминација слике садржана је у визији земље као „молитвеног пламена”, и одговара слици Небеског Јерусалима: цела васељена постаће звучна, пламена молитва, односно сама земља постаје храм.

Песма, међутим, има и несумњив аутопоетички садржај, што наглашава и Миодраг Павловић када је означава као „програматски свеобухватну” (Павловић 1973: 27). Иако је реч о зидању цркве, атрибути којима се она одређује претежно су из аудитивне сфере, а не визуелне: храм је виђен као распеван, односно као „звучни блесак / за боравак анђелима”. Овакво именовање, са једне стране, проистиче из Винаверове фасцинираности музиком, док је, са друге, блиско једном од његових омиљених песника – Лази Костићу и његовим песмама „Певачка ’имна” и „Певачка ’имна Јовану Дамаскину”.<sup>29</sup> Винаверов распевани храм настаје из „глухог посла” оних који камен за цркву довлаче. Ними и непоколебљиви посао опониран је будућем другачијем говору и молитвама које ће „рашчинити таму света”, али је истовремено и услов њиховог појављивања. Отуда је још један од могућих наслова у верзијама гласио „Нем у средњем веку”. У овом слоју лежи и аутопоетички садржај песме. „Тегљење камена” блиско је решености песника Винавера да ствара и призива велику поезију

---

<sup>29</sup> Павловић „Катедралу” види као реплику на Костићеву баладу „Минадир”.

која ће у будућности наступити. Атрибут „нем” из варијантног наслова тако означава муцавост самог песника у односу на нову поезију каква има да дође. У стиховима: „Сам, самотан и без друга / Ја ћу вечно вући камен / За све нове богомоље”, песничка самосвест показује се као издвојена и усамљена у садашњем тренутку, али и као непоколебљива у настојању да ствара за будућност. Почетна слика средњовековног призора прераста, дакле, у песму са универзалним значењем и потенцијалним аутопоетичким садржајем, у коме Винавер изриче своју веру у песништво које тек треба да наступи. Винаверова љубав према поезији добијала је облик профетске усхићености и сведочанства, једнако у есејима као и у песништву; отуда је природно што су му средњовековне слике религиозне инспирације послужиле као начин да артикулише своје песничко *вјерују*.

Тематизовањем молитве и њеним повезивањем са аутопоетичким садржајима Винавер наговештава обнову молитвеног жанра у песништву после Другог светског рата, која се јавља као остваривање поетичких жудњи да песма буде егзистенцијално битна. На овај начин успоставља се још једна веза између Винаверове Византије и средњовековног наслеђа у српском послератном модернизму.

Појам древности у Винаверовом поетском систему често је синониман са значењем речи мистика, и опозитан традицији као крутом канону. У овом погледу важна песма је „Ликовање тајно”. У њој је остварена мистична визија васељене кроз пантеистички доживљај највишег бића: „У стварном и привидном / Трепери твар.” Мистика се ближе одређује са два појма: занос и древност. Занос је основни покретач живота у свим његовим разноврсним манифестацијама, од сабирања до расипања:

Док се једно с другим везује и спреже  
 Док се једно од другог одваја и згража  
 Сваки по своме, сваки изван свог,  
 У сласти калупа, у власти распада:  
 – Занос је срж.

Древност је мистична јер је неисказива и тајна. Стихови „Ал’ неодступно и неисказано / Док буде ичега, икога и игде / Нешто ће древно у нама / Да ликује тајно”, указују на мистику као форму духовног опита али и на стваралачку интериоризацију, на солиписистичким основама, искуства традиције као чињенице модерног песничког израза. Мистична неисказивост не може бити уништена, и после свега она се тајно оглашава – истовремено као победничка и као песмотворачка. Лексема „ликовање” значи победничко радовање, али и певање (РСКЈ 1982). Винавер у својим стиховима активира оба семантичка потенцијала. Реч је о наговештају тријумфалног хода мистике кроз њен основни начин појављивања – песму.

#### КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКИ ЗНАЧАЈ ВИНАВЕРОВЕ ВИЗАНТИЈЕ

Винавер је и у сејима и у песништву истицао значај српско-византијског наслеђа за модерну поезију. Било да је у њему видео недостајућу традицију религиозног израза, односно духовно искуство са којим је веза прекинута језичком реформом, или ризницу уметничких поступака и мистичног језичког поретка, Винаверу је ова традиција била важна за конституисање и реализовање основних поетичких ставова, али и тумачење савремених уметничких феномена.

Уједно, Византија је Станиславу Винаверу битна и за грађење њој супротних импулса и осећаја: традиција је потребна да би могла да се изнова стваралачки (де)конструираше, али и да, као арсенал духовног искуства и уметничког израза, омогући јасно исказивање сопствених песничких назора.

Винаверов однос према Византији мистички је обојен. Значај његове Византије за културни идентитет садржан је пре свега у покушају поновног успостављања континуитета са језиком који је Вуковом реформом био прекинут. Реч је о настојању да се

стекне способност за изражавање мистичних жудњи и визија, односно откривању ирационалних стваралачких потенцијала као културне алтернативе скерлићевском рационалистички утемељеном књижевном обрасцу.

У авангардном духу, Винавер повратак Византији сматра потребним из разлога који се могу назвати субверзивним. Византија би у српској књижевности и култури могла бити носилац субверзивног и модерничког потенцијала, односно полазиште за обнављање оне друге и другачије традиције која је насилно прекинута Вуковом реформом језика (Петровић 2013: 133).

Винаверова визија Византије утолико је занимљивија што представља једну наслућену, наговештену али песничким средствима неостварену визију. Означена речју мистика и замишљена као језичко искуство и песнички опит, таква Византија не може бити довољно културно артикулисана да би постала песнички програм једне генерације песника. Ипак, својим поетичким потенцијама, назначеним језичким и духовним могућностима развоја, она представља истовремено претечу али и важну допуну и осенчење Византије, какву имамо у нашој књижевној историји после Другог светског рата.



## „БОЖЈАК РАСПЕВАНИ” МОМЧИЛО НАСТАСИЈЕВИЋ

Због својих аутентичних поетичких и животних уверења, Момчило Настасијевић се у књижевноисторијској свести јавља као аскетска фигура чврсто повезана са нашом средњовековном традицијом, пре свега њеним особеним односом према речи и стварању. На овакву представу утицао је, пре свих, Станислав Винавер препознавши у Настасијевићу светитеља језика, потом и медијевиста Ђорђе Трифуновић указавши на могућност да се двадесетовековни песник посматра као „савремени мелод попут Романа Слаткопевца” (Трифунувић 1959), док је у наше време Предраг Петровић изнео занимљиву тезу по којој је Настасијевићева поетика управо реализација Винаверових авангардних идеја о могућности транспоновања средњовековног мистицизма у савремени поетски израз (Петровић 2013: 131–141).

Средњовековно наслеђе игра несумњиво важну улогу у Настасијевићевом прозном опусу, присутно је као тема у музичкој драми *Ђурађ Бранковић*, док се у поезији, занимљиво, не јавља на нивоу актуелизације тема, мотива или ликова из те епохе, већ пре свега у сфери лексике, потом кроз организацију циклуса која подсећа на богослужење,<sup>30</sup> али и у виду посебног модела света.

---

<sup>30</sup> „Већ на први поглед уочава се да је Настасијевић прва три лирска круга насловио према три богослужбена круга: ’Јутарње’, ’Вечерње’, ’Бдења’” (Поповић 1994: 47).

Особена и донекле издвојена појава наше међуратне књижевности, Настасијевић се таквим показује и из перспективе нашег истраживања – проучавања утицаја средњовековног наслеђа на песнике прве половине 20. века.

Међутим, у Настасијевићевом делу елементи средњовековне традиције готово увек су у чврстој синтези са богатим слојевима фолклорног наслеђа и са модерном песничком самосвешћу, због чега на њен значај и место није лако указати.

Предраг Петровић тако напомиње да се код Настасијевића реч Византија заправо и не сусреће:

Парадоксално, у његовој поезији Византија се и не помиње, већ се само језиком матерње мелодије понире у дубине индивидуалне и колективне духовности (Петровић 2013: 139).

Поред тога, ни у Настасијевићевим прозним записима не постоји много места која би нам разјаснила песников однос према овој епохи. Средњовековље напросто представља само један од градивних елемената из којих Настасијевићева песничка слика настаје.

Отуда присуство тога наслеђа, најочљивије на плану лексике и стила, не би требало да нас заведе на тврдњу да оно представља доминантан чинилац Настасијевићевог певања:

[М]орамо нагласити да је средњовековна традиција само једна од многих у *Седам лирских крујова*, и да се никако не може тумачити изоловано. Њу песник користи често у споју са осталим поступцима, позајмљеним из других наслеђа (Поповић 1994: 54–55).

Када је у питању испреплетеност бројних традиција уграђених у Настасијевићев песнички израз, тумачи су већ уочили да је средњовековље најчвршће срасло са фолклорном традицијом. На ову плодну синтезу указао је Новица Петковић. Наиме, тумачећи различите културноисторијске слојеве у песми „Вести”, он истиче:

[Д]ве линије у Настасијевићевој лирици – она која кроз усмену поезију води у митско (паганско) и она која кроз стару књижевност води у хришћанско (мистичко) – не теку вазда одвојено, него се сустичу, укрштају и сједињују (Петковић 2004: 171).

Другим речима, средњовековно наслеђе свакако је активан и незаобилазан део Настасијевићеве поетске творевине, али је чврсто повезано са фолклорним и архаичним наслеђем, а смисао добија тек када је преображено радом (модерне) песничке самосвести. Отуда проучавање поезије М. Настасијевића из ове перспективе захтева опрез и представља својеврстан херменеутички изазов:

Други аспект нашег културног наслеђа који се умногоме огледа у Настасијевићевом стваралаштву јесте средњовијековна књижевност, реактуелизована на другачији начин него што је то случај са фолклорном баштином. Иако су трагови византијског и српскословенског стваралаштва прочитати, штавише, композиционо и обликотворно врло активни, они нису тако очигледно, безмало као предложак, палимпсест, положени у основу Настасијевићевог дјела, већ прије у пажљиво компонованим назнакама, а често и у динамичном, сукобљеном односу са паганским слојевима наше културе (али и подсвијести) (Бјелановић 2018: 11).

Тумачи су већ предузимали подухвате да Настасијевићево дело осветле из перспективе утицаја средњовековне поетике. Тако је Ђорђе Трифуновић указао на несумњиво присуство и значај средњовековне лексике код овог песника.<sup>31</sup> Тања Поповић је, осим лексике, испитивала присуство слика и симбола из библијске књижевности, а Предраг Петровић бавио се сусретом средњовековља и Настасијевићеве поезије, пре свега на плану општих поетичких поставки.

<sup>31</sup> „Црквено-словенско језичко наслеђе толико је важно обележје Настасијевићеве укупне поезије да је њено читање тешко без одговарајућег речника...” (Петровић 2013: 136).

Поменута рецепција Настасијевићеве поезије показује колико су богате могућности и широко поље које треба покрити приликом истраживања улоге средњовековног наслеђа у конституисању његовог песничког гласа. Притом би ваљало имати на уму да су лексика, тематика и општа поетичка начела само елементи у грађењу особеног погледа на свет. Отуда је наш циљ да испитамо улогу и значај средњовековног наслеђа баш у формирању посебног доживљаја света који срећемо у Настасијевићевој поезији.

Тај доживљај драматично је близак духовности, због чега је Настасијевић одређиван и као „метафизички пјесник *par excellence*” (Брајовић 1994: 123). Реч је о духовности која се остварује као поетска религиозност у којој се певање конституише као индивидуални контакт са апсолутом, односно крајњим смислом и стварношћу. Управо по томе што ступа у песнички дијалог са религиозном духовношћу која је у нашој традицији чврсто артикулисана у средњем веку, Настасијевић је особена појава у односу на друге песнике заступљене у овој монографији: поглед на свет који наслућујемо у његовој поезији значајним је делом укорјењен у традицији православног хришћанства.

#### КАД ЛЕТОПИСАЦ ПОСТАНЕ РАСПЕВАНИ БОЖЈАК

У поглављу о Милутину Бојићу видели смо на који начин је фигура летописца поетички значајна за активирање средњовековног наслеђа: она не представља (декоративни) мотив, већ пре свега посебан начин певања који почива на одређеном односу између песме и историјске догађајности. Служећи се том фигуром песник проговара у име колектива, транспонујући његову историјску судбину у поетичко предање. Такав вид певања показао се посебно важним и за песнике послератног модернизма. Једноставно, преокупација историјом и колективном судбином је, кроз фигуру летописца, налазила одговарајући начин поетске артикулације:



У другој половини двадесетог века, на темељу искустава ратних страдања и уништења, као једна од основних песничких тема јавља се судар лирског субјекта са страхотама историјске ситуације. На тај начин проблем историје улази у поетски фокус српских песника после Другог светског рата. Тема историје песнички се не обрађује само у песмама које у подтексту имају конкретне историјске личности или одговарајуће догађаје историје, већ и у оним песмама у којима лирски субјект гради однос према савременим збивањима. Као једна од основних фигура у посредовању и изражавању поетске историософије јавља се лик дијака. Дијак је песничко конкретизовање фигуре уметника који у временима страдања на страхоте и претње одговара неговањем уметничког израза (Радуловић 2015: 166–167).

Међутим, код Настасијевића ствари стоје нешто другачије. Песник се средњовековним елементима служи да искаже пре свега личну, мистички обојену драму, изван контекста конкретних историјских догађаја – због чега се уместо летописца јавља фигура распеваног божјака.

Управо ову фигуру Настасијевић користи да аутопоетички одреди сопствено певање, и судбину, у песми „Божјак”. Да би се посветио песми, божјак је морао да напусти живот обичних људи и да постане нека врста песничког Фрање Асишког. Другим речима, његова одлука-за-певање истовремено представља крајњи егзистенцијални избор. Песма која се из тога рађа проистиче из свесно поднете жртве / страдања, а свој смисао задобија у томе што има моћ да олакша патње људском роду. Отуда је реч о певању које настаје из директног односа са Богом: „Пребол је. / Кужи ова ноћ. / Земља ми тело. / Ходи он. / Залапи гроза / на стопе Богу где остале.”

