



АНДРИЋЕВ
ИНСТИТУТ

Одјељење за српски језик
Библиотека
ДОБИТНИЦИ АНДРИЋЕВЕ НАГРАДЕ
Књига 8

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник едиције
Проф. др Милош Ковачевић

Уређивачки одбор
Проф. др Миланка Бабић
Проф. др Вељко Брборић
Проф. др Александра Вранеш
Др Гордана Илић Марковић
Др Вјара Најденова
Проф. др Милка Николић
Проф. др Михај Радан
Проф. др Димка Савова
Проф. др Јелица Стојановић
Проф. др Илијана Чутура

Рецензенти
Проф. др Лидија Томић
Проф. др Михаило Шћепановић
Проф. др Сања Мацура

ПЕСНИШТВО
МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

(Радови са научног скупа
ПЕСНИШТВО МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА,
одржаног 7-9. јула 2023. године)

Андрићев институт
Андрићград, 2024

САДРЖАЈ

СЛОВО УЗ ЗБОРНИК	7
Душко Бабић <i>Пред изазовом херметизма: О раним песмама Мирослава Максимовића</i>	9
Јована Дишић <i>Појам слободе у њезији и есејима Мирослава Максимовића</i>	23
Владимир Димитријевић <i>Поезија пре и после њржишња: о њетнаестгоодинашњици једне њолемике</i>	41
Душан Живковић <i>Ојшњи њоешчички асјекшњи збирке њесама СПАВАЧ ПОД УПИЈАЧЕМ Мирослава Максимовића</i>	63
Слађана Илић <i>Мисли о сјаесењу куће</i>	83
Марија Јефтимијевић Михајловић <i>Свети бол и мио сшрах</i>	99
Милош Ковачевић <i>Максимовићев римејк Раговићеве „Вукове азбуке”</i>	119
Небојша Лазић <i>Иза физике: Дух њеснишња и свети машерије у њезији Мирослава Максимовића</i>	141
Јелена Марићевић Балаћ <i>„За воланом Нојевој ковчеја”: фаунални мошиви у њезији Мирослава Максимовића</i>	151

Александар Милановић
Максимовићева зајажња о њесничком језику
у есејима СКРИВЕНИ ПОСАО171

Соња Миловановић
О њесми „Грађење грађења” Мирослава Максимовића187

Милка Николић
Језичка слика свейа у њесничкој књизи БОЛ
Мирослава Максимовића (линївосїилисїички асїекї)205

Јелена Панић Мараш
Песничка мисао Мирослава Максимовића225

Сања Париповић Крчмар
Нийима сїваралачких ѡренуїака –
їоеїолошке ѡсїавке Мирослава Максимовића239

Предраг Петровић
Свет је сложен вертикално:
(део)їрадске ѡесме Мирослава Максимовића255

Неда Срећковић
Еїзисїенцијализам у раној ѡезији Мирослава Максимовића271

Марија Терзић
Дихоїомија жрїва : злочинац у зборци БОЛ
Мирослава Максимовића и ѡесми „Крвава дајка”
Десанке Максимовић у кључу їријовейке „Аска и вук”
Иве Андрића и ѡесама „Јаїње” и „Тиїар” Вилијама Блејка.....285

МАКСИМОВИЋ О АУТОПОЕТИЦИ

Мирослав Максимовић
Лој, новац, реч.....311

ИНДЕКС ИМЕНА321

СЛОВО УЗ ЗБОРНИК

Добитник „Велике награде Иво Андрић” за 2022. годину био је Мирослав Максимовић. Већ традиционално, Одјељење за српски језик Андрићевог института организује научни скуп о добитнику „Велике награде Иво Андрић”. Научни скуп под насловом П(Ј)ЕСНИШТВО МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА одржан је од 7. до 9. јула 2023. године у Андрићевом институту у Андрићграду. Тема скупа подразумијевала је како књижевне тако и језичко-стилске анализе Максимовићевих (збирки) пјесама.

У овом зборнику са скупа, који је као и сви скупови Одјељења за језик био позивног типа, налази се седамнаест реферата о стваралаштву Мирослава Максимовића, који су, е да би се самим њиховим распоредом избјегло сугерисање њихове вриједности, поредани азбучно по презименима самих аутора. Зборник завршава аутопоетички рад самог Мирослава Максимовића, који је био присутан на скупу, и на крају се, врло упечатљивом бесједом, обратио његовим учесницима.

Међу радовима који се баве поетским стваралаштвом Максимовићевим највише је оних књижевнотеоријских и књижевнокритичких. У њима се књижевном освјетљењу подвргавају различити аспекти Максимовићеве поезије (херметичност, слобода, београдизација, фаунални мотиви, егзистенцијализам, дихотомија жртве и злочинца, и др.). Притом се за анализу узимају различите његове збирке или различите фазе његове поезије (рана поезија, градска поезија, поезија бола и др.). Посебна

пажња, у неколика реферата, посвећује се особеностима поетике и поетолошким поставкама Мирослава Максимовића, при чему не изостаје компарација Максимовићеве поезије, посебно збирке *Сивач њог ујијачем*, са поезијом других српских и свјетских пјесника (нпр. Бранка Миљковића, Васка Попе, Борхеса или Кнеза Андреја и Наташа Ростов из Толстојевог *Раџа и мира*).

Осим књижевнотеоријских и књижевнокритичких радова, у зборнику су заступљени и радови који освјетљавају лингвистичке и лингвостилистичке особености Максимовићеве поезије, што је посебно значајно ако се зна да је поетска уметност вербална уметност, и да се поетска специфичност једнога писца најприје препознаје као језичко-стилска специфичност. Томе је више него добар показатељ римејк-књижевно дјело, какав је Максимовићев римејк „Вукове азбуке” Душка Радовића.

С правом се, зато, може рећи да „Велика награда Иво Андрић” јесте повод овоме зборнику, али је вриједност Максимовићевог књижевног дјела и са становишта књижевности и са становишта лингвистике и лингвостилистике његов главни разлог.

Због тога сам више него сигуран да ће радови из овог зборника бити незаобилазни у свим будућим тумачењима књижевних, језичких и лингвостилистичких вриједности поезије и поетике Мирослава Максимовића. С тим увјерењем га Одјељење за језик Андрићевог института и даје на критички „увид јавности”.

Андрићград, 31. март 2024.

Милош Ковачевић,
руководилац Одјељења
и уредник зборника

ПРЕД ИЗАЗОВОМ ХЕРМЕТИЗМА О раним песмама Мирослава Максимовића

У овом раду анализирају се поетичке одлике раних песама Мирослава Максимовића, објављених у књигама: *Сјавач ѿод ујијачем* (1971) и *Мењачи* (1972), са намером да се сагледају у контексту целокупног опуса овог песника, као и доминантних поетичких токова српске поезије седамдесетих година прошлог века. У раду је показано да Максимовић припада групи оних послератних српских песника који су начинили радикалну ревизију своје поетике након објављених раних књига песама, тако што су од „тврдог херметизма” дошли до комуникативног поетског израза.

Кључне речи: *ране ѿсеме, Мирослав Максимовић, херметизам, ѿоеиичке ѿромене.*

Прве песничке књиге Мирослав Максимовић је објавио пре пола века: *Сјавач ѿод ујијачем* (1971) и *Мењачи* (1972). Чим су се појавиле, привукле су пажњу критике и публике. Није претерано рећи да су ове две ране песничке књиге Максимовића увеле у српску књижевност на велика врата, о чему сведоче и награде које су дошле већ раних седамдесетих. Максимовић је препознат као нов, аутентичан песник, који на необичан начин рази-

* dusko.babic@yahoo.com

грава језик, прави зачудне, неретко шокантне метафоре, где „коњи псују обилну зоб из говора”, „напорне звезде кључају испод невидљиве опне”, а ноћ доживљава као „кутију”, у коју су „уредно сложене звезде-таблете”. Ове књиге показале су српском језику песника који жели да пева из „будног сна”, да спава „да би боље будан био” и да у том „основном”, суштаственом сну дође до речи из које је одстрањено све случајно, домишљено, наметнуто. Да се као петао огласи у „јутарњој попевци”, из ритма и мелодије искони, прапочетка, слободе летења, где нас чека нежна и бела Молелух – жена, песма, неокрњена пуноћа постојања. Шта ли већ? Биле су то песме у којима се будном спавачу непрестано јавља неки „удаљени звиждук промене”, у којима на песника насрћу дубине и бесконачности, а он их „на црти” сачекује и претаче у надреалне, алогичне, збуњујуће језичке склопове. Те језичке „вратоломије” нису обзнањене са намером *да кажу*, него да *исведоче неискaзивост* свеопштег лелујања које као ореол обавија „несносив очиглед”, како је говорио Лаза Костић.

После ових, раних књига, Максимовић ће објавити још петнаестак песничких рукописа (не рачунајући изборе) и стећи, или боље рећи, утврдити статус значајног српског песника, о чему сведочи и награда Андрићевог института. Тежиште нашег осврта на ране Максимовићеве књиге биће на покушају да се, с једне стране, њихова поетика сагледа у контексту целокупног поетског опуса овог песника, односно у светлу унутрашњих промена које се у њему лако примећују. Да је реч о великим променама, читалац ће се лако уверити ако напоредо прочита било коју песму из поменуте две ране књиге и неки сонет из књиге *Бол*, рецимо. Наћи ће два сасвим различита, у много чему опречна, начина певања, скоро па два различита песника. При томе, унутрашња самокретања у Максимовићевој поезији покушаћемо да повежемо са књижевноисторијским амбијентом у којем су се догађала,

односно са најмаркантнијим „знаковима поред пута” којим се кретала српска поезија у последњих пола века.

1.

Да бисмо овоме приступили са јасније и сигурније позиције, потребно је да изближе погледамо Максимовићеве ране песме, да издвојимо њихове доминантне мотиве, идеје и поступке. Стога ћемо „прелистати” његову прву књигу, *Сйавач йод уйијачем*. Отвара је чудна, до непрозирности мутна песма „У лонцу”, која почиње овако:

Испражњен простор,
дубок од напорних звезда
које кључају
испод невидљиве опне.

Шта симболизује лонац и његова „празнина”, у којој „све пати” док чека да нас „огромна кашика снова” нахрани „спокојним световима”?

У самој песми не отвара се ниједан пут разумевања и осмишљавања ових за смисао сасвим незаинтересованих слика. Читање песама које следе у почетном циклусу – „Свет, од мога трајнији”, утврдиће ту безнадежност: све остаје распршено, замућено, у себе затворено. Али, кад се прочита десет песма из овог циклуса, ипак се склопи нека представа о томе шта ове песме говоре, или још боље, шта одбијају да кажу: са једне стране видимо неку неизмерност, даљине, одбеглу слободу летења, певања, мирисања, а са друге – затворен простор, нелагоду, метеж, духовну јаловост и празнину. Овај утисак биће оснажен у циклусу – „Детињство”, замишљеном као својеврсни дневник „унутрашњег дечака”, којег непрестано дозива неки „звиждук промене” (14). У овом контексту, реч *дейињсйиво* удаљила се од свог основног значења – животна доб, прерастајући у метафору енер-

гије духа која чува „вечну младост” мисли и погледа, слободу кретања просторима језика и природе, где се „свет подаје игри, споразуму неразумних” (22). Завршни циклус у књизи – „Опис није коначан”, већ и својим насловом наговештава својеврсно канонизовање „поетике недовршености”, у којој је основни постулат отпор свакој очигледности и саморазумљивости и бег у сновидно и надреално. Њен сажетак налазимо у песми по којој је насловљена цела књига – „Спавач под упијачем”:

Спавам да бих боље будан био
 да бих васпитао лично време,
 да бих жедан дневну воду носио.
 Спавам да ми прође ово време. (40)

Кад ове читалачке доживљаје, још увек расплинуте и недефинисане, пренесемо на читање књиге *Мењачи*, која ће уследити већ следеће године, приближавамо се нечему одређенијем: уочавамо учесталост мотива стакла, излога, кутија, кавеза..., а ту су и неки јасно именовани локалитети (Баново Брдо, Београдски хиподром), закључујемо да се у прве две Максимовићеве песничке књиге пред нама склапа *слика ĩрага*, мегалополиса, као метафоре савремене цивилизације и човекове загубљености у њој.

Додатни подстицај да читање ових песама крене овим током, налазимо у једној опипљивој интертекстуалној вези коју призива поменута, уводна песма – „У лонцу”: реч је о њеној блискости са Настасијевићевим циклусом „Речи у камену”, једним од најнепроходнијих песничких текстова на српском језику, који је Новица Петковић дешифровао као песме о граду¹: „И буде, / на води чуду, / гојазна глад, / бескрајем небо, / небо зар? / тешко при-

1 Видети: Новица Петковић, „Један поглед на Настасијевићеву поезију”, у: *Оїледи о српским љесницима*, Београд, 1999, стр. 119–147.

клопи сварење. // И јесте, / тма котлова у котлу. / Бога ли ради пристави враг, / врага ли Бог” (Настасијевић: 1991: 65). Код Настасијевића је котао, код Максимовића лонац, а испод њихових поклопаца кључа „тма котлова”, тј. људи сатерани у кавезе, спољашње и унутрашње. Горе је бескрајно небо, звезде, спокој; доле – „гојазна глад”, патња, град-чудо, где „брат брата једе, / друга друг”. Максимовић ће, наравно, бирати властите углове сагледавања света, али град као метафора човекове изгнаности из првотног ритма постојања и заробљености у цивилизацијске љуштуре, остаће трајна одредница његове поезије.

Кад ствари овако посложимо, онда загонетне, неодољене слике из песме „У лонцу” почињу нешто да нам говоре, да „нешто значе” и да отварају врата за читање песама које следе у књизи *Сјавач њог ујијачем*, тако и за разумевање самог овог енигматичног наслова. У песмама које следе, нижу се слике жеђи за пространствима и дубинама, као у песми „Чаша”, на чијим рубовима је остао „отисак тајанствене усне”, или у песми „Обала”, где се чује топот „разиграних копита” изнад „прегаженог мрмора шљунка”... Све то, сагледано из мало померене перспективе, наћи ћемо и у циклусу „Детињство”, у очима „унутрашњег дечака”, који се „пробудио и зачуђен испија јутро”, или „ћаска са морем”, које му „доноси укоричене таласе на преглед” (23). У књизи природе, у „укориченој стихији”, језик никада не може рећи све, па оно што се сазна увек остаје отворено и недовршено. Лирски субјект прве Максимовићеве књиге песама хоће да се настани у свету иза очних капака, да се будан затвори у „основни сан”, где нема ничег сувишног и случајног. Да буде „спавач покривен длакавим упијачем”, и да тако склоњен и заштићен, ослобођен од себе и од света, чека своју „нежну Молелух”.

Разумевање „закључаних” симбола и метафора раних Максимовићевих песама оснажиће њихово повезивање са два велика песника који су обележили српску поезију

шездесетих и седамдесетих година прошлог века, а то су године песничког стасавања Мирослава Максимовића. Реч је о Васку Попи и Бранку Миљковићу, односно о два поетичка модела у којима је наслеђе нашег међуратног модернизма – надреализма и експресионизма – спојено са путевима неосимболизма.

Попин утицај препознајемо већ у насловима првог циклуса књиге *Сивач њод ујијачем*: Максимовићев низ – „Корен”, „Лист”, „Чаша”, „Обала”, „Сала”, „Воз”..., лако је довести у везу са насловима из Попиног циклуса „Списак”, из књиге *Кора* – „Коњ”, „Патка”, „Белутак”, „Кромпир”, „Маслачак”, „Кестен”... „Списак” предмета из природе и свакодневног животног окружења, послужио је и једном и другом песнику да погледају „иза завесе”, да разгрну „кору” аутоматизованог гледања и разумевања света, да уроне у оно скривено и изгубљено, што је остало изван домашаја чула, логике, „правилног” и „сређеног” говора. Везе са Попом нису само начелне, наћи ћемо их често у конкретним мотивима и сликама. Тако ћемо Максимовићеве „птице од стакла” које не познају „сласт летења” („У ресторану”) лако довести у везу са Попином патком која се „гега прашином” и „у боковима својим / носи немир вода”. Човек („трска која мисли”) птице и патку одвојио је од њиховог природног станишта – ваздуха и воде, где је остала „сласт летења” и „смех риба” у „немиру вода”. У истој песми, код Максимовића „сваки комад хлеба сања поље, / зрелу жегу”, „тутањ семенки” и „продор ватре у хлебне клице”, дакле, оно што је био пре него што је постао храна гостима у ресторану; код Попе, кестен у градском дрвореду, ноћу се изгуби у шуми и „живи од пустоловина” и „дивних успомена”, сачуваних у „недостижним коренима”. Онај чувени Попин коњ, који „обично осам ногу има”, коме се „човек међу вилице настанио”, у Максимовићевој песми „Обала” преселио се у „таласе разиграних копита”, над „прегаженим мрмором

шљунка”. Слобода коњског трка пољима и пропланцима, заробљена у поретку који је направио човек цивилизације, и код једног и код другог песника искоришћена је као средишњи симбол око којег се гради песма.

Тематско-мотивска блискост са Васком Попом води нас ка једној дубљој и тананијој блискости, у којој препознајемо сродност поетичких полазишта, односно схватања поезије уопште. Ниједној мисли и доживљају није допуштено да буду саопштени директно и јасно, сва значења се померају у простор симбола и метафора, оба вијају се маглом загонетне неодређености. Читање песме подразумева напор и моћ одгонетања. Попине песме, а са Њима и ране Максимовићеве, враћају се поетици народне загонетке и митопоетском твораству фолкорног наслеђа, смештајући их у поетички контекст неосимболизма.²

У том простору Максимовић се нашао са још једним великим песником – Бранком Миљковићем. „Песма је река која је пловна само у дубини” и у њој неће наћи ништа „онај који не уме да зарони”, записао је Бранко у познатом есеју *Хермејична њоезија* (Миљковић 2018: 20–21). Прве две Максимовићеве књиге следе ово начело и тек покоја песма дозвољава да у њој нешто прочитамо без тог дубинског урањања у свесно грађене неодређености. Песник не приказује живот – он у својој творевини гради нови, паралелни свет, који се „храни властитим крвотоком”. Херметична песма, вели Миљковић, „не може да објашњава свет, она може само да га слуги”. Читање Максимовићевих раних песама подразумева укрштање и сабирање слуги, искиданих наговештаја, дешифровање метафоричких лозинки. Не постоји свет као уређен, стабилан, јединствен поредак: „Ја немам појма о јединству. / Време, системи, општи обриси / знаци су о првотној нејасности, о братству / живота...”, стоји у

2 Видети: Радивоје Микић, „Песник као митотворац”, у: *Књижевне новине*, мај–јун, 2022, Београд, стр. 13.

песми „Напуштање цигарете”. Само у тој „првој нејасности” свет је истинит, у јасности чула и „материје”, он је „неозбиљно откриће”. Откривати истину света, значи хватати нејасности и слутње. Блискост са Миљковићем је суштинска, одређујућа: налазимо је у „распрскивању метафора”, у реторичкој понесености исказа, појачаног дрским склоповима и римама, у звуку и ритму. У разумевању певања као бремена које треба пронети светом, о чему говоре цитирани стихови из песме „Спавач под упијачем”. Овде је лако препознати одјек Миљковићевих стихова: „Док будеш певао / ко ће бреме твоје да носи, / док једини пркосиш сиромаштву јасноће”.

Са мало слободе, могли бисмо рећи: да би се размела поетика раних песама Мирослава Максимовића, потребно је да је доведемо у везу са три поменута песника – Настасијевићем, Попом и Миљковићем, односно са три поетичка модела „затечена” на хоризонту српског песништва, у годинама кад су настајале његове прве песме и књиге. Шта је Максимовића окретало према овим, и на први поглед, различитим песницима? Није тешко видети да се сви сусрећу у једној тачки – у склоности ка херметичном поетском исказу. Максимовића су, очигледно, привлачили они српски песници који су херметичност прихватили као нужност, а не као декор и „(по)модни детаљ”, где је неодређеност поетског говора дошла из светоназора и темперамента, а не из лектире и „налога времена”. То је херметизам који је више естетска и филозофска категорија, него стилски манир и поступак. У својим првим књигама – *Спавач под упијачем* и *Мењачи* – Максимовић је прихватио изазов те врсте херметизма као унутрашње, обликотворно начело властите поетике.

2.

Ако Максимовићев опус погледамо као целину, лако ћемо видети да је он постепено ревидирао овакво пое-

тичко становиште. Промене се примећују већ у књизи *Песме*, објављеној 1978. године и прецизно их је описао Новица Петковић у њеном поговору. У ранијим књигама, Максимовић често „прелази из једног реда слика у други”, свесно мешајући метафорички и дословни план значења (Петковић 1978: 96–97). Значења су зато остајала скривена, замагљена, уроњена у контролисани надреалистички аутоматизам језика. У *Песмама* су „вербални захвати постали крупнији” (Исто), стабилнији, читљивији. Дословна значења и веристички пренети стварносни детаљи и бројем и смислом апсорбују и уравниотежују херметичне симболе и метафоре. Програмски херметизам првих књига још није напуштен, али је „припитомљен” и ублажен.

У доцнијим књигама то ће бити све израженије, тако да већ у збирци *Животињски свей*, из 1992, имамо скоро сасвим нову поетику и другачијег песника. Као илустрацију наводимо једну строфу из песме „Удбаши моје младости”, из ове збирке:

Седели су,
на брежуљку изнад куће,
 сваки с машинком у крилу,
ћутали, пили, јели,
 необријани, бакарне коже,
спремни да сваког тренутка
 пређу у бронзу споменика.

У овим стиховима нема неодређености и загонетности, појединости песничке слике су јасно уочене у стварносном окружењу и пренете речима које се не удаљавају од својих дословних значења. Метафоризација је присутна само у последњем стиху, али и она је „блага”, лако читљива, наслоњена на претходне, „документарне детаље”. У овој строфи (као и у читавој песми), тачно је пренет и

друштвено-историјски амбијент са почетка деведесетих, као и песников иронијски однос према свему што се тада дешава, у свим својим финим нијансама.

Да бисмо јасније показали о каквој поетичкој промени је реч, погледаћемо једну насумично изабрану строфу, из ране песничке збирке – *Мењачи* из 1972. и упоредити је са цитираном строфом из *Живојинињској светиа*:

Брзо и нагло кутија
силази у значајан излог.
Пошто је радознала, она свет упија:
вештачко дете на аранжираном концу („Излог”).

Ако смо слику из *Живојинињској царстива* прочитали лако, без напора откривајући и њена „продужена” значења, овде је све загонетно и закључано у „паралелни свет” алогичних исказа: само кроз повезивање са ужим и ширим контекстом, тј. са другим песмама у књизи и са поетичким моделима чија је начела песник следио у првој деценији свог стваралаштва, а о чему је напред било речи, могуће је овде „нешто прочитати”. Јасно је да је круг читалаца оспособљених за овакво читање сужен, скоро сведен на „професоре и критичаре”.

Крајњу тачку Максимовићевог поетичког померања нећи ћемо у његовој најпознатијој и, вероватно, најбољој, песничкој књизи, *Бол*, из 2016. године. Њена тема је конкретни догађај из породичне и националне историје – усташки злочини над српским становништвом, на левој обали Уне, у лето 1941, у којима се задесила и песникова мајка, Стоја Узелац. Девог августа она је била у колони од 180 жена и деце који су бачени у јаму Безданку, код засеока Дурцићи, крај Цазина. Није јој било суђено да остане у јами – пала је близу отвора, на гомилу лешева и успела је да избауља... Много година после тога, она је, након претрпљеног можданог удара, у крхотинама својих

сећања састављала причу о покољу, лежању на лешевима, изласку. То је тематско језгро ове књиге сонета, изложено у мемоарско-есејистичком тексту који је аутор придружио песмама. Већи уплив „документарности” у грађењу песничке књиге, тешко је и замислити.

Овим је трајекторија поетичких трагања Мирослава Максимовића потпуно обухваћена. Кренула је са екстремним херметизмом, који раствара и замагљује сваку стварносну појединост у алогичним вербалним спојевима и „пркоси сиромаштву јасноће”, а завршила се у напору да се из поетског говора одстрани све што „нема покриће” у стварности, личном искуству и Бољу.

3.

Прве песме и песничке књиге Мирослава Максимовића, настале крајем шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века, носе видљив печат прилика у српској поезији тог времена. Снажан уплив авангардних поетика, наслеђених од наших надреалиста и експресиониста из међуратног периода, језичке субверзије, уверење да се јасноћа и тачност израза могу поистоветити са сиромаштвом и плиткошћу, „кокетирање са апсолутом” и „ударање шамара друштвеном укусу” – све је то снажно запљуснуло српску поезију у послератном опоравку и види се код многих, важних песника који тада улазе у књижевност: Бранка Миљковића, Милована Данојлића, Ивана В. Лалића, Јована Христића, Борислава Радовића, Алека Вукадиновића...

Максимовић није једини песник своје генерације код којег се види ревизија младалачких схватања поезије и прећутни поетички отклон од првих песничких књига. Нешто слично наћи ћемо и код: Раичковића, Данојлића, Христића, Радовића, Давича...³ Парадигматичан је, у том

3 О томе видети: Драган Хамовић, „Поезија Милована Данојлића – од групе неосимболиста до постсимболиста”, у зборнику:

погледу, случај Милована Данојлића, који је померања својих поетичких становишта теоријски образложио у есејима и интервјуима, а најтемељније у студији *Наивна њесма*, једној од најважнијих књига из тог жанра у српској књижевности. Он се, већ крајем педесетих, после две објављене књиге, окренуо поезији за децу (*Како сјавају љираваји*, 1959), тражећи у њој, како је сам говорио, одмор од херметичне неодређености *Урођеничких њсалама*. Од књиге *Родна љодина*, из 1972, његове песме за одрасле приближавају се поетици поезије за децу, тако да је некада немогуће повући јасну границу између њих.

На свој начин, сличан отклон од херметизма начињено је и Мирослав Максимовић: његов каснији песнички разној донео је приметан отклон, па, имплицитно, и критичку ревизију таквог начина певања. Посматрана у књижевноисторијском контексту, ова путања потврђује наше уверење да српска поезија – а дубоко смо уверени и поезија уопште – не трпи радикална одвајања од природног поретка ствари, од стварности и живота, као ни од тзв. обичног читаоца. Кад год се сувише удаљи, она се, нужно, мора враћати себи, а то значи – души, надахнућу, логосу, „божанској доброти језика”.