У слици Настасијевићевог божјака тако препознајемо трансформисану романтичарску фигуру уметника чије стваралаштво проистиче из везе са вишим сферама живота, при чему је Настасијевић ову фигуру модернизовао и христјанизовао кроз динамичан однос страдања, одрицања и певања:

Много те, мајко, болело  
рад ово тиха пребола.  
О, мало ли је  
за муку твоје утробе.

То божјак  
да не родим сина  
у овој грозиди од искони,  
кад ходи он.<sup>32</sup>

Рођење је одређено као бол, а одрицање божјака од биолошког испуњења кроз остављање потомака један је од начина његовог искупљења. Супституција биолошког продужења, односно крајње искупљење бола, и његово зацељење, јесте управо песма коју божјак ствара. Она, наиме, људима доноси „тихи пребол“: „родни бол се изокрене у радосног остваритеља надстварности” (Настасијевић 1991 II: 52) – што показује да су у фигури божјака и његове мајке уписани ликови Исуса Христа и Богородице. Исус својим страдањем доноси спас човечанству, божјак својим одрицањем стиче моћ да људима песмом наговести божанску стварност и утеху. Настасијевићев божјак тако је нека врста распеваног апостола који шири Божју реч, одрекавши се сопственог живота. Тиме долазимо до тога да су за обликовање ове аутопоетичке фигуре Настасијевићевог певања од кључног значаја елементи новозаветне приче и хришћанског погледа на свет.

Мистичко певање божјака доследно се разликује од говора летописца, који у себи чува старозаветну идеју о историји као ходу ка спасењу, те са Богом успоставља однос кроз испитивање смисла колективног страдања. Речником науке о књижевности, њихов однос одговарао би ономе што називамо разликом између лирског и епског начина изражавања. Међутим, видели смо да смисао певања и страдања божјака, иако проистичу

---

<sup>32</sup> Сви цитати песама дати су према Настасијевић 1991 I.

из личног односа према Богу, нису лишени везе са људском заједницом. Реч је о певању које открива Бога, односно његову утеху, народу: „Обол ми пруже, мајко, / по дрхтај Бога / ја њима на дар, / божјак ја распевани.” На овај начин фигура божјака чува своју везу са фигуром летописца: обема је заједничка веза са вишим сферама и посебна функција коју њихова песма у колективу задобија. Код једне је ипак наглашен моменат народа као историјске заједнице, док друга почива на мистичном и личном односу са Богом.

Настасијевићева поетска трагања и преокупације усмерили су га, тако, на другу страну средњовековног наслеђа, и открили му луталачку фигуру светитеља који се одриче светског живота да би проповедао Бога. Крајњи смисао и основно позвање песника Настасијевић је видео управо у чврстој вези са највишим духовним сферама:

Уметник је првобитно свештеник, маг, човек који има везе са надстварношћу, са оним што стварност делимично, или, ако хоћете, симболично представља. Али његов је значај и у томе што је он посредник између Бога Универзума и осталих људи; он има моћ *израза* који открива, те слепи виде, а глуви чују, без њега би ход човечанства навише био веома, веома спор, а можда доведен и у питање (Настасијевић 1991 II: 17).

Дакле, певање и религиозност имају, по Настасијевићу, заједничко порекло, и проистичу из односа са вишим сферама. Тај аутентични однос са надстварношћу песништво је, по њему, задржало и у новијем добу, због чега су прави песници у својој суштини „људи без заната”, чувари тајне који обитавају на друштвеној маргини:

...само срж старог мага остаје непромењена, само потомци старих мага, иако им је парцелисано друштво дало одређену улогу и значају занимања, у дну душе остају људи без заната, чудне занатлије које не раде за дућан, пијацу и вашарску шатру (Настасијевић 1991 II: 17).

Другим речима, аутентичан песник је божјак чије је певање, без обзира на профаност доба у коме се јавља, повезано с исконом, чиме одговара на најдубљу људску потребу за „дрхтајем Бога”.

### ДУХОВНО СТВАРНА РЕЧ (ЋУТАЊЕ И ПЕВАЊЕ)

Настасијевићева поезија настаје, с једне стране, из максималистичког захтева да сáмо ћутање проговори, о чему је сам песник оставио трага у виду аутопоетичких ставова у својим есејима, и што су већ уочили његови бројни тумачи:

Те би начело стварне речи, а тим више бележења њеног, могло гласити: где није неопходна реч, ћутати; где је неопходно ћутање, на изглед и по свему, тек ту проговорити (Настасијевић 1991 II: 47).

С друге стране, на самом врхунцу остварења свог највишег смисла, поезија као да се поново враћа ћутању, односно у њему проналази свој најадекватнији израз:

А гле, животиња и биљка и свака у Бога твар, јер су поштеђене од самообмане престанка, јер су својим постојањем истовремено и ја и не ја, само су оне у потпуности, само оне у лепоти бивања. А ја, коме је дужи пут досуђен, и патништво на том путу, све донде не докле кроз све завојице свога ја не измојдим себе до ванличне свести.

Тек одатле све јесте и све је моје, јер ни ја више нисам свој. И ТЕК ОДАТЛЕ, ПРОПЕВАТИ, А ТО СЕ ДУБЉЕ МОЖЕ ЋУТАЊЕМ НЕГО ГЛАСОМ, ЈЕДИНИ ЈЕ ОДЗИВ НА СВЕ ПРИЗИВЕ (Настасијевић 1991 II: 50–51; истицање М. Р.).

Феномен поетског ћутања код Настасијевића тако је: 1) извор из кога певање потиче; 2) истовремено један од његових главних квалитета (у виду поетског мука) којим се најадекватније наговештава неисказива тајна; 3) и напokon, сам увид певања, крајња метаморфоза, у којој се оно ослобађа речи и прераста у свепрожимајућу космичку тишину.

Управо је ћутање једна од најзначајнијих тачки сусрета Настасијевићеве поетике и средњовековних схватања о природи речи и књижевног стваралаштва:

Изразити сусрет Настасијевићеве поезије са поетиком византијске књижевности, бар онако како је објашњава Сергеј Аверинцев, јесте у захтеву да песничка реч изрази само ћутање (Петровић 2013: 138).

По Аверинцеву, ћутање представља „прворазредни историјско-културни симбол” (Аверинцев 1982) средњовековља. У њему је свој најадекватнији израз пронашла свест о недостатности речи да аутентично изразе узвишеност бића које прослављају, с једне стране, и осећање да сусрет са величином тога бића подстиче, упркос свему, на говор о њему, с друге стране. Управо зато носиоци средњовековне културе „говорећи о ’неисказаности’ и ’неизрецивости’ садржаја својих речи, ипак нису престајали да увек изнова ’изричу’ и ’исказују’ тај садржај” (Аверинцев 1982: 71).

Овакво осећање средњовековног писца у сусрету са највишим бићем блиско је већ поменутом Настасијевићевом схватању: тамо где је „неопходно ћутање, наизглед и по свему, тек ту проговорити”. Наиме, баш као и његов средњовековни претходник, двадесетовековни песник гајио је чврсто уверење да писање и говорење, односно само стварање, проналазе свој смисао и оправдање једино уколико се тичу оног највишег и суштинског, другим речима – оног неисказивог.

Отуда, слично као код средњовековних писара, и Настасијевићево стваралаштво извире из двоструке свести:

[С] једне стране, писац схвата да је недостојан и неспособан да изложи своју тему речима, те може да јој укаже поштовање само ћутањем; с друге стране, он осећа дужност да се ипак послужи речима (Аверинцев 1982: 71–72).

Управо из тако високо постављеног задатка проистиче неповерење у моћ речи и истовремено посвећен рад на њима

– како би се омогућило да се кроз њих огласи оно неисказиво. Таква Настасијевићева амбивалентна (стваралачка) позиција „не полази само од језика него и од неверице у језик” (Петковић 2004: 157). То је разлог што је за Настасијевића, посматрано из крајње метафизичке перспективе, природа поетског говора парадоксална. Наиме, он је истовремено муцање, али и *ипредукус* саме суштине: „Завапим, / ал’ извије се глас. / Милогласан је негде на звезди спас, / што болни певач промуцах овде доле” („Госпи”).

Тако долази до парадоксалне ситуације: управо тајанствено ћутање производи све већу речитост, чији се коначни циљ остварује у повратку томе ћутању. Реч је о хришћанском феномену који своје корене има у антици:

Дакле, и Платон, и пророци, и први ученици Христови, и рано хришћански мислиоци, односно сви Оригенови претходници, а и он сам, били су јединствени у томе да је *највише Добро* неизговорљиво и неисказиво речима, а да се *истински њносис* остварује на ванрационалним, ванвербалним путевима. Међутим, сву ту ванвербалну, мистичку сакривену *њносисо-лоију* и сам Ориген, а и сви његови претходници излажу у лексичкој форми. Отуда Оригеново повећано интересовање за реч, име, дубоко поштовање пред њиховом тајном (Бичков 2010: 303).

Сличан однос према речи(ма) у основи је Настасијевићева (унутрашње) поезике. Говорећи о феномену песничке занемелости, односно безгласја, који одређује као пресудан за настанак циклуса „Глухоте”, Петковић каже да Настасијевић

[Песничку занемелост] не налази мимо језика, него у његовоме расклапању, отварању, да би она кроза њ до нас приспела. Реч је присутна „да се кроз њу отвори оно што је најмуклије у бићу”, и да тако „само ћутање проговори” (Петковић 2004: 154).

Дакле, Настасијевићева песма проистиче из ћутања, да би, парадоксално, саопштила то ћутање, и на свом се врхунцу у њега вратила.

Управо је циклус „Глухоте”, који су тумачи прогласили за једну од најхерметичнијих целина Настасијевићевог певања, посвећен односу ћутања и (песничког) говорења. Помало изненађујуће, у „Глухотама” се јавља експлицитан захтев за одустајањем од говора – „О не, / шапата неспокоју овом, / вапаја не” – који се на плану израза реализује као „мук којим су густо проткане све ’Глухоте” (Петковић 2004: 156). Оно што би требало да буде изражено толико је јако да „смаком потопило би створа, / смаком твар”, па се може поднети једино као мукло, односно тек наговештено. Феномен нечега што треба да остане прећутано (или кроз одупирање говору истовремено наговештено и сакривено) структурно одговара сцени из Откривења у којој се јеванђелисти Јовану даје налог да не пренеси све што види:

И повика гласом громким као што риче лав. И кад он повика, проговорише седам громава гласовима својим. / А када проговорише седам громава, хтједох да пишем, но чух глас са неба који говори: Запечатити оно што говорише седам громава, и то не пиши (Откривење Јованово, гл. 10: 3, 4).

Отуда однос песничког субјекта према неисказивом садржи у себи нешто од поштовања према светом, и сходно томе обележен је (самонаметнутом) забраном, односно табуом.

Кратки одељци „Глухота” организовани су као разговор са нечим суштинским, истовремено тајанственим и страшним, што би, ухваћено у речи, изазвало апокалипсу. Отуда страшно одрицање од говора, покушај да унутрашњи немир остане нем: „О мируј, / претешко моје, / ками камена мене, / мукла стено.” Као да се једино у муку он може поднети, и из тога мука донети спасење, што се постиже кроз самопоништење субјекта, кроз његово откривање (правог) живота у дубокој рани: „Ал’ хоћу, јер бива, / рана ли, / дубоко да је жива.” Откровење које се тако јавља представља метафизички врхунац у коме се спајају почетак и крај, другим речима – мистичко саучествовање у недељивој целини: „Увору где извирало, / клици утаман биљка, / тврдом

незнања зрну, / где се знало.” Речи служе још једино да би спречиле говорење, али и да наговесте смисао таквога одрицања, отуда су обележене искуством поетске аскезе, након које престаје (људски) говор. Настасијевићево уверење да се неисказиво адекватније може саопштити ћутањем него говором добило је своју песничку реализацију управо у аутопоетичком циклусу „Глухоте”.

Интуитивно наслућивање величине онога о чему треба проговорити разлог је Настасијевићеве заокупљености „духовно стварном речју”, с једне, и аскетским зазирањем од чисто функционалних речи, односно „празнословља”, с друге стране. Овакво схватање потиче од хришћанско-средњовековног погледа на природу књижевног стваралаштва,<sup>33</sup> а код Настасијевића се јавља као унутрашња стварност поетике, па и драма његовог певања.

Елиптичност израза само је један, најочљивији вид Настасијевићевог уверења о тишини коју изражава, и у коју се враћа духовно стварна реч, односно о неопходности постављања „страже код језика мојега”. Наиме, када се упореде верзије многих песама из критичког издања које је приредио Новица Петковић, види се да је важан део Настасијевићевог стваралачког посла одлазио на брисање сувишних речи, чиме је песник покушавао да свој израз очисти од свега непотребног, односно да омогући да тишина проговори. Управо захваљујући томе Настасијевић је препознат као аскетска фигура, не (само) зато што је перципиран као неко ко је певању жртвовао спољашњи успех, већ због тога што је био спреман да се одрекне самог средства свога стварања – речи, и тако одоли заводљивости (лажног) сувишка говора.

Овакав однос према изражавању проистиче из уверења да само стварна реч може да изрази или наговести крајњу стварност, те је потрага за њом истовремено потрага за *муклом сушћинном*, односно оним скривеним.

<sup>33</sup> Једна од честих библијских опомена јесте уздржавање од беспотребног говорења: „Постави, Господе, стражу код језика мојега, чувај врата уста мојих” (Пс. 141).



## КАД ДУБИНА ПРОПЕВА

Динамичан однос између видљивог и невидљивог, односно привида и праве стварности, једна је од основних карактеристика Настасијевићевог певања која се може довести у везу са хришћанским погледом на свет. Овакав модел представљања света има своју новозаветну верзију у речима апостола Павла о посматрању стварности као у огледалу:

Јер сад видимо као у огледалу, у загонетки, а онда ћемо лицем у лице; сад знам дјелимично, а онда ћу познати као што бих познат (Прва посланица Коринћанима, 13: 12).

Видљиво је, тако, истовремено наговештај невидљивог, али и његово закривање, па се задатак песника састоји у позвању да тумачи знакове, избегне варку очигледног и одгонетне оно што је сакривено, а што Настасијевић често означава као апсолутну духовну стварност:

Све је стварно волео Настасијевић, не само као уметник, него и као одгонетач: у видљивоме тек видео је право невидливо, – које се толико нарогушило од наше неодлуке, нашег неразбора духовног да се Богу замолило, да буде приступно оку, не би ли нас навело да га најзад признамо (Винавер 1975: 216).