Они, малобројни, који још воле поезију, често се жале на њен жалостан друштвени статус. Поезија је одавно маргина и књижевности и живота. Јаки разлози за то леже у духу времена, које проповеда лагодност и вулгарни хедонизам као смисао постојања. Поезија је далеко од тога: она не постоји без судара са стварношћу, без понирања у њу, без посвећености и саможртвености. Али, велики, можда и највећи, део кривице лежи у самој поезији, која се од краја 19. века почела одвајати од живота и затварати у илузије о својој богомданој ексклу-

живности, у нечитљиве неодређености, разградње језика и смисла – све до пуког бунцања и насумичног извлачења речи из „надреалистичког шешира”. Јер, то, тобож, открива дубље, традиционалном певању недоступне, слојеве бића. Било је ту, свакако, и неких ситних добитака, али много више колосалних губитака и штета по поезију као такву.

Завршићемо ово разматрање једним општим закључком: смисао поезије јесте у томе да продубљује и изоштрава наше знање божје творевине – времена, људи, нас самих. У оснаженој, обогатој, *истиинијој* речи. До такве речи не долази се одметањем од „света и језика”, од људи и живота. Ње нема без *надахнућа* и *бола*. Лук поетичких промена који видимо у поетском опусу Мирослава Максимовића добра је илустрација за то.

ИЗВОРИ

- Мирослав Максимовић, *Сјавач њог уијачем*, Београд, 1971.
Мирослав Максимовић, *Мењачи*, Београд, 1972.
Мирослав Максимовић, *Песме*, Београд, 1978.
Мирослав Максимовић, *Живошњински свей*, Београд, 1992.
Мирослав Максимовић, *Бол*, Београд, 2016.

ЛИТЕРАТУРА

- Миљковић 2018: Бранко Миљковић, „Херметична песма”, у: *Есеји и кријике*, приредила Снежана Милосављевић Милић, Ниш.
Настасијевић 1991: Момчило Настасијевић, *Поезија*, Сабрана дела, књига прва, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац – Београд.
Петковић 1999: Новица Петковић, *Опегди о српским ѿсницима*, Београд.

Петковић 1978: Новица Петковић, „Светлости и сенке Мирослава Максимовића”, у: М. Максимовић, *Песме*, Београд.

Хамовић 2013: Драган Хамовић, „Поезија Милована Данојлића – од групе неосимболиста до постсимволиста”, у зборнику: *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*, Београд, стр. 47-65.

Duško Babić

FACING THE CHALLENGE OF HERMETISM

On early poems by Miroslav Maksimović

Summary

The paper analyzes the poetics of Miroslav Maksimović's early poems published in his two collections - *The Sleeper Under the Paper Pad* (1971) and *Shifters* (1972). The aim is to put them in a broader context of the poet's entire opus, as well as that of the dominant poetic tendencies in Serbian poetry of the 1970's. The paper posits that Maksimović belongs to a group of post-war poets who have radically revised their poetics following the publications of their early works by crossing the path from 'hard hermetism' to a more communicative poetic expression.

Key words: early poems, Miroslav Maksimović, hermetism, poetic change

ПОЈАМ СЛОБОДЕ У ПОЕЗИЈИ И ЕСЕЈИМА МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Рад се бави анализом појма слободе у поезији и есејима Мирослава Максимовића, имајући у виду целокупно његово стваралаштво, укључујући и необјављене рукописе. Биће показано да је питање слободе и те како присутно у Максимовићевом делу, али и да је то питање веома сложено, те да се јављају различити видови слободе: лична, стваралачка, национална. Посебна пажња биће посвећена односу поезије и слободе, што је једна од кључних тема Максимовићевог дела.

Кључне речи: Мирослав Максимовић, слобода, поезија, есеји

Питање слободе увек је веома сложено питање, јер се о њему може промишљати и говорити из различитих позиција. Оно је: цивилизацијско, друштвено, национално, политичко, колективно, теолошко, филозофско, стваралачко (уметничко), лично питање. Стваралаштво Мирослава Максимовића не заостаје за богатом интелектуалном традицијом која се овим питањем бави, колико по заступљености појма слободе у поезији (директно и посредно) и у есејима (директно), толико и по сложено-

* jovanadisic1987@gmail.com

сти. Слобода се као мотив или тема појављује у готово свим Максимовићевим књигама, у две и у наслову (избор поезије *Шайаї кише о слободи* и књига есеја *Велики йросійор слободe*), а присутна је и извесна полисемија. Наиме, и у поезији и у есејима ишчитавају се стваралачка слобода у поезији, слобода која се достиже кроз поезију и национална слобода, мада се сва та значења, по правилу, међусобно прожимају.

Као песник „изражене (ауто)поетичке (само)свести” (Радуловић 2021: 378) Максимовић у својим аутопоетичким текстовима долази до закључка да се код њега мотив слободе „јавља већ у раној фази писања и траје до данас, углавном посредно изражен” (Максимовић 2014: 120-121). Критика је запазила да се „од самих почетака Максимовићевог певања питање слободе јавља као кључно”, те да је „честа тема песникових аутопоетичких записа и промишљања о сопственом певању” (Радуловић 2021: 399). Појам слободе на лексичком нивоу присутан је у свим његовим књигама, осим у првој књизи¹ песама *Сйавач йод уйијачем*. Ипак, и *Сйавач* пева о младалачком напипавању слободе, иако ни на једном месту нема речи „слобода”, нити придева и прилога изведених од ње. На пример, у сонету „Музичар у општем купатилу” свирка се гуши у труби, сапете душе, а млаз воде пита: „А отвори, где су отвори?”. Слобода се у овој књизи јавља у свом одсуству (*йосредно*), у сапетости душе и напетости стакла.

Већ у следећој књизи *Мењачи* и музика и окно (стакло) бивају ослобођени: „онда окно може радосно да засјаји / ослобођено чудне напетости” („Садржај про-

1 Будући да је Мирослав Максимовић у више наврата говорио и писао о томе како он пише књиге, а не саставља збирке, у овом раду ће бити поштован директан песников исказ, те ће бити коришћен термин „књига”, а не „збирка” (прецизније о томе у Максимовићевом тексту *Како йисаїи књије йесама* у књизи *Скривени йосао*).

зора”. „Добош је знак да ће да крену / звучни мехурићи ка слободи” („Концерт”). Међутим, у песми „Сливена у уџбенике против моје воље” мотив слободе реализује се у ироничном тону: „Поплава радничких јела / допринеће слободи. / У стомаку, биће расподела / материје праведнија.” У зависности од тога на какву се слободу мисли (на овом месту у питању је радничка слобода оличена у храни, у телесном, ближе одређено то је слобода у пропагандном дискурсу) амбивалентан однос према слободи наставиће да се појављује и у каснијем Максимовићевом стваралаштву. У тетраптиху „Разлог” (књига *Живошњински свети*), у којој зрели плодови „слободно *шобож* / висе о петељкама” и греде стихова „слободно *шобож* падају на читаочеву главу” (подвукла Ј.Д.), преплићу се живот стомака (телесни принцип) и живот главе (духовни и песнички принцип) и речју *шобож* уноси се сумња у оба „начина живљења”.

У наредне две књиге, *Песме* и *Сећања једној службеника*, мотив слободе реализује се кроз активно кретање, које долази након ограничености слободе кретања: „након дуготрајног заточења на броду, има велике дражи осећај да / можеш слободно шетати по / бескрајним травњацима.” („Материјал за песму о Мљету,„); „Тако сам и ја једне године / на писту далеког аеродрома / излазио слободан и срећан” („Средовечни службеник” („Дневник са годишњег одмора”). У песми *Јован Појтоцки* (херметична песма у херметичном првом циклусу *Песама*) поново се јавља пасивно кретање, то јест пад: „људи морају слободно падати са висоравни”. Слична реализација мотива јавља се и у књизи *Црпљање стварности*. (Мета)песма „Време старих песника” слика морски амбијент и амбијент кафане за чијим столом седе четири песника. „Речи ретке, и тихе, / да не надјачају море” прекида пад маслине („уз прасак”). Један од песника поставља питање: „Ко ће, / о овоме, / написати песму?”

Песма се закључује стиховима:

„Беше време када су маслине падале слободно,
изнутра,
у присуству песника.”

Песници не само да могу „написати песму”, већ свет перципирају на песнички начин. „Нико није извадио дигитрон, / да израчуна кубикажу / и цену, / смањење приноса, / раст профита”, они су у „дубоком миру маслињака”. Маслина која пада слободно, изнутра, захтева да уђе у простор поезије. Она то и може једино у присуству песника, односно физичког присуства поезије, јер песници преводе свет из спољашњег у унутрашњи простор, који је простор слободе.²

Књиге *55 сонета о живојним радостима и њешкоћама* и *Живојнишки свети* уводе кључну тему односа поезије и слободе, тему којим се Максимовић бави до данас, и у поезији и у својим есејима. Он директно назива поезију „једним од ретких људских великих простора слободе” (Максимовић 2017: 176) и „једним од најоптималнијих начина упражњавања слободе” (Максимовић 2017: 191). На другом месту, писање је и најчистији простор слободе: „А шта је, у ствари, кад се склоне социјални велови, књижевност, и уметност? Могућност слободе. Шта је писац? Слободан човек, који ради да би нешто створио а не да би то продао.” (Максимовић 2017: 336). Поезија је и позив, „један од оних у којима човек може

2 Појам слободе често се у Максимовићевој поезији налази у облику прилога, и то када ближе одређују глаголе кретања који стоје уз предмете или појмове из света природе. Маслине су некада „падале слободно”, руже по Србији „слободно расту” и „слободно миришу” („Мирисање ружа”, књига *Црпљање стварности*), птице „слободно лете” („Сећате ли се”, књига *Небо*). У књизи *Живојнишки свети* и стакло може да „слободно јаукне”, „да орман из баса зашкрипи / као да из њега слободно / крећу сива и тамна одела” („Ко је певао”).

трагати за својом слободом, и срећом – не макнувши се с места”. (Максимовић 1995: 19) Међутим, однос поезије и слободe је узајаман: без слободe нема поезије (Максимовић 2023: 25), па је због тога и сложен.

Својство „одбране од зла” (Томић 2019: 92), али и лековито својство поезија добија у песми „Сад је све прошло” (књига *55 сонeтa о животињим радостима и џешикоћама*). Простор поезије постаје простор слободe ослобођен од зла.

„Ни најздравија спавања у сену
одморила ме нису као песма.”

[...]

„Не умем да волим, ил ми не прија,
а ослобађа од зла ме писање.”

У песми „Класне разлике” (књига *Животињски свети*) открива се још једно својство поезије, такође важно за Максимовићево стваралаштво.

„Ето, чему служи поезија:
да класне разлике сведе на разлике у форми,
да нам дахом вечности голица врат
док се стеже уже.”

Поезија обједињује и собом носи дах вечности, могућност за вечност, служи као и одбрана од смрти, простор ослобођен од смрти.

Ова песма почиње недвосмисленим стихом: „Мој пријатељ уметник живи слободно” и надаље контрастира живот лирског ја и пријатеља уметника. Открива се да су обојица уметници, само што један стиже, а други не стиже да пише, и тако долазимо до једне од најзначајнијих максима Максимовићевог стваралаштва: слободан је једино онај који пише.

У есеју *Како написати ђесму о ђојму*, објашњењу о процесу настанка песме „Вољење слободe” (књига

Цршање стварности), важне и програмске песме (Радоњић 2021: 51), Максимовић даје „рецепт” за писање о појму у поезији. „Сликакарским погледом на свет, посматрањем осмеха као метафизике лица” развила се песничка слика којом се песма отвара, „и та слика одмота, одмах, читаву песму, до краја” (Максимовић 2014: 122). И заиста, уводна песничка слика даље развија, трансформише и конкретизује флуидни мотив слободе као властите именице, кроз пет појава које носе исто име: глумица, кафана, робна кућа, споменик и решетка, коју је именовао сужањ са оловком и папиром, аналоган песнику (Радоњић 2021: 49–50). Умножавање појма слободе у његовим различитим манифестацијама у првом строфоиду, разрешено је у другом:

„Много је путева до Слободе.

Кажу да се на њима могу видети
 заљубљени који никад неће загрлити жену,
 опијени који никад неће пронаћи кафану,
 богати који никад неће имати ништа,
 народи који никад неће бити слободни,
 сужњи који су слободни
 кад пишу.”

Разрешење песме је јасно: сужњи, односно песници, једини јесу слободни – када пишу. Слобода јесте у писању, у поезији.

Говорећи о својој потреби за писањем, Максимовић каже: „Желео сам да изађем на свеж ваздух. Нисам, значи, имао намеру да будем посебан (тако се може изазвати пажња, али се не може ништа урадити у књижевности), већ сам хтео да будем, и био сам слободан” (Максимовић 2001: 143–144), а када говори о свом будућем бављењу поезијом, то назива изласком на „слободни ваздух поезије” (Максимовић 2006: 9).³

3 Слобода се и у Максимовићевим раним стиховима најчешће

Ови искази из есејистичких текстова у сагласју су са Максимовићевим стиховима:

„Ко ли ће тихо наћи врата спаса
и на *чисти* ваздух невину арију
пустити складно певану из гласа
слободну песму од свега старију.”
(песма „Жмарци”, књига *Небо*, подвукла Ј.Д.)