У складу са схватањем музике као највише форме уметности, продирање иза појавног, односно наслућивање скривеног код Настасијевића се често не исказује, како бисмо очекивали, визуелним метафорама (у складу с основном поставком видљиво / невидљиво), него управо аудитивним. На то упућују бројни изрази који подразумевају звук: „Тајном ПРОГОВОРИ твар”, „ЗАТРУБИ анђео”, „пукне зоре ЦИК”:

Тако се опис „живе једне неделиме стварности” може схватити као отварање с једне стране према надличном, с друге према несвесном. Очигледно, тиме се отвара пут за садржаје који долазе из колективно несвесног. И НАСТАСИЈЕВИЋ ОВДЕ ОПЕТ ОДСУДНУ УЛОГУ ДАЈЕ МЕЛОДИЈИ (Петковић 2004: 159; истицање М. Р.).

У моделу света у коме је оно исконско истовремено скривено, доступно само иза површине видљивог, трагање за „живом стварношћу” јавља се као кретање-у-дубину, што је једна од основних карактеристика и Настасијевићевог певања:

Стога је његова поезија непрестано призивање ишчезле дубине ствари, стално тражење изгубљеног упоришта иза копрене појавног и промјенљивог (Брајовић 1994: 124).

Другим речима, Настасијевић је заокупљен оним што један од најзначајнијих протестантских теолога 20. века, Пол Тилих, назива искуством „крајње дубине” као суштином религиозности. Реч је о феномену који чини саму основу разноликих функција човековог духа:

Religija je dubinski oblik sveobuhvatnosti ljudskog duha. Što znači metafora dubine? To znači da religijski vid usmjerava ka nečemu što je krajnje, konačno, bezuvjetno u čovjekovom duhovnom životu. Religija je, u najširem i najosnovnijem značenju riječi, krajnja zaokupljenost (ultimate concern). A krajnja zaokupljenost očituje se u svim djelatnim funkcijama ljudskog duha (Tillich 2009: 14–15).

Крајња дубина представља религијски вид који је могуће уочити у крајњим / темељним захтевима сваке области духа (етичкој, гносеолошкој, естетичкој). По Настасијевићу, управо је песништво, пре него организована религија, задржало свој религиозни карактер – јер није одустало од потраге за исконом, односно дубином:

Уметник је првобитно свештеник, маг... Доцније, све већим дељењем и раздвајањем вредности, из тог првобитног мага издвојио се свештеник, чији је посао да чува и тумачи застареле теолошке формуле, судија да размршује што се у односима људским замрси, краљ да влада – све саме професије, – само срж старог мага остаје непромењена, само потомци старих мага, иако им је парцелисано друштво дало одређену улогу и значку занимања, у дну душе остају људи без заната, чудне занатлије

које не раде за дућан, пијацу и вашарску шатру (Настасијевић 1991 II: 17).

Потрага за дубином представља начин да се превазиђе отуђење и наслути крајња стварност, а у Настасијевићевој поезици реализује се кроз опозицију видљиво / невидљиво, односно ефемерна / вечна реалност, и изражава се религиозним симболима. Тако стварност коју песник види није иста као она која је доступна погледу осталих људи. У обичном предвечерју наслућује се могућност апокалипсе из Откривења Јовановог: „Исполин анђео / силовито над крововима затруби. // И не виде га, жарки стуб, / и не чују” („Предвечерје”). Тако се коначан исход, у виду скривене дубине појавног, показује као потајна могућност свакодневице у којој се човек (не)свесно одлучује на избор од кога зависи његова судбина: „Жаром затамни у предвечерје твар, / и очи: блуду ли, пагуби на руб / ил’ скрушењу.” За разлику од осталих људи, песник једини наслућује, и може да изрази ту скривену, а заправо једину праву стварност. На тај начин он постаје секуларизована верзија библијског пророка или апостола.

Покрет-ка-дубини посебно је истакнут у песми „Храм”: „Потоње, знам, / расточиће земља ове кости, / дубинама да запоје храм.” Дубина може бити физичка, као дубина земље у којој нестају кости, и метафорична, као простор искомског. Тако се и музика храма јавља као сама дубина музике, која је начин правог постојања читаве васељене (овде се такође види чврста повезаност визуелних и аудитивних метафора у исказивању више стварности). Веза дубине земље и костију не проистиче само из очигледности и наговештаја физичког краја, већ је реч о старозаветној слици из псалма, којом се указује и на тајну стварања: „Ниједна се кост моја није / сакрила од тебе, ако и јесам саздан тајно, откан у дубини земаљској” (Пс. 139: 15). Растакање костију тако означава неминовни повратак своје извору („земља јеси...”), али и повратак тајној стваралачкој енергији која их је начинила „у дубини земаљској”. Управо активирање сложеног

библијског модела света омогућава да се у Настасијевићевој песми растакање јави и као метаморфоза која храму омогућава да запева самом дубином свега. Музички храм тако представља место епифаније.<sup>34</sup>

Пут ка тој крајњој стварности захтева свесно одупирање феноменима који му се јављају као противни. Једино тако права суштина слике остаје нетакнута, упркос силама расточења: „Пеците, жеге, – / пламена не спекосте плам; / ледите, циче, – / леда не следисте лед... / И нека схоре се све злости, – / смешак им одоли блед.” Другим речима, суштина није подложна нестајању нити уништењу:

А ако „жеге” не могу „спећи” „пламена... плам”, и ако „циче” не могу „леда... следити лед”, онда и у пламену и у леду остаје нетакнуто оно што је у њима суштинско (Шутић 1994: 42).

Управо је трагање за невидљивим у видљивом, односно за самом суштином ствари и постојања, оно што омогућава изокрену епифанију Настасијевићеве песме коју препознајемо у слици певања из дубине земље: „И обневиди око, / где прогледала душа / непробоја кроз тврди / прострели зид.” Да би стигао до крајње дубине, човек мора да се суочи са дубином у себи и ствари:<sup>35</sup> „То задњу премашити је мету / у бездан себе ко крену; / то силе је у цвету / мрклу разбудити стену.” Дубина и бездан су, дакле, у Настасијевићевој песми синоними, у којима долази до спасоносног растакања егоистичног дела човековог бића, и отварања постојања у крајњој суштини.

Сада већ можемо да кажемо да су симбол храма песници попут Винавера и Настасијевића користили како би исказали нека од својих најдубљих аутопоетичких уверења. Код оба

<sup>34</sup> „За причест спрема се постом и молитвом. А за музику чиме? Већ је светост моћи је примити, већ први корак у храм тек наслућене апсолутне религије” (Настасијевић 1991 II: 33).

<sup>35</sup> О двострукости значења садржаној у синтагми „у бездан себе ко крену” видети Негришорац 1991: 139.

песника, наиме, храм је повезан са музиком као епифанијским доживљајем, и проистиче из активирања различитих елемената средњовековног наслеђа.

Простор дубине парадоксално се показује као потпуно остварење стварности, али и тренутак превазилажења односно самозаборава (песничког) субјекта. Отуда је његово досезање форма индивидуалног подвига у којем феномен самоодрицања игра важну улогу.

## ПЕСНИК У НЕСТАЈАЊУ / СМРТ ЛИРСКОГ ЈА

*Нема рођења ако се њиме није ма у чему умрло.*

Настасијевић 1991 II: 49

Лирско *ја* Настасијевићеве песме у сталном је настојању да поништи себе. Као да је у његовом нестанку крајње остварење и коначни смисао његовог певања: „Јер до у бескрај премаша границе и моћ убоге јединке. Јер обелодањујући се, донесе врхунац штете у односу на *ја* – сопствено уништење” (Настасијевић 1991 II: 46). Отуда се као једна од особености Настасијевићевог песничког гласа, његов важан садржај, али и дубљи поетички услов и смисао настанка, може одредити тежња ка деконституисању песничког субјекта:

Тешко је нешто више рећи о „неделимој стварности”, тој „стварности духа” за коју песник каже да је „жива”. Па ипак, ако је изнад психичког, она је и изнад личног. Одатле и следи – у закључку „Бележака за стварну мисао (II)” – карактеристично порицање сопственог *ја*. Било би то превазилажење или смрт личности као нова појава у српској књижевности: „и пре смрти тренутно смо умирали, престајући појединачно, настајући у пуној стварности духа” (Петковић 2004: 159).

Петковић прецизно одређује ову појаву као „превазилажење или смрт”, указујући на њен двозначан карактер, при чему је види као сасвим нов тренутак у нашој књижевности. Дакле, специ-

фичност Настасијевићевог лирског *ја* садржана је у његовом настојању да се управо тога *ја* ослободи, и тако постане чиста, односно свеобухватна лирска енергија.

Један од начина да се таква тежња за самопоништењем субјекта искаже јесте употреба средњовековних лексема. Тања Поповић већ је указала на блискост Настасијевићевог песничког субјекта и средњовековног писара:

С друге стране, остаци или одједи појединих израза или образаца записивача нашли су се и у многим другим песмама... Поменимо, тек узгред, да је Настасијевић вероватно, користећи се овим формулама, намерно повлачио паралеле између себе као песника и средњовековних преписивача, често јединих посленика књиге и речи онога доба (Поповић 1994: 49).

Управо је употреба средњовековне лексике и синтаксе којом се исказује жеља за нестанком или превазилажењем личности, један од образаца о којима говори Поповићева, а помоћу које Настасијевићево лирско *ја* долази у близину средњовековног писара. Такви су, на пример, стихови: „Расточи, о, расточи раба” или „Прострели, о, прострели раба” (Поповић 1994: 49).

Из њих читамо страсну тежњу за поништењем сопственог *ја*. Осим њих, Настасијевић је користио и друге изразе из средњовековног и уопште хришћанског репертоара како би исказао жудњу за нестајањем, али и наговестио њен смисао: „И судње ме, / и мрем, / а живот отвара тек двери” („Речи из осаме”). Хришћански поглед на свет са идејом смрти из које се јавља вечни живот, богат је изразима који су Настасијевићу могли да послуже да адекватно искаже сопствено уверење о нужности смрти песничког субјекта. У саму структуру одлуке-за-певање Настасијевићевог лирског *ја* уписана је, како смо већ истакли, новозаветна ситуација одрицања од свега овоземаљског, узимање свога крста и слеђење Христа. Наиме, лирско сопство одриче се свега земаљског како би постало *болни њевач* који открива вишу стварност. То је и разлог што себе често одређује као раба,

божјака... Певање тако добија смисао крајње егзистенцијалне одлуке, оно је својерстан пут ка божанским истинама, непоколебљиво кретање ка Богу. Видели смо да је већ у фигури божјака оцртана путања на којој се песник одриче везаности за лични живот, како би другима могао даровати дрхтај Бога на дар. Један од начина самопоништавања песничког субјекта исказан је и кроз свесно одрицање од рађања: „плод без плода твој” („Родитељу”). Уместо њега имамо рађање песме, које је истовремено и (делимично) умирање сопственог *ја*, али и супституција за биолошку неоствареност.

Средњовековни стваралац (и писар и писац) гајио је уверење да кроз њега проговара Бог, и страховао да нечим личним не омете ту комуникацију. На томе почивају основе начела анонимности аутора, која би се могла разумети као далеки средњовековни узор Настасијевићевог поништења лирског *ја*. Поред тога, записивач је осећао сопствену недостојност у преношењу Божјих речи, и стога је у покајању тражио очишћење не би ли могао да те речи на одговарајући начин саопшти. Код Настасијевићевог певача присутни су сви ови елементи, његово самопоништење такође је врста поетског покајања. Међутим, постоји и једна значајна разлика између Настасијевића и његових средњовековних поетичких предака: његова инспирација је мистичке природе, за разлику од средњовековног ствараоца код кога је она углавном проистицала из тежње ка поучавању и надахњивању. Лирско *ја* Настасијевићеве поезије тако тежи самопоништењу као путу ка тајни мистичког сједињења са самом основом свега створеног, чиме се опет показује блиским мистичкој хришћанској традицији. Песма се тиме јавља као константно настојање да се превазиђе лична свест утемељена на рационалном и логичком поимању стварности. Отуда нестајање лирског *ја* није ништа друго до крајња форма преображаја певања – којим оно мистички прераста у нови елемент васељене. Другим речима, не ради се о нестанку лирског гласа, већ о његовој коначној метаморфози, чије је основно средство сама поезија.

Дакле, у Настасијевићевим стиховима пред нама се одиграва истовремено настанак и нестанак песничког субјекта: он се речима песме конституише, и истовремено, управо кроз њих исказује тежњу ка своме нестанку. Изостављање сувишних речи, елиптичност исказа по којој је овај песник препознатљив, такође је један израз смањивања сопственог *ја*, како би суштина несметано проговорила.

Све ово значи да присуствујемо својеврсној метаморфози песничке (само)свести, где нестанак не значи престанак, већ повратак у духовни тоталитет, а отуда преображени песнички глас остаје делатан чак и ако је утихнуо. Енергија његовог преображаја, наиме, наставља да делује.

То је и разлог што, наизглед парадоксално, одрицање песничког субјекта од себе истовремено води његовом неограниченом ширењу,<sup>36</sup> на пример у песми „Епитаф”, где се лирско сопство јавља као „свему све”, по речима апостола Павла. Оно је: „Пламен, – спржити где лек. / Мач, – одсецати главе где коб.” Међутим, да би то постало, оно је прво морало да себе открије као сопствени „гроб и спас”. Умирање ради давања многих плодова – идеја која се налази у основи слике песничког *ја* у овој песми – илустровано је управо одговарајућом новозаветном метафориком: наиме, песнички субјект је спреман „бити жетви клас”:

А њива је свијет; а добро сјеме синови су Царства, а кукољ синови су зла. / А непријатељ који га је посијао јесте ђаво; а жетва је свршетак вијека, а жетеоци су анђели (Мт. 13: 38, 39).

Хришћанским језиком речено, у жртвоприношењу лирског *ја* крије се услов његовог спасења. Реч је о новозаветној представи смрти која води васкрсењу и новом животу.

Тек из те перспективе могуће је запојати „Радосно опело”. Ова песма изграђена је на (хришћанском) парадоксу који посредује

<sup>36</sup> „Тако се лична моћ распростре до свемирског опсега, и свет буде само супротни пол за племенита оплођења” (Настасијевић 1991 II: 34).