Треба напоменути да је у *Небу* питање слободе најсложеније. У песми „Сећате ли се”, како је већ поменуто, птице „слободно лете”, али оне то чине „вукући нити из вечних складишта”, што указује на везу слободе и традиције. Песма обилује мотивима који указују на традицију: „панонски тепих”, народи су плећати и у пуни „предања лепих”, на столу су „хлеб со и вино”. Песма *Балачко* додатно усложњава проблем. Процес ослобађања стоји и у другачијем контексту од онога из претходних збирки:

„Преиначавам. Помажем људима
да то не буду. Да се ослободе
служења глави и њеним ћудима.
Кажем: од мисли настају сподобе”

Човека одређује способност да мисли, а ослобађањем од мисли (у овој песми од три мисли, три сподобе, деструктивних својстава), то јест служења глави, човек престаје да буде човек. И у овом случају, у питању је ослобађање од зла, од деструкције, али се на тај начин

постиге делањем, физичким или интелектуалним: „родити слободу” (*Разлој, Живојински свети*), „јурити таласић слободе” (*Живојински свети* у истоименој књизи) „смишљање нове слободе” (*Јуџро у сџарој дашџи, Прао сам руке*), 55 *сонети о живојиним радосџима и џешкоћама*), „освајам нову слободу” (*Одлука* из исте књиге). Однос према слободи је делатан, за њоме се мора активно посезати, она се мора освајати.

прави отклон од мисли, губе се људскост и метафизички простор. Међутим, даље у песми, мач који раздваја главе од тела (дакле, смрћу их ослобађа од мисли) чини да те главе заишту небо и ипак стичу метафизички простор. Тело онога ко је главе поскидао пуно је историје, али ће трунути, док ће посечене главе анђео „опробавати ко клавира дирке / празне ће склопке лупкати са смислом / па ће кликнути: гле лепе ли збирке”! Сигнал властитог имена из наслова песме упућује нас на епску традицију, а главе које доспевају на небо, иако је намера била *ослободити* их од тога, директно упућују на традицију косовског мита. Мач који је главе посекао добија царство земаљско, и у њему труне, а посечене главе добијају царство небеско, што поништава иронију у процесу ослобађања, јер оне, иако не стичу историјску слободу, стичу ону важнију – духовну.

Слободи се у овој књизи придружују различити епитети. У истој песми, слободи се даје епитет *звучна*, и тежи ка висинама, а у песми „Могућности” слобода је *очајна* и налази се у понору. Слобода се, ако узмемо целину књиге, налази на оба краја вертикале: на небу, на висини, и у понору, у првом случају је звучна, а у другом тиха.

„Неће вратити икога ко оде
да снива сенком из овог неба:
у тихи понор очајне слободе
из тихе језе свакодневног хлеба.”

У песми „Жутост” сунце ће се дићи из *мучне* слободе, дакле, слобода се и ту налази на дну вертикале. Каква је то *мучна* и *очајна* слобода, слобода која се налази доле? Поново узевши у обзир целину књиге, ако је горе небо, доле је земља, и ово би поново могле бити супротстављене слобода небеска и слобода земаљска, односно слобода у сфери духовног и слобода у сфери опипљивог и конкретног.

Ова два краја вертикале Максимовић је промишљао и у есејима.

„Српски народ је, рече један историчар, мали народ са особинама великог народа управо зато што је умео да види разлику, сажету у косовском миту, између реалности ефемерних политичких калкулација (царство земаљско) и реалности вечне идеје слободе (царство небеско).” (Максимовић 2018: 290)

У књизи *Бол*, у сонету 1942. уз слободу стоји епитет *сѝрашна* („Са њим на исток, у страшне слободе / прећи сва брда, прегазити воде, / другог живота незгоде и згоде”), али и та слобода је конкретна, историјска, иако неизвесна, слобода која се тек треба стећи. У сонету „Нога” централни мотив је сан о Србији, што посредно може бити сан о националној, колективној слободи.

Док постоји тежња да се сан о слободи (који је питање духовне сфере) пренесе на конкретни план, са друге стране, колективна (национална) слобода добија својства које обично има лична слобода, она се премешта у сферу метафизичког, у ту исту духовну сферу, јер врло често није ни могла да се оствари на историјском плану. Ипак, као таква, духовна, она врши повратни утицај на спољни простор, па чак и на историју. Тежња за националном, конкретном колективном слободом (сан о слободи) извире из поетског, слободног простора, и у њега се поново улива.

„Када је 1804. године, у Првом српском устанку, на јавну сцену провалила ослободилачка тежња српског народа, њен непосредни повод јесте била сеча кнезова, али не би постојала да у претходним вековима робовања није, у народној епској поезији, негована енергија слободе, сећање на оно што смо били, што јесмо и што желимо да будемо: слободан народ.” (Максимовић 2023: 31)

Дакле, идеја слободе током историје била је негована у простору културе, који Максимовић назива „најстварнијим и најживотнијим простором” и „једином преосталом могућношћу слободног живота” (Максимовић 2023: 46). У том простору преживела је и вертикала царство земаљско – царство небеско. У том простору, тврди Максимовић, треба чувати све што је важно и уводи физички простор у простор поезије, који је велики простор слободе, тако да реални физички простор, који више није слободан, постаје слободнији него икад пре. У једном интервјуу, на питање „Шта може песма”, Максимовић одговара:

„Не може ништа. А може све. Да се задржимо на поменутој теми Косова. Ма какве песме писали данас српски песници, то неће помоћи српским политичарима у политичкој бици око Косова. (...) Али да погледамо који балкански народ има толико и такве поезије о Косову као Срби. Ниједан. При том мислим и на старију, епску народну поезију, и на уметничку поезију 19. и 20. века. Могао би неко да се напрегне па да на брзака испише хиљаде стихова, али то не може да има онај дубински унутрашњи чвор који српска поезија о Косову има. Потребни су векови за то и неке особине које имаш или немаш, не могу их донети политичка савезништва. И, ето, не могу политичари, али поезија може да сачува Косово. У дубини. Где се све и чува.” (Максимовић 2017: 204)

Где се све и чува – у великом простору слободе, у коме се „Крсташ барјак” вије по Србији и у стиховима Мирослава Максимовића, „у државном печату / овери слободе” (песма „Из Жиче”, књига *Вољење Србије*).

Национално питање слободе дотиче се и питања завичаја и, поново, питања традиције. За Максимовића, питање завичаја за песника је једноставно: то је језик на коме пише (Максимовић 2017: 177). За човека, непостојање чврстог завичајног ослонца даје „много више сло-

боде али и много више тешкоћа да ту слободу искористиш: са чистине можеш куд хоћеш али са великим ризиком да одеш у беспуће” (Максимовић 1995: 10). У песми „Пример Доситеја”⁴ песник „лута по свету, тражећи слободу / јер припада себи, и ниједном роду”. Ипак, песник је, иако као песник не припада ниједном роду, „свога рода весник”. Он неизбежно припада традицији и свом народу. Трагање за слободом ван оквира рода подразумева лутање. Ипак, и те оквире песник носи са собом: „када је са собом, песник је са родом / и оба су онда са својом слободом.”

Традиција песника „истовремено надахњује и спуштава” (Радуловић 2021: 401), што чини да песник према традицији има амбивалентан однос, али „без традиције нема праве стваралачке индивидуалности” (Радуловић 2021: 402). Другим речима, традиција обезбеђује ограничења, а слобода је креативно превазилажење тих ограничења (Максимовић 2017: 175, 191).

Парадигма вишевековне песничке традиције у формалном смислу јесте сонет, песничка форма строгих правила и граница, „идеална форма суштина”, „исклесана суштаственост поезије” (Сувајџић 2021: 125–126). Максимовић пише да је сонет „слободнији него слободан стих” и да их је „лакше писати него песме у слободном стиху”, зато што „сонет из ограничења одлази у слободу, а песма у слободном стиху мора да из слободе уђе у ограничење” (Максимовић 2014: 87). Једино ограничење сонета је његова строга форма, „све остало му је допуштено” (Делић 2006: 66). Ипак, у Максимовићевој поезији у сличној мери заступљени су и слободни и везани стих (Хамовић 2006: 23), тако илуструјући већ поменути двосмерни однос слободе и поезије. Без сло-

4 Песмојворци њесмојворцу: српски њесници Досићеју, приредио Драгомир Брајковић, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић, 2009, 73.

боде нема поезије, али је поезија и „оптималан начин упражњавања слободе самоделатног човека који сазнаје и превазилази своја ограничења користећи опште, задате границе” (Максимовић 2001: 51).

За наслов избора из поезије *Шайаи кише* о слободи узет је део стиха из сонета *Велики орах* (први пут објављена у *55 сонета о живојним радостима и њиховој*). У катренима је приказан персонификовани раскошни орах (он *мирно* чека „додир са тишином”, схвата „узрок ствари”, „не мари” за висину). Први терцет уводи мотив слободе:

Велики орах представља човека, издвојеног и ограниченог формом, али смиреног, јер га ограничење не спречава да слуша шапат кише о слободи. У границе сонета стаје дрво (прерушени човек, са свим својим схватањима узрока ствари), у границама сонета упражњава се и слобода.

Природа има моћ да прочисти и донесе смирење, након прочишћења ветром, односно кошавом: „одједном и човек и соко и воћка продишу / врати им се мисао о слободи.” („Дување ветрова”, књига *Црпљење стварности*). Са друге стране, цивилизација конструише лажну слободу: „градимо слободу робовања / градимо робовање ничему” („Грађење грађења”, *Црпљење стварности*) и „имамо послове, имамо сласт, / нафту, енергију, власт, / органску храну, генетски модификовану слободу” (*Хваљење дима*).

Генетски модификована слобода или лажна слобода последица је цивилизацијских обмана ефемерним стварима. Историјске околности, пак, могу учинити да је слобода одсутна, да је нема, да је забрањена.

У последњој Максимовићевој песничкој књизи *Вукова азбука* по *Душку Раговићу* слобода је онемогућена или се може одузети, али овде није реч о личној слободи, већ о националној или, још прецизније, политичкој слободи.

„Не може ово не може оно
 Не може Косово
 Не може Слобода.” (Е ња Н)
 „Чему слобода
 Ослободиоци ће је одузети.
 Чему ослободиоци
 који нису слободни.” (Ч)

Сонетни венац „Скамењени”, где је магистрале Раичковићева „Камена успаванка”, такође доноси неку врсту резигнираности, на много смиренији и сетнији начин, без ироније, али сада је реч о другој врсти слободе.

„Велиш значи да нема слободе.
 Ја реално, а ти како? Утеши ме.
 Изговори тихо ово име.” (XII сонет)

У свом најцеловитијем тексту о вези слободе и поезије „Поезија и слобода” Максимовић сведочи о Раичковићевом читању „Скамењених”, када му је Раичковић рекао: „то је књига о крају поезије” (Максимовић 2023: 34). Ако песници говоре и пишу о крају поезије – шта се онда са поезијом дешава? Максимовић даље објашњава Раичковићеве речи:

„Говорио је о слободи поезије, слободи безинтересног стварања, из кога настаје слободна личност-песник. Та слобода данас нестаје под притиском нове владајуће идеологије тржишта, које има, за дивно чудо, префикс 'слободно' (поставке економске теорије служе скривању праве идеологије финансијски јаких). Нема безинтересног стварања – шта ће нам! – постоје само профитни интереси и ратови за њихово остваривање. Слобода постаје рекламна парола материјалних интереса, а из тог миљеа не настају слободни људи. Песник Раичковић родио се изашавши из гимнастичке сале суботичке гимназије и стега једне идео-

логије у велики простор слободе који се зове поезија. Ако тог простора не буде, тј. ако људима уопште не буде потребан, биће то знак да је у људском друштву слобода постала непотребна.” (Максимовић 2023: 34)

Однос поезије и савременог доба у коме је тржиште (са епитетом „слободно”) постављено изнад свих духовних вредности, једна је од тема последње објављене Максимовићеве књиге *Лој, новац, реч*. Наш свет је свет новца, а у њему нема места ни за шта друго, ни за поезију, а ни за човека, коме је дата слобода да ради шта хоће, ако је то у функцији новца. На овај начин, човек је никад слободнији, али и никад неслободнији. Новац није могао да укине ниједан од предуслова писања (или читања) поезије: личност, стварање, слободу. Ипак, пред њих је поставио „макете које су одвукле човеков поглед”. Тако је личност постала појединац у маси појединца, стварање је заменило трошење, а слободу захтеви и жеље појединца. Другим речима, „слободна личност која стварањем тражи смисао живота претворена је у појединца који трошењем јури за животом” (Максимовић 2023: 13). На овај начин десиле су се „дубинске промене које се одвијају под заставом слободног тржишта, и нестајање слободе под паролом слободе” (Максимовић 2023: 22).

У есеју „Поезија и светска криза” Максимовић говори о маргини као природном месту поезије, на коме је имала слободу (Максимовић 2023: 23), која је „биће поезије, чист и несврховит облик испољавања људског духа, и по томе се она разликује од, рецимо, политичких слобода, или – овде је о томе реч – тржишних слобода” (Максимовић 2023: 25). На овај начин продубљена је теза о цивилизацији и савременом друштву као оном ко личну, нарочито песничку слободу, доводи у питање.⁵

5 У необјављеном духовном дневнику *Поредности*, који је Мирослав Максимовић великодушно дао на увид за потребе

Да се Максимовић у свом стваралаштву до данас бави питањем слободе сведоче и *Београдске црчкалице*, још необјављена књига поезије, чији рукопис је аутору овог рада такође дат на увид. И у њој се мотив слободе реализује на различите начине, непосредно у оквиру једног поетског портрета: „Слободно лети див” (песма „Драгољуб Алексић”), а посредно у атмосфери дечје радости игре у дворишту: „Расути букетићи радости / брину и броје маме / са тераса” (песма „Двориште Његошеве 21а и б”) и атмосфери предстојећег путовања у песми „На железничку станицу”:

„Његошевом у Масарикову
па преко Кнеза Милоша низ Гепратову:
замиришу локомотиве
отворе се видици
пред нама је свет.”

писања овог рада, стоје два текста која у наслову имају појам слободе и баве се односом друштва и слободе. Каснији од њих, означен бројем 100, са насловом *Љубав и слобода*, анализира два друштвена система, комунизам и неолиберализам, према њиховом односу према слободи и љубави, а у поређењу са хришћанством. Док је комунизам проповедао слободу само у економском смислу (као слободу од капиталистичке експлоатације рада), а љубав у оквиру класе и према класи и партији, неолиберализам пропагира слободу појединца, али стиже до крајности јер је та љубав окренута према себи, а љубав према себи јача је од љубави према класи. У закључку овог уноса Максимовић пише: „Љубав и слобода су божанска појава, човекова веза са Богом. Кад их човек гура у неке своје, ограничене потребе и категорије, мењају се или нестају.”

У складу са тиме је и ранија белешка, под бројем 40 и насловом „Борба за слободу”, у којој стоји да су човеку отворене све могућности, да нема ни материјалних, ни друштвених ограничења једино у духу, који је човекова веза са Богом и својим постањем. Слобода је људско питање, али људско питање је и неслобода. „Изгледа да је човек настао као слободно биће, и да је одмах почео да производи ограничења своје слободе – да би за њом могао жудети” (Максимовић рукопис: белешке 40 и 100).

За Максимовића „путовање је један од начина да човек потражи слободније и срећније просторе од оних у којима је” (Максимовић 1995: 19). На овом месту, мисли се на физичко путовање. Оно, међутим, не мора бити гаранција уживања слободе јер то зависи од унутрашњег човековог простора. Тако је „смисао читавог Немовог подухвата жеља да живи слободно у слободном (поморском) свету, али га осветничка жудња поново заробљава везама из којих је побегао” (Максимовић 2001: 19). У поезији, међутим, може се путовати, а да се човек не помери са места, јер „слободе има онолико колико је можемо досегнути у себи” (Максимовић 1995: 18).

Након увида у целокупно стваралаштво Мирослава Максимовића, укључујући и два необјављена рукописа, потврђено је да се појам слободе од почетка јавља у Максимовићевим књигама, и у поезији и у есејима, на непосредан или посредан начин, при чему су поезија и есеји у дослуху. Од првих песничких књига, у којима се мисао о слободи само наслућује, као тежња или циљ, а затим реализује кроз кретање, убрзо се уводи једна од кључних тема за Мирослава Максимовића: однос поезије и слободе. Овај однос је двосмеран, а тема личне, стваралачке слободе чврсто се преплиће са темом националне слободе. Максимовић даје и недвосмислен одговор на питање како се слобода достиже – кроз поезију, односно кроз стварање: „Слободни смо кад безинтересно стварамо, знатно више него кад се (политички) боримо за слободу, ограничени разним интересима и њиховим рачуницама.” (Максимовић 2023: 33) Чак и када је у питању савремено доба, у коме се живи по законима тржишта, поезија је једини преостали велики простор слободе, унутрашњи простор у коме се све оно што је битно може и мора чувати.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Делић 2006: Делић, Јован. Камена успаванка спавача под каменим упијачем. *Мирослав Максимовић њесник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 63–86.
- Максимовић 1995: Максимовић, Мирослав. *Поред*. Ниш: Прoсвета.
- Максимовић 2001: Максимовић, Мирослав. *О књијама и живоју*. Београд: Народна књига/Алфа.
- Максимовић 2006: Максимовић, Мирослав. *Јасле, окно*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Максимовић 2014: Максимовић, Мирослав. *Скривени њосао*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Максимовић 2017: Максимовић, Мирослав. *Велики њросћор слободе*. Београд: Чигoја штампа.
- Максимовић 2018: Максимовић, Мирослав. „Легенда о Голупцу”, поговор у: *Гвоздена кайија: збирка њрича о Голујцу (ѡруја аућора)*. Голубац: Народна библиотека „Вељко Дугошевић”, 289–291.
- Максимовић 2023: Максимовић, Мирослав. *Лој, новац, реч*. Београд: Чигoја штампа.
- Максимовић рукопис: Максимовић, Мирослав. *Поредноћии (духовни дневник)*.
- Радоњић 2021: Радоњић, Горан. Парадоксално преплитање свјетова: елементи поетике Мирослава Максимовића. *Поетика и њезија Мирослава Максимовића: зборник радова*. Београд–Требиње: Институт за књижевност и уметност Дучићеве вечери поезије, 45–61.
- Радуловић 2021: Радуловић, Марко. Прављење слободе – ауто-поетички мотиви у песништву Мирослава Максимовића. *Поетика и њезија Мирослава Максимовића: зборник радова*. Београд–Требиње: Институт за књижевност и уметност Дучићеве вечери поезије, 377–405.
- Сувајцић 2021: Сувајцић, Бошко. Сонет и бол. Поетика традиције у збирци песама *Бол* Мирослава Максимовића. *Поетика и њезија Мирослава Максимовића: зборник радова*. Београд–Требиње: Институт за књижевност и уметност Дучићеве вечери поезије, 125–154.

Томић 2019: Томић, Лидија. *Пјесник слободе у теми савремене цивилизације. Памћење бола*, зборник радова о песништву Мирослава Максимовића. Нови Сад: Фондација Група север, 88–94.

Хамовић 2006: Хамовић, Драган. Песма са чистине и глас из дубине. *Мирослав Максимовић њесник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 21–25.

Jovana Dišić

THE NOTION OF FREEDOM IN THE POETRY AND ESSAYS OF MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

The article investigates the notion of freedom in the poetry and essays of Miroslav Maksimović, focusing on his whole artistic production, including unpublished manuscripts. It's been shown that the question of freedom is complex, coming in different shapes, such as personal, artistic, and national freedom. Since his first books of poetry, the thought of freedom has been anticipated as a tendency or a purpose, after which it has been realized through motion. Soon after, Maksimović introduces one of the most important topics of his work – the relationship between poetry and freedom, which is twofold. The question of personal freedom is strongly linked with the question of national freedom. The author provides a straightforward answer to the question of how freedom is achieved. As it appears, freedom is possible only through poetry, that is, through artistic creation, because it's the only field of freedom that's left.

Keywords: Miroslav Maksimović, freedom, poetry, essays.

ПОЕЗИЈА ПРЕ И ПОСЛЕ ТРЖИШТА: О ПЕТНАЕСТОГОДИШЊИЦИ ЈЕДНЕ ПОЛЕМИКЕ

Рад излаже полемику која је, крајем 2007. и почетком 2008. године, вођена између песника Мирослава Максимовића и економисте Бошка Мијатовића, а тицала се места и улоге песништва у доба тријумфа неолибералне тржишне економије. Иако су оба полемичара бранила своје позиције, ипак се дошло и до заједничких ставова, од којих је најважнији да тржиште није и не може бити једини критеријум вредновања поезије. У закључку рада, указује се на нове опасности пред песништвом, каква је развој вештачке интелигенције у правцу симулирања поетског стварања.

Кључне речи: поезија, тржиште, држава, вештачка интелигенција

Својевремено је Езра Паунд платио цену јер се усудио да плива против струје: пишући „Кантосе”, ударио је на зеленаштво и каматарење, који су, по средњовековном канонском праву, увек *contra naturam*. Само она култура у којој зеленашко банкарство није владало могла је бити стваралачки моћна; где има каматарења, тамо престаје човештво, тврдио је Паунд. Иако се чини да је узимање камате пуки економски феномен, песник је осетио да је економија кључ историје, и да скоро све зависи од правилне употребе новца.

* vladimirdimitrijevic.com @ gmail.com

У чувеном шездесет петом певању „Кантоса”, Паунд доказује да трговачко – банкарски дух сјалови све оно што је по природи плодно, а оно што је по природи јалово, јер је исход апстрактне рачунске конструкције (новац), чини да се, на корист злочиначке мањине мешетара, „оплођава”. Сребро и злато јесу трајни, али се не размножавају. Похлепа и зеленаштво ратују против лепоте и уметности. И не сме им бити поштеде ако хоћемо да останемо верни Тајни којом смо саздани.

Зато је, за време Другог светског рата, из Рима (а веровао је, сасвим наивно, да је Мусолинијев режим „анти-зеленашки” и да кроти банкарску олигархију), Паунд грмео против тријумфа канцер-капитализма у Америци. То је, непосредно после доласка својих земљака у Италију (на тенковима антифашизма) платио боравком у кавезу, много пре Гвантанама, а затим и у лудници. Порука бунтовнима је била јасна: не сме се тако против банократије – чак ни песници нису изузетак!¹

1 О томе какав је преступ начинио Паунд, пише Милован Данојлић, који је га је препевао на српски језик: „У низу написа, посебно у памфлету *ABC економије*, Паунд осуђује модерно капиталистичко устројство као систем свеопштег зеленаштва и обезвређивања правих људских вредности, као организовану пљачку која се неминовно завршава ратовима и крвопролићима. Све слободе, у таквом поретку, јесу слободе угњетача: треба их, дакле, укинути, и кормило државе поверити мудрим, правичним и јаким вођама, који ће стати крај лихви, сузбити насиље новца, и цео живот усмерити у моралнијем, здравијем правцу.” (Милован Данојлић, *Песници*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 350). Паунд је, вели Данојлић, гледао у прошлост, и узорне државнике тражио у кинеским царевима руковођеним Конфучијевом мишљу, у ренесансном Сигисмонду Малатести, у вођама америчке револуције, Џону Адамсу и Томасу Џеферсону, па му се, на хоризонту историје, привидео и Мусолини као вођа антикапиталистичке реакције у Европи. То је, по Данојлићу, значило да је Паунд својом економском теоријом тражио ослонац у преткапиталистичком добу, пре осамостаљивања новца као одљуђене силе и идола

Ставши на страну Сократа и Платона, који су крилатог Хермеса сматрали покровитељем песничког заноса и непатвореног стваралаштва, а дизали глас против Хермеса варалице, коме су се, у античкој Грчкој, клањали трговци и банкари, Паунд је, да поновимо (јер је понављање мајка учења, а крајње је време да нешто научимо), био заточен у правом кавезу, сличном оном који постоји у зоолошким вртovima.²

Песници који су дошли после Паунда обрели су се у невидљивим кавезима неолибералне економије, и пред њима су искрсла нова (суштински стара, јер је вековима присутна идолатрија новца) питања.

Наравно, једно од кључних је питање односа тржишта као мере и провере стварности и изазова који се нашао пред могућностима слободе песничког делања.

КАКО ЈЕ ПОЧЕЛА ПОЛЕМИКА

Сада већ далеке 2008. године (удаљене од нас не толико бројем година, колико догађајношћу, усковит-

коме се приносе крваве жртве: „Новац је симбол, те му се не сме дозволити да нараста сам од себе: не сме се увећавати позајмицама, јер се, у том случају, удаљава од природне основе, прелазећи у самоумножавање. Самооплодња новца је процес *contra naturam*; гесло америчког председника Адамса да је свака 'кредитна банка сушта гнусоба' песник са задовољством понавља у *Santos*. Светски монетарни систем је чудовиште које гута народе и појединце, и гура нас у пропаст; песник се труди да му, ако ништа друго, бар мало напакости” (Исто, 351). Све што ратује против банкократије – од локалних покушаја прављења сопственог новца до Лењиновог удара на капитализам – Паунд поздравља и одобрава, да би, 1945, завршио у кавезу америчке војне полиције.

- 2 До краја живота је остао при својој речи из „Кантоса”: пошто је каматарење (усура) грех против природе, ми, због каматарења, једемо „хлеб сув као стара хартија”, а зеленаштво „тупи иглу у руци везиље” и „вештину преље убија”. И још: „Гуши младића који девојку гледа./ Уноси немоћ у постељу, леже/ између младожење и младе.”

ланим глобалним прогресом ка електронском тоталитаризму, пандемијама – да ли из епрувете? – вештачкој интелигенцији и претњама нуклеарног рата) у српском књижевном простору приведена је крају једна значајна полемика. Она је искрсла као јавна преписка двојице пријатеља – песника Мирослава Максимовића и економисте Бошка Мијатовића. И кренула је баш уочи велике економске кризе те исте године, када су идеје тржишне економије неолибералног типа доведене у сумњу – пре свега, захваљујући чињеници да су земље Запада, који је неолибералну мантру наметао читавом човечанству, свој банкарски сектор, запао у проблеме, почеле да извлаче непосредном државном интервенцијом.

У предговору, насталом после петнаест година, Максимовић је истакао да је то, колико он зна, једина полемика између песника и економисте, до које није дошло случајно, иако је тако изгледало: налог је дао дух времена.

У часу у коме су престале било какве полемике између стваралаца (а некад их је било много, и узбудљивих), јер се живи духом остварене утопије материјалног, потребно је било уочити да се политика, схваћена као дијалогска брига за јавно добро, претворила у аксиоматичност економије, којој више нико не поставља питања. Нестале су старе – оне из доба комунизма – напетости између стиха и идеологије, а само песништво је, иако званично слободно, постало презрено (реч „презрети” значи, буквално, „превидети” – јер, ко данас гледа у правцу песме?).