модел изврнутог света, где се истина не крије у оном очигледном, већ управо у његовој супротности. Тако се из темељне патње отвара сама основа живота: „из горке ране / дубини проврем у врело”. Одрицање од (површног) говора омогућава, заправо, аутентично оглашавање: „Тишином себе / затрубити у трубље”. Оно што из перспективе „свакодневног разума” изгледа као неуспех, јавља се као тријумф више стварности: „Поклецни, ного, посрни, – / узлет је у недостижно / што зову овде пад”, да би се у завршном одељку песме открио смисао себеодрицања: „Паркама ходом овим / разоравам прело. // Радосно, у погреб себи, / запојем опело. // Мрењем све живљи, / старошћу све дубље млад.” Дакле, (поетски) аскетизам је начин да се превазиђе судбина, односно да се искорачи из зачараног круга (предодређене) егзистенције, и да субјект постане саучесник виших сфера. Управо зато је „опело радосно” – реч је о тријумфу правога живота.

Процес превазилажења (лирског) сопства започиње одрицањем од ефемерно људског, које песника уводи у све дубље сфере. Ту су добици директно условљени губицима:

Јер чему толике жртве при којима, у некој радости патње, изражавајући се људски створ буквално самог себе сможди. Као да је иза тога неки тајни услов: *дало ти се да би целої себе дао* (Настасијевић 1991 II: 58).

Тако у одрицању од светских путева песнички глас добија приступ путу од постанка: „патно за нехођени ход / крене у мени / од искони што стало”.

Међутим, највиша форма себеодрицања за песничко *ја* огледа се у његовом покушају да се одрекне основног средства свога конституисања – самих речи. Тако је облачење у тишину, у песми „Речи из осаме”, заправо настојање да песник превазиђе реч као основно средство свога изражавања, самим тим и свога постојања. И управо на тој граници самопоништења његова песма парадоксално достиже свој врхунац, престајући да буде само људска. Она се сада обраћа целокупној природи тако што

постаје елементарна сила васељене. Песник, пак, постаје све свим људима тек из осаме. Такав положај песничког субјекта могуће је довести у везу са положајем средњовековног ствараоца:

Осим грешности и самоунижења, овде се назире она иста чежња за самоћом и изопштењем из друштва која је била карактеристична за књижевну делатност свих времена. Усамљивање и рад на књизи су, између осталог, представљали вид испосништва и службе Богу, начин искупљивања грехова, остваривања и испуњења земног постојања. И није случајно да је у датим примерима, иако пригушено, Настасијевић актуелизовао и ово значење (Поповић 1994: 49).

Другим речима, повлачење и самоизопштење – такође је један начин порицања себе, односно друштвеног вида своје личности. Осама, при томе, не значи песниково прекидање везе са људима, већ његов једини могући ход ка њима. Читава песма „Речи из осаме” грађена је помоћу парадокса, честе фигуре којом се исказује неухватљивост хришћанског погледа на свет. За исказивање природе Настасијевићевог песничког субјекта та се фигура показује најадекватнијом. Тако је у његовом одрицању садржан његов добитак: „У тишину се облачим, / тајном проговара твар... / Бездоман, / топли нудим кут.... / Бездетан / на истину грем. / Синови прате ме / и кћери.”

Облачење у тишину, након чега сама твар проговара скривеном тајном, представља Настасијевићеву варијацију Павлових речи о облачењу у Христа, након чега се преображава цео човек живот, односно након чега више не живи он, већ Христос. У складу са својом поетиком, Настасијевићев песнички глас облачи се у тишину, да би му сама стварност открила своје тајне. Тако се јеванђеоска духовна поука код Настасијевића претвара у поетички модус (начин певања) али и аутопоетички став.

Међутим, када имамо у виду свеобухватност и озбиљност које Настасијевић приписује (уметничком) стварању, онда знамо и то да су аутопоетички искази код њега увек чврсто повезани са егзистенцијалним уверењима. Говор лирског *ја* престаје да буде

само људски, он заправо постаје енергија стварања и дејствује у целокупној природи: „Реч своју нем / камену завештавам, / и звери.” На тај начин долази до потпуног потискивања личних карактеристика фигуре песника, она се трансформише у стваралачку енергију што се идентификује са целокупном творевином: „и дубље ли нас нема, / дубље се отвори спасење” („Јединој”).

О таквом путу говори и песма „Молитва”. Она започиње из *ја* перспективе, али је основни садржај мољења да се то *ја* изгуби, односно превазиђе: „Да утопим се у плаветнило твоје, / Госпode, жедан ја.” Настасијевић овде варира старозаветну слику: душа жедна Господа, присутну у псалмима (Пс. 42: 63). Из те слике развила се такође старозаветна метафора душа – земља, односно жедна душа – сува земља („Пружам к теби руке своје; / душа је моја као сува земља / пред тобом.” – Пс. 143: 6). Дакле, жељу ка Богу Настасијевић исказује употребом библијске метафоре жеђи. Сходно томе, утапање имплицира да је Божје плаветнило вода. Међутим, то губљење није нестајање, већ трансформација песничког субјекта у чисту песничку / стваралачку енергију: „И радост моја теби, дародавче, / руменилом да окади просторе.” Настасијевић активира и стару метафору човек – дрво, па се тако песнички субјект јавља као дрво на коме бораве снегови, уз које се пење лоза и са кога полећу птице. Отуда жеђ са почетка може да буде и потреба дрвета за (небеском) водом. Наиме, Прва књига Мојсијева говори да вода постоји и испод и изнад неба:

Потом рече Бог: нека буде свод посред воде, да раставља воду од воде. / И створи Бог свод, и растави воду под сводом од воде над сводом; и би тако (1 Мој. 1: 6, 7).

Грађење песничке слике помоћу флоралне метафорике разлог је што завршетак ове песме кореспондира са песмом „Речи из осаме”. И једна и друга сведоче жељу / усмерење ка прерастању човечјег говора како би се досегла нека виша и другачија врста комуникације / постојања, која ће обухватити читаву природу: „Блажен у теби да занемим. / И од нема мене / стена да прозбори

гори, / гора цвећу.” Тако *ја* перспектива са почетка песме прераста у *ми* перспективу на њеном крају: „И радост наша теби, дародавче, / руменилом да окади просторе.”

Ова свеопшта радост није (више) само људска, већ постаје радост свега створеног. Отуда песме у којима се потенцира надрастање и метаморфоза лирског *ја* у својој структури одсликавају нешто од структуре псалтира: оне почињу као обраћање човека Богу, а завршавају се жељом да цела творевина слави Творца (Пс. 150).

### УНУТРАШЊЕ ПРЕПОЗНАВАЊЕ

Веза Момчила Настасијевића са средњовековном поетиком не исцрпљује се дакле само на нивоу лексике. Књижевни и уметнички модели који проистичу из религиозног доживљаја света карактеристичног за ову епоху били су од суштинског значаја за конституисање неких од најважнијих момената Настасијевићевог певања. Идентитет песничког субјекта, поглед на свет, па и сам смисао певања, у *Лирским крујовима* у великој су мери исказани развијањем, трансформацијом и уткивањем у песнички говор средњовековних хришћанских обликотворних елемената. Отуда главне поставке хришћанске религиозности, најпотпуније исказане у средњовековној мисли, играју битну улогу у структури Настасијевићеве поетике.


Иако морамо бити опрезни (као што смо на почетку нагостили) када говоримо о средњовековном наслеђу у песништву Момчила Настасијевића и његовом експлицитном односу према тој епохи, није лако отргнути се од следећег утиска. Наиме, када бисмо замислили немогућу ситуацију – да средњовековни стваралац добије прилику да завири у стваралаштво песника о којима је у овој књизи реч, вероватно би му поезија Момчила Настасијевића била најразумљивија, а његов поглед на свет најближи.

Отуда, упркос свим наведеним оградама, Настасијевић, закључујемо, на најоригиналнији и поетски најаутентичнији начин уграђује средњовековну традицију у своје дело:

Исто тако се може рећи да у модерној српској поезији нисмо имали аутентичнијег песника који је обновио нешто од муклог српско-византијског сјаја као што је то био Настасијевић (Петровић 2013: 139).

То што није експлицитно именовано нити тематизовао ову традицију, сведочанство је о Настасијевићевој блискости са њом, и о његовом стваралачки-слободном кретању по њеним богатим ризницама.





ПОЕЗИЈА  
ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ  
И СРЕДЊОВЕКОВНА ТРАДИЦИЈА

Када говоримо о односу Десанке Максимовић према средњовековљу, потребно је истаћи чињеницу да је она стваралачки активна и у првој и у другој половини 20. века. То значи да песникиња делује у периоду када су песници о којима је реч у овој књизи – Милутин Бојић, Станислав Винавер, Момчило Настасијевић, уз старије савременике Милана Ракића и Јована Дучића – уткивали мотиве средњовековне књижевности, историје и уметности у нову поезију и модерно стваралачко искуство.

С друге стране, Десанка Максимовић такође је савременик Васка Попе, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића и Љубомира Симовића, односно оних стваралаца који су средњовековље откривали подједнако као песници, есејисти и антологичари, и истовремено га укључивали у индивидуалне поетике, као и у шире културне токове после Другог светског рата.

То је и разлог што Десанка Максимовић у свом поетичком реактуелизовању и трансформисању средњовековног наслеђа дели одређене елементе са песницима готово читавог двадесетог столећа, као што су употреба молитвеног жанра, евоцирање значајних историјских личности, тематизовање уметничко-сакралних предмета попут икона и храмова, духовни патриотизам и понос на прошлост сопственог народа.

Због свега наведеног, оглед о поезији Десанке Максимовић природно представља завршно поглавље ове књиге: она је песнички активна како у првој половини 20. века, када је веза са

средњовековљем започела да се успоставља, тако и у другој половини, када је она, у поезији послератних модерниста, добила шири замах.

У поглављима о Јовану Дучићу, Милану Ракићу, Милутину Бојићу, Станиславу Винаверу и Момчилу Настасијевићу указивали смо, на одговарајућим местима, на који начин су њихова поетичка достигнућа на плану реактуелизације средњовековља била плодносна за послератне модернисте. Десанка Максимовић својим певањем, првенствено збиркама *Зелени виџез* (1930) и *Тражим њомиловање*<sup>37</sup> (1964), као директан учесник управо уједињује ове две епохе – она је истовремено зачетник и настављач, како гласи и завршни поднаслов овог огледа, поетичке реактуелизације средњовековља у српској поезији 20. века.

Истовремено, њено певање показује извесне поетичке особености и самосвојности, због чега су песме у којима исказује свој доживљај средњовековља, као и њено певање у целини, ослобођене доминантних поетичких токова времена у коме ствара.

Средњовековље као историјска, културна и уметничка епоха, али и време значајних личности, привлачило је стваралачку пажњу песникиње током читавог њеног деловања. Отуда се средњовековни мотиви могу наћи у целокупном Десанкином опусу – од појединачних песама, преко циклуса, до читавих збирки. За наше истраживање од посебне важности биће циклус „Молитва богумилова” из збирке *Зелени виџез* и збирка *Тражим њомиловање*.

## БОГУМИЛСТВО И „ЈЕРЕС”

Циклус „Молитва богумилова”, објављен у збирци *Зелени виџез*, представља један од најранијих сусрета песникиње са средњовековним темама и мотивима. Учење богумилског покрета

<sup>37</sup> Иако је збирка *Тражим њомиловање* објављена у другој половини 20. века, и тиме излази из оквира постављеног овом књигом, поглавље о Десанки Максимовић било би непотпуно уколико би се ограничило само на песникињин однос према средњовековљу у међуратном периоду.



развијало се углавном међу Словенима на Балкану, од званичне цркве одбачено је као јерес, а његове присталице често су излагане прогонима. Иако није сачувано много аутентичних докумената који би сведочили о карактеристикама овога покрета, као неке од главних одлика богумилског учења научници су утврдили: залагање за повратак раном хришћанству, неприхватање црквене хијерархије, вршење богослужења у природи, одбацивање светоотачких учења, отпор хеленизацији и пацифизам. Први велики прогон богумила извршио је Стефан Немања, о чему су сведочанства оставили његови хагиографи: Доментијан и Стефан Првовенчани. Богумили се помињу и у Душановом законнику, што је Десанка Максимовић тематизовала у збирци *Тражим ѿомиловање*.

Циклус „Молитва богумилова” састоји се од 12 песама, при чему је уводна, „Гостољубље”,<sup>38</sup> испевана кроз обраћање јунака песме своје госту, док је завршна, „Богумилова молитва”, обликована из *ми* позиције, као говор самих богумила. У осталим песмама јавља се песникињино лирско *ја* које исповеда дилеме, сумње и надања.

У овоме циклусу Десанка Максимовић истиче оне елементе богумилског учења који су могли да буду блиски и њеним лирским схватањима: љубав према свету, посебно према природи. Тако „Богумилова молитва” тематизује једно од темељних учења овог покрета – пацифизам: „Боже мира, походи домове наших жупана, / сиђи им у срца кроз челичне оклопе бојне. / О, Боже светлости вечне, звезда и дана, / спусти се на њине куле непробојне. // Не дај пакленим дусима рата и мрака / да твојих сунчаних руку спутају моћи.” Развијајући идеју о свеопштем миру Десанка тематизује богумилско уверење да човек нема право да повреди не само другог човека, него ниједно живо створење: „О,

<sup>38</sup> Занимљиво је да се члан Душановог законика „О гостима и разбојницима” односио на апсолутно поштовање и заштиту сваког странца у оквиру царства, па би се могло рећи да Десанка већ овде наговештава свој будући лирски дијалог са овим средњовековним закоником.

Боже мира, ти знаш да немамо права / да згазимо ни ситнога црва;  
// да крв ближњега је света као капља вина / из Христовог чистог  
путира.” Завршни стихови песме садрже и песникињину алузију  
на историјске околности у којима је овај покрет деловао: на  
чињеницу да су се, након прогона, његове присталице окупљале  
углавном на планинама и у природи обављале своја богослужења:  
„Нек спусти се мир на нас благо као шумска свила / што пада на  
октобарске златне горе / и олтаре богумила.”