Још 2005, каже лауреат Жичке хрисовуље, он је осетио да поезије нема – нестала је у ковитлацима времена. Када је постао уредник двонедељника за културу, „Бестселер”, Максимовић је покренуо рубрику „Песник у транзицији”, надајући се да ће се многи одазвати размишљањима о кризи песништва које је постало непотребно. Одзива углавном није било. Када је Бошко Мијатовић, чикајући свог пријатеља, тражио да објави његову реакцију на

Максимовићеву жичку беседу, песник је пристао, па га је и замолио да отпочну дужу и садржајнију полемику, која би била разјасница за многа питања, до тада неодоговорена. Полемика је трајала од 12. октобра 2007. до 19. септембра 2008, а онда је, у „Службеном гласнику” 2009. изашла књига са текстовима насталим у овом периоду, под насловом „Поезија, тржиште, држава”.

ЖИВОТ У НОВИМ ОКОЛНОСТИМА

Добра зато што доводи до нових идеја, а лоша јер учеснике може да одвуче од главне теме, та полемика је, вели Максимовић, решавала питање рубрике „Песник у транзицији”, али и потврдила да песништво живи у сасвим другачијој епохи него икада до сада. Док је економиста тврдио да је кључ промене у томе што више нема државних субвенција, песник је настојао да покаже да у будућности канцер-капитализма нема места ни за какву поезију, а не само за субвенционисану. Није реч једино о слому комунизма, како је тврдио Мијатовић, него је у питању измена светско-историјских околности, која не погодује ничему духотворном. Иако се, у првој деценији овог столећа, Максимовић надао да је за поезију могло бити неког „социјалног решења” у оквирима тријумфалне цивилизације новца, касније је схватио да је половишно решење немогуће – само суштинска промена правца кретања човечанства доноси наду. И не само за песништво.

Новац, сматра Максимовић, не треба да буде плата песнику (уосталом, како рече Раичковић, „не лече песме никог: творце своје трују”), али држава има задатак да подстиче младе таленте и отвара им путеве ка јавности. Потребно је створити погодне услове за литерарни живот, помоћи библиотеке, књижевну периодику, скупове и сусрете посвећене поезији.

ДРЖАВА И ПОЕЗИЈА

Питање државе и њеног мешања у културу, које је покренуо Мијатовић, у неолибералном капитализму решава се одбацивањем државе, које се капиталисти сете тек кад економију (нарочито банкарство) треба спасавати од пропасти. Иако држава није и не може бити утопијски рај, она, како рече Владимир Соловјов, спасава свет од тога да се не претвори у пакао.

Без државе, култура нестаје као ослонац човештва. Максимовић истиче: „Ширећи тржиште, неолиберализам – економским мерама, а кад затреба и војном силом – укида националне државе и унификује (што значи: укида) културу, што значи да је држава одбрана културе. Језик и (слободна) личност су извор и живот поезије, а и битни су елементи културе. Претварањем културе у безличне облике (масовне, или ексклузивне) производње за тржиште, на коме се комуницира униформним светским језиком – поезија нестаје. Ако је (национална) држава једина, за сада, позната форма отпора том процесу, логично је да је њен опстанак важан за поезију.” (Максимовић 2023: 62)

Не дође ли до нове равнотеже духовног и материјалног, свет ће нестати у вртлозима виртуелности. Вештачка интелигенција то све више потврђује. То што полемика Мијатовић–Максимовић није имала закључак само је позив да се трагање настави. И тај позив би, сматра песник, на опште добро, требало да буде плодотворан.

ЖИЧКИ ИЗАЗОВ

У беседи приликом добијања Жичке хрисовуље на Преображење 2005. године, Мирослав Максимовић је рекао да му се чини, шест година након бомбардовања Србије и његове претходне беседе у част Стевана Раичковића, такође

одржане у Жичи, када је поставио питање о томе ко је и шта је песник, као да је прошло шест векова – пилоти НАТО авиона су ставили кравате, узели лаптопове и добродили у Србију, а песници су, по свему судећи, нестали. Лебде у празном простору који их, празноок, гледа; чини се да њихове речи више неће одјекивати ни у чијем срцу.

Иако су били вечити маргиналци, и гоњени, и ниподаштавани, и исмевани (сетимо се „Албатроса” Бодлеровог), песници су, управо са маргине, давали смисао главном тексту – то јест, како је нагласио Маларме у ауто-поетичком „Гробу Едгара Поа”, *јасније значење речима ѿлемена*. Ипак је „постојао однос песника и света, или, прецизније, песника и друштва, однос не баш увек пријатан, али је у њему долазило до испуњења смисла песничког позива”. (Максимовић 2023: 65)

У доба многоимене транзиције од старог ка новом („нови светски поредак, глобализација, транзиција, либерализација...”), песници су ослобођени сваког друштвеног притиска, апсолутно слободни, али и апсолутно безначајни. Песници не морају да служе никоме, али они сами више не служе ничему.

Што се збива у свету, и на нас прелази – и српски песници нестају, а питање је ко ће, и како ће, у овом језику настајати. Кад плати порез, песника ће бити, а тржиште ће га вредновати. Овај заплет, достојан једног новог Нушића, суочава се са утварношћу тржишне логике, у којој нема места за људско. Максимовић је био одлучан: „А шта је, у ствари, тржиште? Празан и неодговоран простор. Шта је његова објективност? Оно што обликују силе и људи који кретања на тржишту каналишу у своју корист. Шта је његова слобода? Могућност да на њему успева, и доноси профит, и оно што непосредно уништава људе, односно могућност да се кроз форму слободе уведу лукави облици ропства. Каква је његова стимулативност? У понечему корисна за развој чове-

кових способности, али најчешће подстицајна за обликовање нечега што не води никуда осим у краткотрајна задовољства после којих остаје празнина у души да би се она брже-боље затрпала изазовима нових задовољстава, и тако у круг. Како оно доприноси богаћењу човека? Тако што појединце материјално обогати, али и њих и све остале који само жуде за материјалним богатством, уведе у трку за 'мирисом' робе, што можда није напорније, али је свакако бесмисленије од тумарања наших предака по прашумама и прамочварама прапостојбине Земље у потрази за мирисом хране." (Максимовић 2023: 66)

Да би производ успео, он мора да се испразни од битијног садржаја и постане роба. Зато поезија никад не може бити тржишно успешна; она је, колико год песници улагали напор да је модернизују, угрожена у основама свог постојања.

У свету у коме и човек постаје роба, да би заувек био роб капитала, као да се више ништа не може променити. У доба трговаца, за песнике нема места. Ипак, борба, макар и узалудна, мора се водити. Максимовић је поручио: „Жички духовни сабор и слични подухвати свесних људи служе томе да се сачува – макар у души, до преображења – време песника, оних буквалних, по позиву, као што су добитници Жичке хрисовуље, али и оних општих, метафоричних, све до оног из чијег је ока кануо манастир Жича на земљу на којој (по)стојимо." (Максимовић 2023: 67)

ШТА ЗАИСТА БРИНЕ ПЕСНИКЕ

У тексту којим је полемика почела, насловљеном „Један песник у транзицији”, Бошко Мијатовић је, са фином иронијом, указао на Максимовића као ствараоца који се не боји да поете, ни у новом времену, неће бити лишени инспирације, али се плаши за њихов новчаник –

како да зараде, достигну статус, и где ли се налази златна кока: то њих брине.

Мијатовић је стање у Титовом комунизму описао као идеално за песнике – барем у економском смислу: „Некада се знало ко су и где су центри моћи и како се општи са њима. Знало се и да њихово мешетарење у поезији није ни пристојно, нити да погодује доброј поезији, али се, некако, стекла навика на дуговечност система и владао је ред. За свакога је било места под капом небеском и свако је знао где је и на чему је. Читалаца је било мало, тиражи слабаши, али је зато књижевних вечери и часописа било колико хоћеш, а то је оно што треба једном младом полетном песнику: прилика да се исказе и понеки хонорарчић. Постојали су и национални великани, са огромним угледом и гомилом новца, али на ту позицију неко смртан није смео ни да помисли, јер су за њу важила посебна мерила.” (цит. према Максимовић 2023: 68–69).

Мора се признати да Мијатовићев опис умногоме одговара ономе што се, у Титотопији, заиста дешавало. Брозов „кока–кола социјализам” држао је до „културе, уметности и науке” уколико нису ишле против владајуће идеологије, и био је спреман да помогне развој „младих стваралачих снага” на путу ка „социјализму са људским лицем”.³

3 Вишедеценијски уредник у издавачкој кући „Рад” и у Српској књижевној задрузи, Драган Лакићевић, сећа се, као да тиме потврђује Мијатовићеву тезу: „Тада су уредници у издавачким кућама били писци и преводиоци: у *Просвети* Стеван Раичковић, Миодраг Павловић, Милорад Павић, Милан Комненић, Видосав Стевановић; у *Нолићу* Васко Попа, Иван В. Лалић, Радивоје Микић, у *Веселину Маслеши* и БИГЗ-у Рајко Петров Ного.” По његовом мишљењу, посао уредника је био скромно плаћен, али ипак инспиративан: „Кад сам почињао, говорило се да је, и у свету, издавачки рад скроман и господски посао. Мени се чини да је тако било и код нас. Бити уредник у издавачком послу подразумевало је радост и љубав за књиге – старе

Такав свет је ишчезао са сломом социјализма: нестала је смислена културна политика и пресушио новац који се редовно издвајао за ову област заједничког постојања. То је, по Мијатовићу, изазвало панику међу песницима: куда и како даље? Извесна дезоријентација наступа као логична последица наглих промена друштвених, али и духовних, оквира епохе.

и нове, за ауторе и сараднике. Учествовати у нечему што ствара националну културу, увећава библиотеку на српском језику... Могло се много урадити за своју генерацију... Имали смо тзв. уредничко радно време – нисмо морали да долазимо на посао пре поднева, имали смо велику слободу, сваки час били у медијима – а на све то су гуњали трговци, књижари, комерцијалисти, поготово они из представништва у Сарајеву, који су се бунили што им тамо неки књижевници одређују издавачки план и програм. Мада су теренски комерцијалисти, или трговачки путници, зарађивали више од директора и уредника, и то на књигама које смо ми пронашли и уредили... У новом друштвеном поретку управо они су основали нове издавачке куће.” Лакићевић о положају писаца каже и ово: „У социјализму је издаваштво било под извесном друштвеном контролом. А друштвена контрола је и ограничавала и награђивала... Кад побројите који су све писци радили у Радио Београду, јасно је да поредак није желео незапослене и незадовољне него корисне и захвалне... Тада је измишљен појам 'откупа књига' за библиотеке и на почетку је то важило пре свега за некомерцијална издања (поезију, критику, науку), а предност на откупку имали су издавачи који имају програмски савет и који издају нове књиге савремених домаћих писаца... Све се то доцније мењало и добијало нове облике... Са социјализмом нестали су и његови издавачи, чак и они највећи, Нолит и Просвета, али и они изузетно угледни: Рад, БИГЗ, Народна књига... Социјализам је био и доба институција, а то су били и издавачи и часописи, удружења уметника и књижевне трибине... Сада демократије има, институција нема. Не зна се ко је писац, сви певају...” (Мила Милосављевић: Уредник с вредним минулим радом/ Драган Лакићевић, књижевник, <https://www.pecat.co.rs/2024/01/urednik-s-vrednim-minulim-radom/>, (приступљено 1.2.2024. године))

Са појавом „праве демократије”, то јест после победе Демократске опозиције Србије у октобарским догађајима 2000. године, коначно је, тврдио је Мијатовић, изгубљена свака нада да ће се било шта вратити на старо.⁴ Наступило је доба у коме тржиште мора да се пита кад је реч о ступању поезије пред читаоце: они, по својим укусима и по дубини новчаника, сада одлучују шта је тражено песничтво, а шта остаје, што би Крлежа рекао, у „ропотарници повијести”.

Свог пријатеља и човека с којим ће полемисати, Мијатовић је, у шали, подсетио да је лака зарада могућа клађењем.

„РАНОХРИШЋАНСКИ” ЧАС ПЕСНИШТВА

Мирослав Максимовић одговорио је текстом „Економиста vs. Песник”, који је почео Црњансковим увидом из „Романа о Лондону”, о новцу који има силину сунчеве светлости, и који је јачи од људских суза. Чињеница да се економија не бави поезијом, јер јој не зна критеријуме, док су песничке књиге непрофитабилне, даје на значају укључивању Мијатовића у полемику – при чему је он „не само економиста него и образован, паметан и уметности склон човек (и мој пријатељ)” (Максимовић 2023: 70). То укључивање је плод како личне заинтересованости економисте који је, између осталог, помни читалац сти-

4 По Мијатовићу, „ови нови мисле озбиљно: нема више важних комисија, нема више репрезентације, нема више откупа тиража, нема више песничке размене са западном или источном браћом... него у књижаре, па продај робу и колико ти остане. И многи песници скочише на ноге: какво тржиште! Где ће оно да реши замршено питање ко колико вреди и коме треба колико дати”! (Бошко Мијатовић, „Један песник у транзицији”, у Мирослав Максимовић: *Лој, новац, реч*, Чигоја штампа, Београд, 2023, 69)..

хова, али и тријумфа неолибералног погледа на свет, који се, кроз глобализацију, намеће као једини могући, чиме даје за право онима који га заступају да суде и штошта просуђују. Због тога је, између осталог, Мијатовић обратио пажњу на Максимовићеву беседу приликом доделе Жичке хрисовуље. Ипак, питање на које је неопходно одговорити гласи – да ли нам, у доба тријумфа тржишта, поезија уопште треба?

Расправа је могућа само под условом да Мијатовић сматра да нам је поезија, и даље, потребна. Ако, сурово рационалан у потрази за профитом, неолиберални капитализам, који, од разлику од сентиментално-подмићивачког социјализма, нема и не може имати обзира, реши да нам песништво више није неопходно, исход је јасан – поезија ће „још извесно време тумарати, као рано-хришћани, по приватним сентименталним катакомбама док је римљани тржишта сасвим не утамане.” (Максимовић 2023: 71–72)

Улога поезије је, по Максимовићу, увек била у отпору наративу моћних – они су (а то сами тврде и сами доказују, пласирајући причу преко себи подвлашћених информационих канала) моћни јер су способни, док су слаби и потлачени, у ствари, неспособни. Подсмевајући се или плачући над таквим лажима, крхка у свом покушају да пробуди савест оних који господаре, поезија јакима ипак никад није давала алиби. Зато је јаки не воле. Нељубав моћних према стиху је нарочито видљива у доба идолатрије тржишта.

Максимовић је истакао да би могао да крене Мијатовићевим стопама сумњалице у мотиве опонента, и да тако затекне економисте у недоличностима јер је, баш код економиста, у питању „трчкарање” око политичких и новчаних средишта моћи, што прате покушаји да се приземна пракса богаћења на туђ рачун оправда узвишеним теоријама, при чему се баш од државе узимају паре за химне слободном тржишту коме држава, тобож,

није потребна, јер је „либерално”. Једном речју, ни код наводно објективних економиста нема праве објективности: моћ је у средишту њихове пажње, а не истина. И та моћ, наравно, дистрибуира плате и хонораре.

НЕМА „СУРОВОГ ТРЖИШТА”

У тексту „Где је прави проблем?”, Мијатовић се захвалио Максимовићу што је, у „Бестселеру”, омогућио размену мишљења. Ипак, сматра економиста, не постоји никакво „сурово тржиште” – људи желе или не желе нешто да купе. Државу као посредника између писца и читаоца не треба потезати – она не може да вреднује уметност, па већи део покровитељских пара даје безначајним ствараоцима, уљуљукујући их у самољубљу. Зато квалитет поезије пада чим држава почне да дели субвенције.

Кад је реч о тржишту, реч је, подсећа нас Мијатовић, „о слободној интеракцији људи у слободном амбијенту, а не о некаквој суровој машини која уништава песнике, налик на ону Чаплинову у *Великом дикѿаѿору*”. (цит. према Максимовић 2023:74)

Ни данашњи економски тренутак ничему није крив, него људи, једноставно, више не читају поезију. Имперсонализацијом приче о тржишту, које се проглашава за отуђену силу, настаје, бар кад је Максимовићев дискурс у питању, апстрактно чудовиште, при чему се заобилази сушта чињеничност понуде и потражње. Какав је Максимовић, такви су и његови песнички сличномишљеници: „Ваљда им некако незгодно да оптуже свој сопствени народ – да кажу да је примитиван и неук, да му уметност није блиска души – вероватно и стога што то није опортуно у овим демократским временима.” (цит. према Максимовић 2023: 74–75)

Патерналистички „песмометар” и наметнута лектира никако нису пут. Мијатовић је одлучан у борби против

покровитељских државних комисија: „Ја се нешто не сећам да су такве комисије откриле или учиниле великим Дантеа, Шекспира, Његоша или самог Максимовића, већ обично минорне песнике чији је боравак у школској лектури био краткотрајан.” (цит. према Максимовић 2023: 75)

Нико не сме да намеће свој став о поезији: љубитељи поезије одлучују, а у томе им помажу образовне установе, критичари, медији, издавачи. И то је све: што је преко тога, од зла је. Време све постави на своје место, као што је, кад је реч о сликарству, био случај са Ван Гогом: „Али, и у садашњости неки уметници, чак и песници, пролазе врло добро: на пример, тиражи Бећковићевих и Симовићевих збирки су прилични, што говори да их многи грађани цене и воле, па и купују. Мислим и да се добро продају стихови Диса, Дучића, Десанке, Миљковића и осталих класика, што није за занемаривање.” (цит. према Максимовић 2023: 75)

Ништа нам неће разјаснити Максимовићево позивање на Црњансков ламент због власти новца у нашем добу: још је Овидије говорио да богатство доноси пријатеље и углед, а сиромашни су на дну друштвене лествице.

ВУК И ЗЕЦ НА ТРЖИШТУ

У одговору „Вук и Зека тргују” Максимовић заострава тон: „Нека свако, са своје стране полемичке црте, стане за ’тезгу’ која му припада – Мијатовић за тезгу ’својих’, тезгу ’либерално-тржишну, богато осветљену, шљаштећу, модерну и популарну, са мноштвом посетилаца (од којих већина одатле одлази гладна, али су зато они сити – баш сити),’ а ја за малу, никакву, застарелу, полумрачну тезгу поезије, на коју сврати тек сваки пет-стоти пролазник.” (Максимовић 2023: 77)

Ако је кључно питање – може ли тржиште, на било који начин, да вреднује песништво, онда на њега треба

одговорити јасно и гласно. Максимовић обећава да себи, у жару полемике, неће дозволити плитку демонизацију тржишне економије, али Мијатовић, са своје стране, не треба да фабулира о безазлености и неутралности тржишта: „У начелу и у бајци, Вук и Зека могу лепо да тргују по шуми, весело, на општу ползу, могу чак и да ћаскају, као да нису вук и зец, али у дивној шумској стварности увек ће Вук прогутати Зеку – не зато што је паметнији, талентованији, образованији, вреднији, лепши, него зато што има веће зубе, већу и јачу чељуст и мишиће (којим ли их је невероватним тржишним способностима стекао).” (Максимовић 2023: 78–79)

Уосталом, вели Максимовић, државу и не треба истурати у први план. Мада либерални економисти потезу вербалне револвере баш на државу и њено „мешање у туђа посла”, транзициона Србија је тако крхка и неуређена да је пуцање у њу промашај циља. Она није довољно јака да би се мешала у било шта, а поготово не у песништво, мада би, у нормалним околностима, смисао државног уплива био у надилажењу егоизма богатих и саме „демоније економије”.

НИ ВУКА, НИ ЗЕЦА

У запису „Нека цвета стотину цветова” Мијатовић указује на Максимовићеву логичку грешку, то јест употребу неисправне аналогije – тржиште није вук, а није ни песник зец. Као простор сусрета песника и читалаца, тржиште не може бити извор зла и апокалиптичне пропасти стваралаштва: „Ту нико није крвожедно расположен према песницима већ само благодоклоно, а чињеница да љубитељи поезије некада не купе оно што се нуди на продају никако није израз њихове зверине ћуди или подли ударац у осетљиво место поезије.” (цит. према Максимовић 2023: 81)

Наравно, стрепња песника се, вели Мијатовић, може разумети, јер „читаоци тешко ваде новчаник из џепа, не труде се да разумеју сложеније песме, слабо разазнају праве вредности и држе се класика или помодних назови величина, гњаве песнике на књижевним вечерима, више воле дебела прозна дела и слично.” (цит. према Максимовић 2023: 81)

Тржиште је за поезију више него важно: повезује песнике и читаоце, доноси приходе ствараоцима, ослобађа их властодржачког уплива и државног туторства, деполитизује песништво и културно обогаћује средину. Али, песник се, без ичије помоћи, мора сам доказати, баш онако како је то одлучно тражио Томас Бернхард – никакво покровитељство институција. Ко не уме да пише, нека нестане.⁵

Мијатовић је, сасвим у складу са ширином свог погледа на књижевност, више него јасно рекао да тржиште није кадро да се постави као вредносни оријентир кад је поезија у питању. Добра продаје може да значи много тога – од повлађивања лошим укусима до рекламе и веште трговине. По свему судећи, о каквоти одлучује време – и Шекспир је заузео своје место тек у 19. веку.

Мада ни тржиште, ни читаоци, нису идеални мериоци вредности, то не могу бити ни сами критичари, који се поштапају превазиђеним естетикама, као ни песници који скоро ни не читају једни друге.

5 Бернхард је рекао: „Никаква подршка уметничком раду! Он мора сам себе издржавати. Не треба субвенционисати ни велике институције. Ту би требало да делује трговачки принцип 'опстани или умри'. Зато је овде и дошао крај свакој уметности, зато што све има подршку. Не би било могуће да се праве такве будалаштине које људи праве да се иза тога не крију субвенције које су их потпуно уништиле... Ја младом уметнику не бих дао ни 10 шилинга, апсолутно ништа! Нека уради шта зна, па ће или успети или неће. Тако сам и ја.” (Бошко Мијатовић: Нека цвета стотину цветова, у Мирослав Максимовић: *Лој, новац, реч*, Чигоја штампа, Београд, 2023, 81).

Чак четрнаест хиљада наслова објављених у Србији између два Сајма књига (у време полемике Максимовић–Мијатовић) јасно сведоче да је слобода кључ за напредак културе.

ПРОДОР У СЛОБОДУ

Мирослав Максимовић је сматрао да „не цвета сваки цвет на свакој земљи”. Ако је поезија настала из магијског ритуала, и ако су првобитни песници били жреци, очито је да то није имало везе са робно-новчаним односима, па је поезија увек опстајала „као облик људског самоостварења и продора у слободу, упркос евидентно слабом успеху на тржишту”. (Максимовић 2023: 84)

Да су се песници бавили продајом стихова, данас бисмо, вели Максимовић, живели у духовној пустињи. Постоји нешто ирационално (надрационално?) у бављењу песничством: „Зашто је неко траћио таленат на нешто тако (тржишно) непотребно као што је поезија? Зашто? Не знам, а не зна ни тржиште. Не зна ни Бошко Мијатовић, мада би могао да се замисли над чињеницом да данас може наћи на тржишту плодове рада тих песника, а не може плодове рада њихових, поменутих знам-како-се-праве-паре савременика. Мора да у свему постоји нека квака коју либерални економисти не примећују.” (Максимовић 2023: 84)

У пресудним стварима човештва, тржиште нема шта да тражи. Тако је и кад је у питању пријатељство између учесника дате полемике: „Могло би се набројати доста основних човекових вредности, важних у стварању људске цивилизације (вера, морал, идеали, карактер...), које нису створене за тржиште, мада их тржиште може покварити.” (Максимовић 2023: 85)

Максимовић је, каже, извесним пренаглашавањем и очитим примерима, настојао да изоштри дијалошку пер-

спективу, да би доказао да ни тржиште, ни држава, ни економске теорије, идеологије, институције, не могу да мере учинак песника и плодове поетског замаха.

Наравно, истакао је песник, будућност нам се приближава великом брзином, па је могуће да наследници Хомера и Пиндара нестану са обзорја: „Можда ће тржиште почистити својом гвозденим логиком све људске ’доколичарске фантазме, празне џабалебарошке приче, утопијске измишљотине...’ и оставити само сребренасти сјај конзерве кока-коле на небу, да мами тржишном надом? Можда. Али Мијатовић и ја ваљда нећемо живети у таквом свету, да на лицу места проверимо ставове из ове полемике.” (Максимовић 2023: 85)

Ипак, упркос Максимовићевим надањима, доживело се – можда чак и до нечега још горег него што је тријумф „гвоздене логике” тржишта.

Претња неолибералног капитализма сада је другостепена у односу на оно опасније, не само по поезију, него и по само човештво.

Дошла је вештачка интелигенција.

ЕВО КО САДА ПИШЕ ПЕСМЕ

Вештачка интелигенција пише поезију.

Потписник ових редова је, кликом на дугме лаптопа, отишао на AI Poem Generator на интернету. Још један клик – вештачка интелигенција даје бесплатну понуду:

„Of course! I'd be happy to generate a beautiful and complex rhyming poem for you. What would you like the poem to be about? Please provide a topic or theme, and I'll get started. (Note: I'll do my best to create a poem that is both beautiful and complex, but please keep in mind that the quality of the poem will depend on the specific topic or theme you choose.

The more specific and interesting the topic, the better the poem will be!)

So, what's the topic or theme you'd like the poem to be about?"

Дајем јој, на енглеском, језику потоње глобализације, задатак, сасвим у складу са уводом овог огледа који је почео причом о Паунду, песнику антибанкарском, и тражим од вештачке интелигенције да ми напише песму против зеленашења, у духу Езре Паунда.

За мање од десет секунди, песма стиже... Римована, додуше, али, у начелу, то је оно што сам тражио.

Against Usura, a Poem in the Spirit of Ezra Pound
 In the halls of power, a plague doth spread
 A cancer eating away at our land's heart
 The usurer's grip, a deadly embrace
 Leeching life from all, with no regard for the cost

Their eyes, cold as ice, their hearts, dark as night
 They prey on the weak, with a cunning delight
 They lend with one hand, and take with the other
 Leaving debtors in ruin, like a lover's brother

Their gold, a curse, a weight that doth bind
 A chains that doth enslave, a mind that doth blind
 Their greed, a monster, a beast that doth feed
 On the blood of the poor, on the sweat of the need
 But we, the people, shall not be defeated
 We shall rise up, with a spirit unbroken
 We shall shake off the shackles of debt and despair
 And cast aside the yoke of the usurer's lair

We shall build a world, where all are free
 Where labor is valued, not just gold and glee
 Where the fruits of our toil, are not stolen away
 But shared among all, in a brighter day

So let us march, with a united voice
Against the usura, the plague of our time
Let us rise, with a fierce and steadfast choice
To build a world, where all are divine.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

И тако, док су Мијатовић и Максимовић полемисали о идолатрији тржишта, техно-капитализам је створио вештачку интелигенцију, и ми, људи (и песници су људи, зар не?) постали смо непотребни.