Песникиња лирски трансформише извесна учења средњо-  
вековног хришћанског покрета, и то управо она која одговарају  
њеном сензибилитету и уверењима, те тако остварује унутрашњу  
идентификацију и стапање хоризоната песничког гласа са гласо-  
вима богумила. Богумилски пацифизам и сакрални однос према  
природи у складу су са Десанкином лирском религиозношћу, чији  
је повлашћени простор природа. Отуда не чуди чињеница да се  
тема богумилства јавља управо у збирци *Зелени виџез*, у којој је  
природа основни хронотоп.

У „Богумилској песми” долази до потпуне идентификације  
лирског *ја* са богумилима. Песма тематизује дуалистичке по-  
ставке за које се сматра да су биле и карактеристика богумилског  
покрета. Реч је о манихејском учењу о двострукости човековог  
бића – оно се састоји из материје виђене као извор зла и душе  
која представља залог добра. У том смислу лирски глас пева: „У  
мени живе духа два: / дух добра и дух зла. / О, нисам крива ја  
што сам никла / из овог мајушног тла... // О, нисам крива ја: ја  
нисам хтела / да будем створена из душе и ткива / пролазног,  
што празну радост иште, / да срце моје час блиско земљи бива, /  
час да небесно буде светилиште.” Средњовековно учење помогло  
је песникињи да искаже ту двоструку природу лирског бића и  
његове слике света.

Готово све песме циклуса представљају дијалог песникиње  
са Богом и оностраношћу. Песнички субјект суочава се са соп-  
ственом коначношћу, али и изопштеношћу из простора спасења:  
„Боже, ја знам да ме ти не познајеш, / случајно рука твоја живот ми

је дала, / случајно она ме диза и обара. / Боже, теби је свеједно да ли је зала / пун живот мој, или добара” („Посланица”). Специфична позиција лирског ја омогућава развијање сопствених страхова, надања и сумњи кроз различите песничке форме: од дијалога до молитве. Однос према Богу креће се од сумње до признања, али и од осећања кривице и одбачености до могућности припадања. У циклусу „Молитва богумилова” садржани су неки од основних мотива песникињине лирске полемике са Душановим закоником, као што су: неумитност, казна, молитва. На овом месту Десанка Максимовић још увек развија свој лирски систем свеопште љубави и праштања, који ће јој помоћи да у каснијој збирци проговори у име читавог човечанства.

Кроз дијалог са Богом и законима постојања оцртава се и песнички лик који у једном моменту себе одређује као некога ко не може да поверује у Бога Спаситеља: „Јер тешко је мени: нисам међу онима / што верују да за спас света Бог се роди; / и не надам се да стопе моје неко води, / и не крстим се давно под вечерњим звонима” („Посланица”). Туга и немир главни су разлог што песникиња није у стању да поверује у Бога и што јој молитва не пружа утеху, а различити, удаљени и егзотични видови религиозности подједнако су јој блиски, односно далеки: „души су мојој блиски и браманци и богумили; / ја не знам када жељу добру имам, када злу”. Завршни стихови упућују на то да је позиција песничког субјекта у овој песми агностичка. Међутим, за разлику од агностицизма као историјског учења, разлог њене немогућности спознаје Бога није интелектуалан већ емотиван: не разум, већ туга песничком субјекту онемогућава јасно виђење Бога: „Ја не знам којим путем Господ зове, којим брани. / Затворила сам своје очи тугом.”

Удаљен од званичне религиозности, лирски субјект је, са друге стране, близак природном осећању живота – отуда његова повезаност са богумилима: „О, Боже, послушај и мене / што не знам светаца житије / и не познајем тропаре, / ни побожне песме литије, / па ороси свенуле жаре // по ливадама зеленим”

(„Литија”).<sup>39</sup> Позиција песникиње и богумила слична је: они су изгнани у простор изван главних токова историје, и оглашавају се са својеврсне метафизичке маргине.

Циклус „Молитва богумилова” омогућио је песникињи да на особен начин искаже своје интимне стрепње и погледе на нека од кључних питања поезије: тајну Бога, сопствену коначност, величину природе. Алтернативни и потискивани видови религиозности били су инспиративни за савремене уметнике, а Десанка Максимовић се својим циклусом из 1930. године јавља као претеча песама Миодрага Павловића такође посвећених богумилима, из збирке *Велика скиција* (1969).

### КО СУ ЈЕРЕТИЦИ?

Када говоримо о овом циклусу, занимљиво је да се у њему ниједном не јавља реч „јерес”. Она у поезију Десанке Максимовић улази касније, а посебно је значајна у збирци *Тражим њомиловање*. Иако је, како смо већ поменули, богумилство током историје било третирано као јерес, Максимовићева се у *Зеленом вишезу* није бавила социјалним и богословским статусом тога покрета.

У песништву Десанке Максимовић појам „јереси” није једнозначан. У збирци *Тражим њомиловање* он се, с једне стране, може довести у везу са богумилством и уопште са покретима који су кроз историју били осуђивани од традиционалних хришћанских цркава као јеретички: „Иду царским друмом људи / ожежени, модрица пуни. / Ко су они, ко су они? / То су јеретици и бабуни”

---

<sup>39</sup> Упоредна са овом песмом, песма „За апокрифе” из збирке *Тражим њомиловање* делује као песникињина молитва и за себе: „Тражим помиловање / за прогнане / богумилске апокрифе / и романе, / где се виде трагови руку, / где су редови исподвлачени / оловком плавом, / где су покидане многе стране, / о којима се говори са подсмехом, / а читају се са заборавам; / за оне који се у вечност не возе / колесницом лаком / нити јашу на коњу брзу, / већ се полако / веру каменитим стазама козе.”

(„Иду царским друмом”). Слично је и у песми „О јереси”, која варира члан Душановог законика „О полуверцима”<sup>40</sup>

Детаљније развијање овог мотива имамо у песми „За јерес”:

Благоразумевања молим  
за јерес што се шири  
у пределима царства твојега  
да свет тек од ње постоји,  
за јеретика што тврди да пре њега  
није било пожара ни вулкана,  
ни месечина, ни сунаца,  
ни ињем посутих шума, ни снега,  
да историје реке тек од јуче  
пене се и хуче.  
За велможе које говоре  
да за Уроша није било господства,  
ни златних кондира,  
ни манастира.  
За људе кратковиде  
и ускогруде.  
За младога који мисли да човечанство  
да лепота коју му очи виде,  
настаје кад он је на свет насто,  
да нико није волео слично,  
да велика светковина људског живота  
тек с тим поста.  
За свачије мишљење детињасто  
и јеретично.

Појам „јереси” овде је добио значењска проширења и актуелизацију. Пре свега, он се разликује од хришћанских јеретичких учења, која своје право на истину темеље на уверењу да њихова схватања и пракса одговарају најстаријим облицима исповедања

---

<sup>40</sup> „И ако се нађе полуверац, који је узео хришћанку, ако усхте, да се крсти у хришћанство, а ако се не крсти, да му се узме жена и деца и да им се даде део куће, а он да се изгна.”

вере и да не садрже никакве наносе новине. Јерес о којој Десанка говори блиска је инфантилном осећању света, што се на крају песме и потенцира. У стиховима постоји довољно знакова који овај појам могу довести у везу са неким савременим револуционарним и антитрадиционалним покретима чије је деловање усмерено на раскид са прошлошћу. Песникиња људе са таквим уверењима недвосмислено одређује као „кратковиде / и ускогруде”. У овом слоју поезија Десанке Максимовић показује се и као друштвено ангажована, а њен молитвени тон, доминантан у овој збирци, добија и додатну функцију. Наиме, лирско ја не само да у заштиту узима слабе, неправедно прогањане, већ у том свом заузимању и тражењу опроштаја не пропушта прилику да деконструише и разобличи, па чак и негативно одреди извесне појаве савремености. Молитвени тон у збирци *Тражим њомиловање* уме, дакле, да буде и ангажован и иронично усмерен.<sup>41</sup>

Овој песми одговара и „За јеретике”, песма која није укључена ни у једно издање збирке *Тражим њомиловање*, а која је објављена исте године када и остале песме које су ушле у изворно издање. О томе се у коментару уз други том Целокупних дела Десанке Максимовић каже:

Интересантно је да постоје пјесме које су у некој периодичној публикацији објављене у исто вријеме и на истом мјесту, а да нису

<sup>41</sup> О присуству критичких тонова упућених своје времену у збирци *Тражим њомиловање* говори и Александар Петров: „Како је критика свега претходног развоја људског друштва и свих система власти, укључујући и српску средњовековну државу, поготово царску, а са становишта нове, револуционарне пролетерске класе, била једна од одлика времена у којем је ова књига настајала, и ова песма, као и цела књига *Тражим њомиловање*, може се тумачити као спор и са таквим оптужујућим становиштем, односно као одбрана оптужених” (Петров 2008: 160). Поетичке и друштвене конотације послератног песништва Десанке Максимовић истиче и Светлана Шеатовић: „Тиме је Десанка као песник старије генерације успела да се уврсти у нове тенденције и прикривено изврши и неку врсту политичког и друштвеног критиковања актуелних токова српског друштва и културе” (Шеатовић Димитријевић 2007: 71).

ушле ни у изворно прво издање збирке, нити се налазе у њеној проширеној, интегралној верзији или пак додатку *Сабраних дела* или *Сабраних њесама*, иако су по години првог објављивања могле да се нађу у свим тим приликама. Такве су, на примјер, пјесме *За јеретике*, *За охولة* и *За црва који се у срцу роди*, објављене у часопису *Књижевности* 1963. године заједно са пјесмама *За наивне*, *За ловишића* и *За њесникињу, земљу старинску* које су ушле већ у прво издање збирке (Тутњевић 2007: 98–99).

Јеретици се у овој песми јављају као људи опседнути технолошким прогресом, они који лепоти природног света супротстављају научне изуме: „Тражим помиловање / за јеретике / који не верују / у душу попаца и душу цвета, / а верују у душу машина...” И овде је јасно да појам херезе нема додирних тачака са хришћанским алтернативним учењима, посебно богумилским. Лирском сензибилитету Десанке Максимовић оваква схватања морала су бити страна, стога не чуди што она у песми не пропушта прилику да их, молећи се за њих, истовремено изобличи: „За заблудела мишљења и стања / свих времена – / помиловања!” Могуће је ову песму прочитати и као песникињин поетички обрачун са двадесетовековним покретима какав је футуризам, чије су јој поставке биле далеке, али и као песнички коментар на нову технолошку стварност 20. века, чији је она била сведок и савременик. Можда управо овде лежи разлог због кога ова песма није уврштена у збирку *Тражим њомиловање*. У односу на ону из збирке, песма „За јеретике” је партикуларнија и једнозначнија. Песма „За јерес” иако се може прочитати као алузија на савремени тренутак, истовремено носи значењски потенцијал којим се актуелизује једно од темељних човекових стања свих времена – бунт према прошлости и наслеђу.

Дакле, када говоримо о појму херезе у збирци *Тражим њомиловање*, треба истаћи да је његово значење условљено пре свега контекстом, али и тиме који глас га употребљава. У песмама у којима се оглашава цар, или које садрже неутралну

тачку гледишта („Иду царским друмом”),<sup>42</sup> тај појам везан је за средњовековну стварност и доводи се у везу са богумилством. Међутим, када га користи песникињино лирско ја, појам се аисторизује и поприма богатији семантички потенцијал, на основу кога је могуће утврдити и нека важна својства лирског поступка Десанке Максимовић. Напокон, он тада нема никакве везе са богумилством, већ са неким општим људским стањима, али и одговарајућим савременим појавама.

Из овога проиходи да појмови „јерес” и богумилство нису међусобно замењиви, не конституишу се као синоними, и да постоје случајеви у песништву Десанке Максимовић када их је потребно узимати одвојено. За разлику од јеретичности каква је приказана у песмама „За јеретике” и „За јерес”, мотив богумилства и његова лепеза значења блиски су песникињиним становиштима јер представљају алтернативну духовност која допушта слободу да се искажу лирски искошена мишљења. Реч је о својеврсном оквиру у коме песникиња на непосредан начин проговара о метафизичким темама живота и смрти, и ступа у директну комуникацију са Богом, док истовремено формулише своје интимно, лирско стајалиште. Осим што простор песникињиног приближавања мотиву богумилства можемо означити као метафизички, он је такође и културолошки.<sup>43</sup> Као словенски покрет који се опирао хеленизацији, богумилство представља копчу са старијим слојевима словенске културе, који су песникињи били посебно блиски и којима се, осим у појединачним песмама, целовито бавила у збирци *Лейоийс Перунових йошмака*.

<sup>42</sup> Бојан Јовић уочава да је, када је у питању ова песма, могуће поставити „питање да ли је заиста безлична, да ли припада једном или другом лирском гласу, или је пак организована по неком трећем, наизменично двогласном, начелу” (Јовић 2007: 134).

<sup>43</sup> Да богумилство у Десанкином песништву представља изнад свега симбол индивидуалног, слободног, сумњом прожетог трагања за Богом и вечношћу сведочи и већ поменута песма „За апокрифе”.



Појмом јереси се, с друге стране, често обележавају „наивна мишљења”, заблуде младости и исхитрена револуционарност. Тај мотив песникињи служи и да прикривено ступи у дијалог са друштвено-политичком стварношћу у којој живи: он обилује актуелним социјалним алузијама иако није историјски локализован. Док је са богумилством присутна дубља идентификација лирског *ја*, са мотивом јереси она изостаје: уместо тога песникиња с разумевањем тражи опроштај за такву врсту мишљења. Можемо закључити да, за разлику од мотива јереси, богумилство у поезији Десанке Максимовић има позитивно одређење.

Када говоримо о статусу „јеретичности” и његовим различитим манифестацијама у поезији Десанке Максимовић, добро је присетити се и Гилберта Честертона и његове књиге *Јеретици* (Честертон 2017), у којој се аутор бави савременом рецепцијом појма херезе и начинима на које је он, кроз историју, мењао своје значење. Енглески есејиста истиче да је у прошлости јеретично мишљење увек узимано као негативно, чему у прилог сведочи и чињеница да нико не би пристао да себе одреди као јеретика. У модерном добу јавља се афирмативан однос према томе појму, па многи људи себе драговољно означавају као јеретике, истичући тако наводну оригиналност свога мишљења. Видели смо да Десанка Максимовић никада није користила печат јеретичности као знак своје оригиналности и посебности, односно није била блиска модерном, позерском ставу о коме говори Честертон. С друге стране, њени погледи и поезија често су били супротстављени главним струјањима тадашње друштвене стварности, и у односу на важећа идеолошка уверења заиста су били „јеретични”. Тиме се инспирација традицијом у поезији Десанке Максимовић приближава одређењу традиције водећег критичара послератног модернизма Зорана Мишића:

Традиција је она линија духовног и песничког опредељења, не одвећ популарна и не увек спасоносна, често и погубљена, у сваком случају неканонска, каткад и понорна, ЈЕРЕТИЧКА и инфернална... (Мишић 1976: 251; истицање М. Р.).

## СИЛАЗАК У ИСТОРИЈУ

Десанка Максимовић прво издање збирке *Тражим ѿмиловање* објављује исте (1964) године када Миодраг Павловић саставља своју *Анѿолоѿију српској ѿсннишѿва*, у коју укључује средњовековну књижевност. То је такође време у коме Ђорђе Трифуновић сакупља средњовековне записе у избор *Из ѿмине ѿјање* (1962) и када, по свему судећи, и Васко Попа ради на својој антологији средњовековне поезије *Јуѿро мислено*, стицајем околности објављеној тек 2008. године.

Десанка Максимовић је и раније у својој поезији доносила теме и мотиве који се везују за ову епоху наше културе и књижевности. Сада се њено деловање улива у шири ток који су чинили песници послератног модернизма на челу са Васком Попом и Миодрагом Павловићем, када долази до свеобухватнијег песничког и научног интересовања за традицију и у оквиру ње за средњовековље. Реч је о симултаном напору песника и медиевиста да средњовековно књижевно наслеђе приближе и укључе у савремену српску културу. Тамо где су се научни и песнички напори пресећали, трагање за поезијом и лирским расположењима у удаљеним текстовима недовољно осветљене епохе било је константа. Тако су проучаваоци и антологичари чак и у прозним делима, каква су житија, проналазили поетске одломке, и графички их објављивали као стихове. У збирци *Тражим ѿмиловање* Десанка Максимовић као да је отишла најдаље. Она за подтекст не узима ни житије, ни химну, већ правни спис изузетне културолошке вредности. По томе је песникиња истовремено у складу с напорима свога времена, али и отвара сасвим нове могућности.

Станиша Тутњевић истиче да је један од главних мотива збирке *Тражим ѿмиловање* себар:

Није готово уопште потребно напомињати да се феноменологија себра, са свим његовим значењима, од почетног, сталешког до општег универзалног, налази у језгру читаве ове збирке (Тутњевић 2007: 106).

Томе у прилог иде чињеница и да, када се након неколико песама у којима говори цар, песникињино лирско *ја* први пут огласи,<sup>44</sup> оно се залаже управо за себра и његову судбину: „Тражим помиловање / за себра / што ниче и умире као трава...” Дакле, глас који „полемише” са словом закона, и чији је циљ да непомериве правне параграфе лирски разглави, отварајући њихов земаљски смисао другачијим, метафизичким перспективама, прво у заштиту узима оне који у датој друштвеној хијерархији заузимају најниже место. На другом крају поретка, насупротив себру стоји властелин, стога је следећа песма посвећена свргнутом властелину. Ово сведочи да се песничко *ја* моли за све људе без изузетка, јер сви подлежу закону који прописује цар. Међутим, интересантно је да се Десанка моли за палог властелина, заборављеног и лишеног своје моћи, који је, другим речима, изопштен на маргину, и тако опет близак себру: „За свргнута властелина / што сам седи од зоре ране... // Тражим помиловање / за све који могу лако пасти / исте судбине.” Не треба превидети ни друштвену актуелност ове песме: она се може прочитати као алузија на неретку појаву песникињиног доба: пад високих функционера тадашњег друштвеног поретка. Десанку Максимовић привлачи, дакле, тамна страна историје, она покушава да је осветли, и тако спасе од заборава. Песникиња лирских расположења, природе, љубави и душе, умела је да буде и ангажована песникиња, не престајући да буде ово прво.

Кроз полемику са Закоником структура збирке *Тражим ѿмиловање* обликује се и као „каталог грехова”. Један од честих поступака средњовековне књижевности огледа се у навођењу

<sup>44</sup> Проучавајући генезу композиције збирке *Тражим ѿмиловање* Бојан Јовић пише о елементу вишегласности као једном од могућих фактора груписања песама: „Са тим у вези јавља се и разврставање и према начелу доминантног гласа – уколико је основно начело лирски дијалог, постоје песме у првом лицу (оне у којима је у првом плану песникињино лирско *ја* и оне у којима је преовлађујуће лирско *ја* цара Душана) потом 'прелазне' песме без наглашеног субјекта у трећем лицу / императиву, као и једна 'објективна' песма...” (Јовић 2007: 133–134).

почињених грехова док се моли за њихово опроштење („Исповедна молитва”). Код Десанке Максимовић реч је о широкој лепези људских стања и доживљаја, који се из различитих перспектива могу приписати људској слабости, али и људској природи уопште.<sup>45</sup> Песникиња тражи опроштај за све човекове потенције и неспоразуме до којих њихова реализације може довести. Богумилски пацифизам из циклуса „Молитва богумилова” овде је допуњен хришћанским осећањем љубави и праштања, које се стапа са песникињиним лирским сензибилитетом. У томе контексту изузетно је важно што је главни лирски глас збирке *Тражим ѿмиловање*, онај који моли за опроштај, нераскидиво везан за женски принцип.<sup>46</sup> Наиме, Десанка не полемише са царем Душаном већ са законом историје или постојања на свету уопште – јер и сам цар је човек који је законом ограничен: „Ја сам цар заробљен законима / које прописујем сам” („О праштању”).

*Тражим ѿмиловање* тако добија шире, универзално значење: песнички субјект не спори се са законом одређеног доба или конкретне државе, већ са устројством света и историје, оним што би се могло означити као мушки принцип. Увиди Александра Петрова о постојању трећег гласа, гласа Господа, у збирци *Тражим ѿмиловање*, сведоче о широкој заснованости и дубини захвата који Десанка Максимовић постиже овом збирком:

Ако је присуство Господа као лирског јунака у збирци *Тражим ѿмиловање* неоспорно, као што јесте, без обзира на то што се не чује његова реч, онда је неоспорно да се ауторка својом

<sup>45</sup> „Сама каже да је инспирацију нашла у прелиставању, у читању књиге *Душанов законик* – нешто ју је, каже, као муња ошинуло. ’Избило је еруптивно из мене све моје схватање о кривди и правди, о казнама и опроштајима, о грешнима и праведнима...’” (Поповић 2012: 33).

<sup>46</sup> „У драматургији песникињиних ’Лирских дискусија са Душановим закоником’ стоји управо начело хијерархије, пре свега божанско-људске, државно-управне, сталешке и социјалне, верске, обичајне и полне – као некакво пресликано Божје царство на земљи. И управо овакав систем вредновања проблематизује, па и оспорава женска тачка гледишта, односно певања” (Стојановић Пантовић 2007: 192).

речи пре свега обраћа Господу, рачунајући на „божју милост” (Петров 2008: 165).

Уколико се, дакле, Божји глас не чује, то нас упућује на Бога који ћути, једну од кључних фигура поезије Ивана В. Лалића. Управо женски принцип, који је у збирци *Тражим њомиловање* представљен кроз молитвени глас, покушава да ублажи и преобрази устројство света које почива на мушком принципу, оличеном у (про)гласу цара и присуству Бога. Због тога песнички глас збирке *Тражим њомиловање* у односу на Законик носи сличан смисао и улогу коју Богородичини тропари имају у *Четири канона* Ивана В. Лалића.

Поменули смо да песникиња своју молбу за спас почиње од ликова себра и свргнутог властелина, односно да полази са самог дна друштвене хијерархије. Овакав силазак песничког гласа у историју структурно је близак путу који пролази Богородица у средњовековном апокрифу „Ход Богородице по мукама”. У томе тексту Мајка Божја силази у пакао, тамо јој се откривају грешници и њихове страшне казне, након чега она „полемише”, молитвеним тоном, са Богом, тражећи њихов спас. Слично овоме, и песнички глас збирке *Тражим њомиловање* ступа у дијалог са царем: моли се пред њим и Богом за спасење човека, односно тражи помиловање, спуштајући се притом на само дно друштвене лествице: почиње од себра и свргнутог властелина.

Оваквим песничким поступцима Десанка Максимовић представља својеврсни културолошки парадокс и јединствену појаву у српском песништву 20. века. Њено певање као да извире из самог центра културе којој припада, њена поезија је у великој мери културолошки кодификована и широко реципирана. Песникињина укореењеност у судбину сопственог народа чини се спонтаном и природном: она активира одговарајуће мотиве националне културе оглашавајући се једноставно у њихово име, без икакве оградe, тако честе у модерном песништву. Оваквим поступком Десанка Максимовић се разликује од песника по-

слератног модернизма – код којих се песнички глас често служи маском одређене историјске личности, уз одговарајућу иронијску дистанцу. Кад се у њеној поезији и огласи нека историјска личност, песникиња са њом ступа у дијалог директно, као да јој посредник није потребан. С друге стране, Десанка Максимовић је истовремено песникиња која воли маргину, апокриф, сенку, све оно што се сматра одбаченим од главних културних и друштвених токова. Њен песнички глас је целовит у смислу што истовремено обухвата и центар и оно што је од тога центра најудаљеније. Отуда она природно активира највише стваралачке принципе културе којој припада, али се њима користи да опева и оно што је од те културе, на социјалном нивоу, одбачено и маргинализовано. Једноставно, песникиња познаје и пева своју културу у свим њеним пресецима и манифестацијама.

### „КУЛТУРНИ ПАТРИОТИЗАМ” ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Родољубива поезија чини важан ток певања Десанке Максимовић, у коме је она постигла изузетна остварења. Из перспективе овог истраживања нас интересује онај део родољубивог песништва Максимовићеве који је везан за средњовековне теме и мотиве. Таква је песма „Грачаница”. Она спада у онај, у овој књизи више пута помињани, ток српског песништва који је Александар Јовановић назвао „културним патриотизмом”, а који се најчешће испољава у вези са средњовековним темама и мотивима: пре свега црквама и иконама. То је истовремено тачка блискости Десанке Максимовић са песницима послератног модернизма какви су Попа, Павловић, Симоновић и Лалић, који су инспирацију налазили у културним споменицима прошлости.

У „Грачаници” се средњовековни манастир доживљава истовремено као неупитна вредност, али и као својеврсни усуд: он је толико урастао у народно биће да се не може из њега уклонити а да се то биће не уништи: „Да бар ниси толико дубоко / укопана у ту земљу и нас саме, / да се нисмо привикли у тебе клети.

/ Грачанице, кад бар не би била од камена, / кад би се могла у висине узнети!”

Оно што песнички субјект подстиче да се обрати средњо-вековном манастиру јесте опасност у којој се он налази, а заједно са њим и народ који је везан за њега: „Грачанице, кад бар не би била од камена, / кад би се могла на небеса вазнети, / ко богородице Милешеве и Сопоћана, / да туђа рука крај тебе траву не плеви, / да ти вране не ходају по паперти.”

Вредност Грачанице је апсолутна и стога неупитна, али је њена егзистенција, упркос томе, угрожена. Реч је, дакле, о већ помињаном споју опасности и сећања (Бенјамин 1974: 81) као једној од основних ситуација у којој се средњовековни мотиви јављају у поезији двадесетог века, односно начин на који се манифестује осећање „културног патриотизма”. У тренуцима егзистенцијалне угрожености народа јавља се сећање на оно што је најважније у његовој историји, што вреди сачувати и што може дати снагу за отпор, а то су управо универзалне стваралачке енергије похрањене у националним културним симболима. Сећање се у том случају показује истовремено као угрожено и као оно што из угрожености избавља. Десанка Максимовић је песмом „Грачаница” управо на тој линији родољубивог певања у којој, речима Љубомира Симовића, „чини нешто супротно оном што је уобичајено да национални песници раде: (она) не носи заставу, него шапуће молитву” (према Петров 2008: 146).

Нешто другачија је песма „Пред фреском апостола Луке”<sup>47</sup>. Она се уклапа у ток певања о коме смо већ говорили, чији је један од зачетника Милан Ракић, у коме долази до окретања средњовековним фрескама у знаку повратка нечем заборављеном, готово изгубљеном. Свети Лука из Десанкине песме слично је окарактерисан. Песникиња му се обраћа као заштитнику својих

<sup>47</sup> На овој линији је и песма „Зенице са икона”. Запитаност песничког субјекта пред зеницама светаца блиска је Ракићевој „Симониди”, као и идентификацији Попиног лирског јунака са погледом анђела у песми „Каленић”.

чукундедова, а моли га да то исто буде и њеним чукунунцима, чак и ако га они забораве, услед научних открића: „Заштитниче мојих чукундедова, Лука, / апостоле, сликару, говедару / међу свецима записан у календару, / буди заштитник и мојих чукунунука.” Технолошком и научном напретку песникиња супротставља неумитну антрополошку ситуацију: питање коначности. Упркос новим открићима, уверењима или заблудама, човекова судбина и даље зависи од старих симбола и невидљивих сила, чак и када он то не зна. Управо зато се „песникиња, земља старинска” оглашава у име својих потомака: „Као за побожне нека и за њих чине / све што су у стању небеске висине / учинити за људског слаба створа.” Положај свеца заштитника у овој песничкој слици налази се између прошлости и будућности. Позивајући се на прошлу заштиту, моли се за његово покровитељство у далекој будућности. Отуда се поставља питање: Постоји ли у овој песми садашњост? Односно: Да ли је у њој присутно и песникињино доба, или од садашњости имамо само садашњост гласа који се моли? Опис чукунунука – „Опрости им ако их заведе наука, / ако им мир душевни она подари, / ако им она објасни мутне ствари, / ако веру прогласе за празноверја пука” – даје основа за претпоставку да, сликајући потомке, Десанка заправо портретише своје савременике. Уверења потомака и савременика овде су блиска одређењу јереси какво смо препознали у збирци *Тражим ѿмиловање*. Оваквим поступком песникиња поново сведочи да њеном лиризму није била страна ни ангажованост – која није експлицитна већ фигурира као један од слојева њенога израза.

У овој песми Десанка Максимовић испољава лирско уверење утемељено на религиозним схватањима о недовољности и ограничености човекове природе. У њеном песништву такво уверење добија обресе лирске религиозности која испод спољашњег напретка јасно уочава људске недостатке, а њих, уместо осуде, прима са разумевањем и молбом за праштање. Треба поменути и то да је лирска религиозност често повезана са женским принципом: песникињина молба за опроштај, њено разумевање унука,



приказивање њихових уверења као дечјих играрија, и њено заступништво код виших сила, говоре да је у овој песми у питању активирање архетипа мајке, односно, у хришћанском контексту, Богородице. Видели смо да је сличан поступак Максимовићева применила и у *Тражим њомиловање*, као и да су многи песници послератног модернизма, а посебно Иван В. Лалић, користили ову фигуру.

### СПОРНА ЕПОХА

У другој половини 20. века у српској књижевности, посебно у поезији, долази до шире поетичке усмерености на националну, европску и светску традицију. У оквиру таквих настојања, уобличених делимично под утицајем Елиотових увида о повезаности поезије и традиције, уметност средњег века посебно је привукла пажњу песника. Паралелно са песничким напорима и медијевистика на светлост износи нова научна открића, али и књижевност ове епохе популаризује кроз издавачку делатност. Међутим, тежња да се средњовековна књижевност укључи у ширу поетичку и културну свест није текла без извесних отпора. Јављали су се и гласови који су се оглашавали са другачијих поетичких и владајућих идеолошких позиција, па су се песници који су се залагали за стваралачко преиспитивање традиције неретко суочавали са различитим отпужбама.

Десанка Максимовић није остала по страни током ових спорова. Као песникиња она је реактуелизацији средњовековне епохе после Другог светског рата допринела објављивањем своје можда и најзначајније збирке, *Тражим њомиловање*. Максимовићева такође није пропуштала прилику да јавно подржи поетичка, научна и културолошка усмерења и напоре да се средњовековна књижевност укључи у целину наше културе и књижевности. У том смислу посебно је занимљива њена изјава поводом Павловићеве *Анџолоије*:

То је велики културни догађај. Допада ми се *Анџолоџија* што је обухватила и старе песме. Треба да се зна и види да смо имали поезију и у средњем веку, онда када су још неки тапкали у мраку (Поповић 2012: 33).

Наиме, по објављивању *Анџолоџије* Павловић се суочио са низом оптужби, од којих се један значајан број односио на поступак уврштавања средњовековне књижевности у овај избор. Десанка Максимовић је, говорећи о значају *Анџолоџије*, показала храброст тако што је отворено стала на Павловићеву страну, и није пропустила да као посебну вредност његовог одабира помене управо оно због чега је антологичар највише и нападан – средњовековну књижевност. Песникиња посебно инсистира на томе да је постојање средњовековне књижевности извор и извесног културног поноса за њен народ, што је у складу и са Павловићевим оправдањем свога поступка, у предговору *Анџолоџије*: „Лепа би то била књижевна и песничка традиција која би трајала тек једно столеће” (Павловић 1978: XVI).

И Миодраг Павловић и Десанка Максимовић посежу пре свега за културолошким аргументима, па тек онда за поетичким, што јасно показује да је рецепција средњовековне књижевности након Другог светског рата била подједнако ствар песничких поетика, али такође и културолошка појава која је изазивала отпоре и спорове.

Један од разлога зашто се српско средњовековно наслеђе јављало као спорна епоха у друштвеним, културним и идеолошким околностима друге половине двадесетог века јесте његова нераскидива повезаност са православном религиозношћу. У томе контексту посебно је илустративна гест-изјава коју је Десанка Максимовић дала приликом откривања споменика Миловану Глишићу. Радован Поповић о томе пише:

А потом се обрела у Ваљеву, на откривању споменика Миловану Глишићу. Када је Десанка међу великанима писане речи овога краја поменула и владикау Николаја Велимировића – присутни полити-

чари су се живи охладили. Владика је одавно био стављен на црну листу комунистичке власти и сам помен његовог имена побуђивао је негативне реакције дневне политике (Поповић 2012: 36).

Јасно је да Десанка Максимовић, чији је деда био прота, није могла да има негативан однос према религиозности какав су прокламовали идеолози југословенског комунизма, међутим треба истаћи храброст песникиње да се самоиницијативно и недвосмислено позитивно изрази о једној историјској епохи, потискиваној духовности и извесним „неподобним” личностима – онда када то није било пожељно.

Десанка Максимовић није била изван ширих друштвених, културних и идеолошких токова свога доба нити је избегавала да узме учешћа у њима у мери у којој је то било потребно. На тај начин песникиња је, како својим песничким радом, тако и јавним иступима, дала подршку ширем културолошком покрету ревитализације традиције и осветљавању тамних места културне свести у периоду после Другог светског рата.

### ЗАЧЕТНИК И НАСТАВЉАЧ

Десанка Максимовић лирски трансформише елементе средњовековне историје, културе, књижевности и уметности како би изградила неке од основних мотива свог певања, односно како би пројектовала аутентичну песничку слику. Другим речима, средњовековно наслеђе постаје материјал који јој омогућава да проговори о универзалним животним темама. Песникиња то чини на њој својствен, интимистички и непосредан начин, који се не обазире на временске границе. У њеноме стваралаштву средњовековље је мање присутно као историјска епоха, а више као материјал са којим се слободно ступа у дијалог. По овоме она стоји донекле издвојено од помињаног тока српске поезије који се у двадесетом веку простира од Бојића и Винавера, наставља са Попом, Павловићем а врхунац добија у поезији Ивана В. Лалића.

Наиме, сви ови песници окретали су се средњовековној епохи као решењу извесних историјских и културолошких проблема: од промишљања о смислу времена и токова историјских процеса па до питања о пореклу српске културе, њених континуитета и дисконтинуитета, односно питања њенога идентитета. Десанка, са друге стране, не пати од кризе идентитета, те се према средњовековљу односи непосредније. За њу није постојало питање порекла српске културе, она је то порекло носила у себи, и према њему се односила са поносом и лирском непосредношћу. Управо зато је остала изван савремених токова који су питањима порекла приступали интелектуалистички: Десанка Максимовић је своје порекло више осећала, а мање мислила.

Са другим песницима који тематизују средњовековно наслеђе Максимовићева дели употребу средњовековних тема, мотива и жанрова, какав је молитва, да искаже свој однос према оностраности, и да испољи својеврсну лирску религиозност. Оно по чему се песникиња несумњиво разликује јесте већи степен идентификације: она ће без икаквог устежања користити прво лице јединине у песмама са историјском инспирацијом, идентификујући се, на пример, са богумилима, а ређе ће посезати за посреднијим техникама као што је навођење директног говора историјских ликова у песни. Овај степен идентификације долази и отуда што се песникиња обраћа у име оних историји непознатих и заборављених, тзв. обичних људи, односно својом се поезијом јавља као њихова заступница.

По карактеристикама свога певања, темама и мотивима, али и захваљујући дугом стваралачком веку, Десанка Максимовић била је један од зачетника дијалога који су песници прве половине 20. века започели са средњовековним културним наслеђем. Песникиња се затим, збирком *Тражим њомиловање*, у потпуности уклопила у ширу обнову и традиције и средњовековља као једног од доминантних поетичких поступака у песништву после Другог светског рата. Оно што је важно истаћи јесте да Десанка Максимовић том својом збирком није направила за-

окрет у својој поезији на трагу млађих савременика какви су Васко Попа и Миодраг Павловић, већ је средњовековно наслеђе у њеној поезији било присутно, као што смо видели, још 1930. године. Након Другог светског рата у песникињи су сазрели нови мотиви и правци дијалога са овим наслеђем. Током читавог 20. века Десанка Максимовић је, дакле, својим захватом и песничким увидима истовремено отвара нове путеве стваралачке реактуелизације прошлости и пресудно утицала на значајне поетичке токове 20. века.



## БИБЛИОГРАФИЈА

### ИЗВОРИ

- 1) Дучић 2000: Јован Дучић. *Песме*. Београд – Требиње – Подгорица: Издавачко предузеће Рад – Октоих – Дучићеве вечери поезије.
- 2) Бојић 1914: Милутин Бојић. *Песме*. Београд: Књижарница С. Б. Цвијановића.
- 3) Бојић 1978: Милутин Бојић. *Поезија*. Сабрана дела, књ. прва. Прир. Гаврило Ковијанић. Београд: Народна књига.
- 4) Бојић 2016: Милутин Бојић. *Песме бола и њоноса*, фототипско издање. Београд: Службени гласник – Библиотека „Милутин Бојић”.
- 5) Јефимија 1992: *Монахиња Јефимија. Књижевни радови*. Прир. Ђорђе Трифуновић. Крушевац: Багдала.
- 6) Максимовић 2012: Десанка Максимовић. Целокупна дела – дигитално издање. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић” – Службени гласник – Завод за уџбенике. <http://zdm.nb.rs/pages/celokupnadela-online.htm>
- 7) Ракић 2009: Милан Ракић. *Песме*. Антологија српске књижевности. Београд: Учитељски факултет.
- 8) Ракић 2016: Милан Ракић. *Сабране њесме*. Прир. Јован Пејчић. Београд: Neopress publishing.
- 9) Винавер 2012 II: Станислав Винавер. *Рани радови*. Дела, књ. 1. Прир. Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.

- 10) Винавер 2014: Станислав Винавер. *Евројска ноћ*. Прир. Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.
- 11) Доментијан 1988: Доментијан. „Живот Светога Саве”. *Живот Светога Саве и Живот Светога Симеона*. Прир. Радмила Маринковић. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга.
- 12) Лалић 1997 I: Иван В. Лалић. *О делима љубави или Византија*. Дела, књ. 2. Прир. Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- 13) Лалић 1997 II: Иван В. Лалић. *Сћрасна мера*. Дела, књ. 3. Прир. Александар Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- 14) Настасијевић 1991 I: Момчило Настасијевић. *Поезија*. Сабрана дела, књ. I. Прир. Новица Петковић. Горњи Милановац – Београд: Дечје новине – Српска књижевна задруга.
- 15) Настасијевић 1991 II: Момчило Настасијевић. *Есеји, белешке, мисли*. Сабрана дела, књ. IV. Прир. Новица Петковић. Горњи Милановац – Београд: Дечје новине – Српска књижевна задруга.
- 16) <https://digitalna.milutinbojic.org.rs/index.php/bojicevo-delo/knjige-mb/70-bojic-lalic>

## ЛИТЕРАТУРА

- 1) Аверинцев 1982: С. С. Аверинцев. *Поетика рановизантијске књижевности*. Прев. Драгољуб Недељковић, Марија Момчиловић. Београд: Српска књижевна задруга.
- 2) Армстронг 2008: Tim Armstrong. *Modernism: A cultural history*. Cambridge: Polity.
- 3) Бенјамин 1974: Валтер Бенјамин. Прев. Милан Табаковић. *Есеји*. Београд: Нолит.
- 4) Бичков 2010: Виктор В. Бичков. *Естетика оца цркве: аполетеје: блажени Августин*. Прев. Радислав Маројевић. Београд: Службени гласник – Хришћански културни центар.



- 5) Бјелановић 2018: Недељка Бјелановић. *Одбела шајна – њоеџика љрозе Момчила Насџасијевића*. Београд: Принцип – Просвета.
- 6) Богдановић 1970: Димитрије Богдановић. „Византијски књижевни канон у српским службама средњег века”. У: *О Србљаку*. Београд: Српска књижевна задруга.
- 7) Брајовић 1994: Тихомир Брајовић. „Лирско откривење Момчила Настасијевића (о песми „Предвечерје)”. У: *Седам лирских крујова Момчила Насџасијевића*, зборник радова. Ур. Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- 8) Вер 2004: Калистос Вер. „Источно хришћанство”. У: *Оксфордска историја хришћанства*. Прир. Џон Макманерс. Београд: Клио.
- 9) Видаковић Петров 2009: Кринка Видаковић Петров. „Јован Дучић и шпански модернисти”. У: *Поезија и њоеџика Јована Дучића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, Београд – Дучићеве вечере поезије.
- 10) Винавер 1975: Станислав Винавер. *Криџички радови Сџанислава Винавера*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.
- 11) Винавер 2012 I: Станислав Винавер. „Нова Јефимија”. *Београдско ољедало*. Прир. Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.
- 12) Винавер 2012 III: Станислав Винавер. „Увод у Чуваре светиа”. *Есеји и криџике о српској књижевности*. Чардак ни на небу ни на земљи. Прир. Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.
- 13) Витановић 1997: Слободан Витановић. *Јован Дучић у знаку Аџене*. Београд: САНУ, Балканолошки институт.
- 14) Вуковић 1969: Владета Вуковић. *Књижевно дело Милуџина Боџића*. Приштина: Заједница научних установа Косова.
- 15) Делић 2007: Јован Делић. „Нови ритам с новим осјећајем – ка поетици Милана Ракића”. У: *Милан Ракић и модерно џесништво*, зборник радова. Ур. Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, Београд.
- 16) Деретић 1987: Јован Деретић. *Краџика историја српске књижевности*. Београд: БИГЗ.

- 17) Евола 2010: Јулијус Евола. *Побуна њрошњив модерној свејта*. Прев. Дубравка Рајх. Чачак: Градац.
- 18) ИСД I 2007: Милош Благојевић, Дејан Медаковић. *Историја српске државности (Књига I. Од настанка њрвих држава до њочейка српске националне револуције)*. Ур. Чедомир Попов. Нови Сад: САНУ, огранак у Новом Саду – Беседа, издавачка установа православне епархије Бачке – Друштво историчара јужнобачког и сремског округа.
- 19) Јовановић 1993: Александар Јовановић. *Песници и њреци: мојиви језика, њтрадиције и кулџуре у њослерајној српској њоезији*. Београд: Српска књижевна задруга.
- 20) Јовић 2007: Бојан Јовић. „Тражим њомиловање Десанке Максимовић у светлу општих претпоставки проучавања песничке збирке”. У: *Збирка Тражим помиловање, зборник радова*. Прир. Ана Ђосић Вукић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”.
- 21) Кашанин 2004: Милан Кашанин. „Усамљеник”. *Судбине и људи*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- 22) Лалић 1974: Иван В. Лалић. „Милутин Бојић”. У: *Милуџин Бојић*. Избор и предговор Иван В. Лалић. Београд: Народна књига.
- 23) Матош 1973: А. Г. Матош. „Пјесме Јована Дучића”. *О српској књижевности*. Сабрана дјела. Загреб: ЈАЗУ.
- 24) Митровић 1992: Јеремија Д. Митровић. *Српство Дубровника*. Београд: Српска књижевна задруга – Завод за уџбенике и наставна средства. [https://www.rastko.rs/rastko-du/istorija/jmitrovic/1992/jmitrovic-dubrovnik\\_1.html#\\_Точ47800720](https://www.rastko.rs/rastko-du/istorija/jmitrovic/1992/jmitrovic-dubrovnik_1.html#_Точ47800720)
- 25) Мишић 1976: Зоран Мишић. *Криџика њесничкој искуства*. Београд: Српска књижевна задруга.
- 26) Негришорац 1991: Иван Негришорац. „Тетраптих о светој жртви (о песми „Храм” Момчила Настасијевића)”. У: *Седам лирских крујова Момчила Настасијевића*, зборник радова. Ур. Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност.

- 27) Павловић 1964: Миодраг Павловић. *Осам њесника*. Београд: Просвета.
- 28) Павловић 1973: Миодраг Павловић. „Звучна екумена Станислава Винавера”. У: Станислав Винавер. *Евројска ноћ и друје њесме*. Београд: Српска књижевна задруга.
- 29) Павловић 1978: Миодраг Павловић. *Анџолоџија српској њеснишћва (XIII–XX век)*. Београд: Српска књижевна задруга.
- 30) Павловић 1999: Миодраг Павловић. „Чин сећања”. *Свечаностии на ѡлашћоу*. Београд: Просвета.
- 31) Пејчић 2019: Јован Пејчић. *Поезија и светићо – српско духовно њеснишћиво*. Београд: Neopress Design & Print.
- 32) Пејчић 2022: Јован Пејчић. *Српски њесник – Милан Ракић и Косово*. Нови Сад: Фондација Група север.
- 33) Петковић 2004: Новица Петковић. „Један поглед на Настасијевићеву поезију”. *Оћеди о српским њесницима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- 34) Петров 2008: Александар Петров. „Десанка Максимовић”. *Канон – српски њесници 20. века*. Београд: Службени гласник, 115–173.
- 35) Петровић 2007: Предраг Петровић. „Ракићеве и Попино Косово (О једној могућој песничкој рецепцији Ракићеве патриотске поезије)”. У: *Милан Ракић и модерно њеснишћиво*, зборник радова. Ур. Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, Београд.
- 36) Петровић 2013: Предраг Ж. Петровић. „Авангардна Византија: недовршени или немогући пројекат?”. У: *Визаншћија у (српској) књижевностии и кулћури од средњеј до двадесетћ и ѡрвој века*, зборник радова. Ур. Драган Бошковић. Крагујевац: ФИЛУМ.
- 37) Поповић 1994: Тања Поповић. „Одједи српскословенског песнишћва у *Седам лирских крућова*”. У: *Седам лирских крућова Момчила Насћасијевића*, зборник радова. Ур. Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- 38) Поповић 2009: Ранко Поповић. „Парнасовске меће и простори *Лирике*”. У: *Поезија и ѡећиика Јована Дучића*, зборник радова.

- Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, Београд – Дучићеве вечери поезије.
- 39) Поповић 2012: Радован Поповић. „Животопис Десанке Максимовић – Песникиња душе Србије”. У: Десанка Максимовић. Целокупна дела – дигитално издање, том 10. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић” – Службени гласник – Завод за уџбенике. <http://zdm.nb.rs/pages/celokupnadela-online.htm>
- 40) Поповић Б. 1977: *Кријички радови Бојана Појовића*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.
- 41) Радуловић 2015: Марко М. Радуловић. „Српсковизантијско наслеђе у песништву послератног модернизма”. *Књижевна историја*, бр. 155. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- 42) Радуловић 2017: Марко М. Радуловић. *Српсковизантијско наслеђе у српском њослерајном модернизму (Васко Поја, Миодрај Павловић, Љубомир Симовић, Иван В. Лалић)*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- 43) Ракитић 2012: Слободан Ракитић, „’Немања’ – заборављени спев Станислава Винавера”. У: *Рани радови*. Дела Станислава Винавера, књ. 1. Прир. Гојко Тешић. Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике.
- 44) РКТ 1986: *Речник књижевних њермина*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- 45) РСКЈ 1982: *Речник српскохрвајскоја књижевној језика*. Књ. 3, К–О. Ур. Мирослав Ранков. Нови Сад: Матица српска.
- 46) Свето писмо Старога и Новога завјета. Београд: Свети Архиејерејски Синод Српске православне цркве, 2004.
- 47) Секулић 1985: Исидора Секулић. *Из домаћих књижевности I*. Сабрана дела Исидоре Секулић, књ. четврта. Београд: Југославија публик – „Вук Караџић”.
- 48) Скерлић 1997: Јован Скерлић. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- 49) Стојановић Пантовић 2007: Бојана Стојановић Пантовић. „Женска тачка гледишта у збирци *Тражим њомиловање Десанке Максимовић*”. У: *Збирка Тражим помиловање*, зборник

- радова. Прир. Ана Ђосић Вукић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”.
- 50) Тешић 2009: Гојко Тешић. *Српска књижевна авангарда*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Службени гласник.
- 51) Tillich 2009: Paul Tillich. *Teologija kulture*. Rijeka – Sarajevo: EX LIBRIS – SYNOPSIS.
- 52) Трифуновић 1959: Ђорђе Трифуновић. „Древна лексика у поезији Момчила Настасијевића”. *Видици*, бр. 42–43, 44–45.
- 53) Трифуновић 2009: Ђорђе Трифуновић. *Сџара српска књижевности: основи*. Београд: Чигоја штампа.
- 54) Тутњевић 2007: Станиша Тутњевић. „Настанак и структура збирке *Тражим ђомиловање Десанке Максимовић*”. У: *Збирка Тражим помиловање, зборник радова*. Прир. Ана Ђосић Вукић, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”.
- 55) Фрај 1985: Нортроп Фрај. *Велики код(екс): Библија и књижевности*. Прев. Новица Милић, Драган Кујунџић. Београд: Просвета.
- 56) Христић 1969: Јован Христић. „Предговор”. У: Иван В. Лалић, *Изабрane и нове ђесме*. Београд: Српска књижевна задруга.
- 57) Христић 1994: Јован Христић. *Есеји*. Нови Сад: Матица српска.
- 58) Честертон 2017: Гилберт Кит Честертон. *Јеретици*. Прев. Бојан Теодосијевић. Стари Бановци: Бернар.
- 59) Чолак 2007: Бојан Чолак. „Композиција збирке *Нове ђесме Милана Ракића*”. У: *Милан Ракић и модерно ђесништво*. Ур. Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, Београд.
- 60) Шеатовић Димитријевић 2007: Светлана Шеатовић Димитријевић. „Интертекстуални облици у збирци *Тражим ђомиловање* у контексту модерних књижевних тенденција 20. века”. У: *Збирка Тражим помиловање, зборник радова*. Прир. Ана Ђосић Вукић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”.
- 61) Шутић 1994: Милослав Шутић. „Материјализована мелодија у поезији Момчила Настасијевића”. У: *Седam лирских крујова Момчила Настасијевића*, зборник радова. Ур. Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност.



## ИНДЕКС ИМЕНА

- Аверинцев, Сергеј (Сергей Сергеевич Аверинцев) 117  
Алексић, Марко 43  
Ана-Марија, деспотица 43  
Андрић, Иво 98  
Андроник, цар (Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος) 41  
Армстронг, Тим (Tim Armstrong) 90
- Бенјамин, Валтер (Walter Bendix Schönflies Benjamin) 44, 53, 151  
Бећковић, Матија 65  
Бичков, Виктор (Виктор Васильевич Бычков) 118  
Бјелановић, Недељка 111  
Богдановић, Димитрије 71  
Бојић, Милутин 7, 18–20, 28–30, 69–87, 93, 94, 98, 99, 112, 135, 136, 155  
Брајовић, Тихомир 112, 122
- Вер, Калистос (Kallistos Ware) 59  
Видаковић, Милош 38  
Видаковић Петров, Кринка 31, 37, 38  
Винавер, Станислав 7, 12, 21, 22, 28–30, 33, 35, 39–40, 52, 53, 69, 70, 79–82, 87, 89–108, 109, 121, 124, 135, 136, 155
- Витановић, Слободан 39, 46–48  
Војиновић, Милош 39  
Вуковић, Владета 80, 81  
Вулетић Вукасовић, Вид 40
- Глишић, Милован 154
- Дамаскин, Јован (Ιωάννης Δαμασκηνός) 20  
Делић, Јован 52, 58, 63  
Деретић, Јован 18, 51  
Доментијан 77, 137  
Дучић, Јован 7, 19, 20, 27–50, 52, 56, 57, 63, 79, 87, 93, 94, 135, 136  
Душан, цар 13, 22, 28, 31–34, 38–45, 50, 137, 139, 141
- Евола, Јулијус (Giulio Cesare Andrea Evola) 73  
Елиот, Томас Стернс (T. S. Eliot) 91, 153
- Иноћентије VI, папа (Innocentius PP. VI) 42

- Јефимија 14, 20, 49, 53–58  
 Јован, апостол 119, 123  
 Јовановић, Александар 21, 52, 63, 84, 150  
 Јовић, Бојан 63, 144, 147
- Кантакузин, Јован (Ιωάννης Ἄγγελος Παλαιολόγος Καντακουζηνός) 41, 42  
 Караџић, Вук Стефановић 10, 94, 107  
 Кашанин, Милан 28, 30, 32, 37, 40  
 Костић, Лаза 20, 105  
 Крлежа, Мирослав 99  
 Курцијус, Ернст Роберт (Ernst Robert Curtius) 95
- Лазар, кнез 33, 57  
 Лалић, Иван В. 25, 33, 49, 60, 61, 65, 70, 80, 83–87, 95, 96, 135, 149, 150, 153, 155  
 Лудвиг, краљ (Ludovicus I Andegavensis) 42  
 Лука, апостол 151
- Максимовић, Десанка 7, 22, 135–157  
 Матеј, апостол 128  
 Матош, Антун Густав 27  
 Мањадо, Антонио (Antonio Machado) 31  
 Мештровић, Иван 39  
 Милица, кнегиња 28  
 Митровић, Јеремија Д. 40  
 Мишић, Зоран 53, 81, 97, 102, 145  
 Мојсије 131  
 Мурат, Марко 40, 41
- Настасијевић, Момчило 7, 8, 23, 94, 109–133, 135, 136  
 Негришорац, Иван 124  
 Ного, Рајко Петров 65
- Обилић, Милош 28, 34  
 Оливер, деспот 43
- Павле, апостол 121, 128, 130  
 Павловић, Миодраг 25, 34, 37, 49, 61, 84, 96, 105, 135, 139, 146, 150, 153–155, 157  
 Паунд, Езра (Ezra Weston Loomis Pound) 91  
 Пејчић, Јован 51, 55, 57, 67  
 Петковић, Новица 110, 111, 118–121, 125  
 Петковић Дис, Владислав 28  
 Петров, Александар 61, 142, 148, 149, 151  
 Петровић, Предраг 55, 61, 94, 95, 108–111, 117, 133  
 Петровић, Растко 12, 86, 87  
 Попа, Васко 10, 25, 49, 52, 60, 61, 135, 146, 150, 151, 155, 157  
 Поповић, Богдан 36  
 Поповић, Радован 148, 154, 155  
 Поповић, Ранко 31, 35, 43, 48  
 Поповић, Тања 63, 109–111, 126, 130  
 Прељуб 43
- Ракићић, Слободан 94  
 Ракић, Милан 7, 8, 12, 19, 20, 49, 51–67, 84, 87, 94, 101, 135, 136, 151  
 Радуловић, Марко М. 25, 26, 43, 46, 62, 113



- Света Геновева (Sainte Geneviève) 56  
 Свети Сава 13  
 Секулић, Исидора 17  
 Симовић, Љубомир 25, 45, 49, 60, 61, 65, 135, 150, 151  
 Симонида 14, 49, 59  
 Скерлић, Јован 10, 11, 94  
 Стефан Немања 13, 137  
 Стефан Првовенчани 137  
 Стојановић, Љубомир 12  
 Стојановић Пантовић, Бојана 148
- Тешић, Гојко 103  
 Тешић, Милосав 97  
 Тилих, Пол (Paul Johannes Tillich) 122  
 Трифуновић, Ђорђе 96, 109, 111, 146
- Тутњевић, Станиша 143, 146  
 Фрај, Нортроп (Northrop Frye) 70, 73  
 Фрања Асишки (Francesco d'Assisi) 113  
 Хамовић, Драган 63  
 Христић, Јован 28, 35, 82, 87, 95, 97  
 Црњански, Милош 98, 99  
 Честертон, Гилберт Кит (Gilbert Keith Chesterton) 145  
 Чолак, Бојан 53, 56, 60, 63, 66  
 Шеатовић, Светлана 63, 142  
 Шутић, Милослав 124



Марко М. Радуловић  
СРПСКОВИЗАНТИЈСКО НАСЛЕЂЕ  
У СРПСКОМ ПЕСНИШТВУ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА

*Издавач*

Институт за књижевност и уметност  
e-mail: [ikum@ikum.org.rs](mailto:ikum@ikum.org.rs)  
[www.ikum.org.rs](http://www.ikum.org.rs)  
Београд

*За издавача*  
Др Бојан Јовић

*Лектура и коректура*  
Грозда Пејчић

*Графичко уређење*  
Лепосава Кнежевић

*Слика на корицама*  
Представа држања „пера” из манастира Дечана,  
цртеж Драгана Тодоровића

*Тираж*  
300

*Штампа*  
Службени гласник, Београд

ISBN 978-86-7095-316-1

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-1"19"

82.0

РАДУЛОВИЋ, Марко М., 1984-

Српсковизантијско наслеђе у српском  
песништву прве половине 20. века / Марко М.  
Радуловић. - Београд : Институт за књижевност  
и уметност, 2022 (Београд : Службени гласник).  
- 169 стр. ; 21 см. - (Библиотека Поетика /  
[Институт за књижевност и уметност] ; кпј. 13)

Тираж 300. - Напомене и библиографске  
референце уз текст. - Библиографија: стр. 159-165.  
- Регистар.

ISBN 978-86-7095-316-1

а) Српска поезија -- Мотиви -- Византија -- 20в

COBISS.SR-ID 83102473