Техника, коју је тај исти капитализам увек користио зарад стицања профита (а све у име, тобож саморазумљиве, идеологије непрестаног прогреса), људима одузима слободу, и „киборгизира” нас – донедавно само били само додаци машина, а ускоро ћемо бити излишни.

Неслободни савременик, предвидљив попут животиње, неће моћи да се, како би рекао Љубомир Симовић, из човека пење у Бога; биће, коначно, док га, на овај или онај начин, не „еутаназирају”, звер у електронском кавезу.

Не треба заборавити: виртуелни свет није самог себе измислио – то је техногена средина коју смо ми створили, и у којој се суочавамо са својим помислима и маштаријама. Вештачка интелигенција је *машинизована* људска интелигенција, а не нешто ванземаљско. Она је последица веровања Запада, од Томе Аквинског до Декарта, да је лик Божји у човеку само разум. Православна антропологија је знала да лик Господњи у нама није само разум, него је, између осталог, и љубав и слобода. И, што је најважније, да је човек суштински неизрецив, јер је саздан по образу непојамног, надразумног Бога („Тајна чојку човјек ја највиша”, рекао би Његош). Запад је људско биће свео на интелигенцију – и добио је оно што данас имамо, и што осећамо као претњу.

То је и јесте питање за поезију, којој, као у прадоба, када су Веде, Упанишаде и Хомер ношене у срцима и умовима брамана и рапсода и нису записиване (записивање се, во времја оно, сматрало десакрализацијом), преостаје само нова усменост.

Спор око тржишта прегазило је време, које све више вртложи, убрзавајући ка потоњем часу („Двадесет први век је био толико напредан да му је пало у део да буде последњи”, говорио је Соловјов). Тржиште је, у неолибералном капитализму, углавном обавило своју рашчовечујућу улогу. Наступа трансхуманизам који и јесте постхуманизам – од киборга ка вештачкој интелигенцији, којој људско тело више неће бити потребно. Сада нам је остало да, пред стихијом електронског нихилизма, бранимо последње трагове човештва у нама. А песништво да се опет врати гласу и тргу, сабирајући оне који нису спремни да се киборгизују и виртуелизују.

Уверени смо да Паундов боравак у кавезу и лудници није био узалудан, и да ће се, са свима који се не предају, наћи и Мирослав Максимовић, песник коме тржиште није постало идол.

Срећни нам нови песнички почеци!

ЛИТЕРАТУРА

Данојлић 2007: М. Данојлић, *Песници*, Београд: Завод за уџбенике.

Максимовић 2023: М. Максимовић: *Лој, новац, реч*, Београд: Чигоја штампа.

Vladimir Dimitrijević

POETRY BEFORE AND AFTER THE MARKET:
ON THE FIFTEENTH ANNIVERSARY
OF A CONTROVERSY

Summary

The article presents a debate that took place at the end of 2007 and the beginning of 2008 between the poet Miroslav Maksimović and the economist Boško Mijatović. This debate revolved around the place and role of poetry during the triumph of neoliberal market economy. Although both debaters defended their positions, they also arrived at some common ground, notably that the market cannot be the sole criterion for evaluating poetry. In the conclusion of the paper, it points out new threats to poetry, such as the development of artificial intelligence in simulating poetic creation.

Keywords: poetry, market, state, artificial intelligence

Душан Р. Живковић*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

УДК 821.163.41.09-1

ОПШТИ ПОЕТИЧКИ АСПЕКТИ ЗБИРКЕ ПЕСАМА СПАВАЧ ПОД УПИЈАЧЕМ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА¹

Овај рад представља анализу природе и функција односа општих поетичких аспеката прве збирке песама *Спавач под упијачем* Мирослава Максимовића (1971) и њене „потпуне верзије” (1997): 1. од аутопоетичких ставова, 2. херметичких односа алхемије речи, природе поезије, микрокосмоса и макрокосмоса – у компарацијама са поезијом Бранка Миљковића и Васка Попе, 3. односима према водећим токовима светске књижевности – а) према Борхесовој поезији (у песми „Шах”) и б) Толстојевом *Рају и миру* (у песмама „Кнез Андреја” и „Наташа Ростов”), 4. односима надреализма, хипнизма и Максимовићевог аутопоетичког одређивања ониричких аспеката, 5. савремених тема из свакодневице лирског субјекта, 6. универзалних, балканских мотива у слутњи рата (у „Новој репортажи о Дрини” и „Пољској балади”), у циљу проучавања узрока, процеса и исхода надградње Максимовићевог поетског израза.

* dusan.zivkovic@filum.kg.ac.rs

1 Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2024. години број 451-03-65/2024-03/ 200198).

Кључне речи: Мирослав Максимовић, Спавач под упијачем, поетска надградња, онирички елементи, алхемија.

УВОД

Мирослав Максимовић (1946) „песник, есејиста, приређивач и уредник бројних књига”¹, добитник „Велике награде Иво Андрић” за животно дело (2022), као и многих других књижевних награда, оставио је значајан утицај на савремене токове књижевности (уп. Шеатовић, Радуловић (ур.) 2021) – од ужих академских кругова до шире читалачке јавности.

Поред тога што је у науци о књижевности посвећена пажња његовом стваралаштву у систематичним радовима са научних скупова, које су организовале водеће културне институције², Максимовићева поезија отвара могућности оригиналних тумачења. У овом контексту, фокусирали смо се на односе прве збирке песама *Спавач под упијачем* Мирослава Максимовића (Београд, Доб 1971) и њене „потпуне верзије” (Београд, Народна књига/Алфа, 1997), да бисмо анализирали узроке, процесе и исходе надградње Максимовићевог поетског израза. За разумевање суштине односа Максимовићевог раног и зрелог стваралаштва, као и уопште – тоталитета његовог поетског света – упоредићемо наведене „верзије” (Мак-

1 < <https://www.muzejpoezije.rs/sr/author/miroslav-maksimovic/> >

2 „Поезији Мирослава Максимовића посвећено је више научних скупова, са којих су објављени зборници: *Поезија Мирослава Максимовића*, Матица српска, 2001; *Мирослав Максимовић, њесник*, Народна библиотека 'Стефан Првовенчани', 2006; *Поезија Мирослава Максимовића*, Задужбина 'Десанка Максимовић', 2011. и *Памћење бола: зборник радова о њеснишију Мирослава Максимовића*, Фондација Група север, Центар за културу Плужине, 2019. <<https://www.muzejpoezije.rs/sr/author/miroslav-maksimovic/>>

симовић 1997), уочићемо њихове сличности, као и пре-раде и допуне, да бисмо испитивали процесе трансфор-мације, модификације, структурирања Максимовићевог поетског света, од прве збирке до њеног коначног поет-ског облика у зрелом стваралаштву.

Овај рад, дакле, представља анализу природе и функ-ција односа општих поетичких аспеката прве збирке песама *Сїавач йод уїијачем* Мирослава Максимовића, (уз поштовање редоследа песама у збирци): 1. од ауто-поетичких ставова; 2. херметичких односа алхемије речи, природе поезије, микрокосмоса и макрокосмоса – у компарацијама са поезијом Бранка Миљковића и Васка Попе; 3. интертекстуалних веза са водећим токо-вима светске књижевности – а) односу према Борхесовој поезији (у песми „Шах”) и б) Толстојевом *Раїу и миру* (у песмама „Кнез Андреја” и „Наташа Ростов”); 4. све-моћи сна у поетици надреализма (посебно у Бретоновом *Првом манифесїу надреализма*) – у компарацији са Дра-инчевим *Проїрамом хийнизма* и Максимовићевим ауто-поетичким одређивањем ониричких аспеката; 5. одлика савремених тема из свакодневице лирског субјекта; 6. као и универзалних, балканских мотива у слутњи рата (у „Новој репортажи о Дрини” и „Пољској балади”).

1. АУТОПОЕТИЧКА НАДГРАДЊА

Максимовић „поново открива” прву збирку песама, као хоризонте новог поетског света и као исход непре-стане поетске надградње, дајући јој у свом зрелом ства-ралачком добу (1997. године) – коначан облик и суштину поетског израза³. У овом контексту, драгоцен је Мак-

3 Значајне су ауторове белешке о овом издању о односима поетских структура: „У ову, потпуну верзију књиге, презето је 25 песама

симовићев аутопоетички текст, као Поговор⁴ „потпуног издању” из 1997. (датиран 7. 1. 1996)), у коме је истакнут следећи став: „Урадио сам, дакле, прву песничку књигу, после седам објављених. То је нова прва књига, а не верзија старе прве књиге” (Максимовић 1997: 78). Максимовић обједињује спољашњи и унутрашњи приступ – од биографских података⁵ до расветљавања стилских поступака, да би објаснио фазе стваралачког процеса⁶, као и њихова варирања у тренутку писања, факторе који су претходили писању и специфичну аутопоетичку метасвест које тежи критичком односу: („Прва књига – права, она коју треба рачунати (...) настаје онда када песник открије оно нешто што само он има” (Максимовић 1997: 75).

Наиме, Максимовић реконструира своје раније фазе (уп. Радловић 2021) и истиче да је у свом развојном путу прво „желео да пише модерно” (1997: 76) под утицајем литературе коју је читао, испољавајући своју ерудитну димензију, али касније открива свој унутрашњи поетски

из претходне (изостављене су три песме: Сала, Сведенс I и Шах). Додато је 25 песама (уз њихове наслове у Садржају, стављена је звездица) које нису, у међувремену објављиване (ако не рачунамо објављивање „Кнеза Андреје” и „Наташе Ростов” у *Књижевној речи* одакле их је Радослав Војводић преузео у своју антологију Српско љубавно песништво” (Максимовић 1997в: 81).

- 4 „Текст је писан, по наруџби, за први број часописа ’Поезија’. Идеја за текст дошла је готово у истом тренутку кад и идеја за новог Спавача под упијачем, тако да је и писан (паралелно) као предговор или поговор за ову књигу. Наравно, овде је прилагођен сврси” (Максимовић 1997: 75).
- 5 „Песме сам почео да пишем у прваом разреду гимназије, у Книну” (...) „Писање сам пронашао као начин бекства од оптерећења успехом у школи” (Максимовић 1997: 75).
- 6 У процесту стварања значајну функцију има однос ритма песничког живота и ритма природе, „климатска биохемијска реакција” (Максимовић 1997: 76). која ствара магију стихова: „Тај ритам, крај јесени – почетак пролећа, остао ми је и касније, кад сам заправо почео да пишем песме” (Максимовић 1997: 76).

глас: „Окрио сам, наиме, да тражим себе, а не књижевност” (1997: 76). Дакле, када песник пронађе сопствени глас, тада ће пронаћи и оригинални поетски израз, као и кључне теме и перспективе: открио сам угао из којег умем да погледам свет, доша сам до блага које није било уцртано на мапи мог (лектирског) живота” (1997: 77). Поетски дух је заправо — дух открића⁷: „Није прва књига само апстрактно (духовно откриће), она је конкретно и организовани процес производње” (Максимовић 1997: 78). У овом ставу Максимовић обједињује надахнуће (ентузијастичку поетику и песничку вештину (poetica technē), у свести о непрестаној самонадградњи и самокритици: Прва књига је „песников проналазак и израда одговарајућих алата” (Максимовић 1997: 79). Прва књига је заправо темељ поетског света.

На основу свих наведених аспеката, истичемо да Максимовићев поговор овој поетској збици представља драгоцен текст који на систематичан начин расветљава процесе стварања његове поезије, у књижевно-критичким, књижевно-историјским и књижевно-теоријским димензијама.

2. ПОЕТСКА АЛХЕМИЈА

2.1. Мешање алхемичарских елемената и стварање поетског света

Збирка *Снавач* под упијачем започиње циклусом: „Свет од мога трајнији”. Прва песма „У лонцу” је алхе-

7 Максимовићеви ставови о самокритичности и „моменту песничке радионице” (Максимовић 1997: 79) у складу су са Посланицом Пизонима, у којој Хирације саветује да песник остави дужи временски период своје песме па да им се опет вратио и тако објективно проценио и коначно обликовао своју поезију, у споју ентузијастичке пеотике и поетике техне...

мичарске природе, у аналогiju са (другим) херметичким принципом „сагласности”: „Како је горе, тако је доле; како је доле, тако је горе.”⁸

У односу микрокосмоса и макрокосмоса, свет који се ствара у лонцу „испод невидљиве опне” (Максимовић 1971: 7) је свет који је у сагласју са космичким токовима, па чак може утицати и на промену космичког поретка.

У поетском свету, хемијски елементи представљају стилске фигуре⁹ чијим се мешањем стварају нова звезда сагласја поетског универзума. Такође, песма „Корен” је у сагласју са песмом „У лонцу” – приказујући суштину поетског израза. Попут алхемичарског еликсира, из тог корена се може произвести сагласје између космичког ума, снова и поетских структура: „Чудном снагом нештојећих рима” (...) „себе је ван трајања записао” (Максимовић 1971: 8). Корен сугерише симболичку основу поезије, као корен биљке¹⁰, која се додаје у алхемичарску посуду, у лонац из кога ври свет који треба да настане из опне која пуца и ствара нове галаксије.

2.2. Утицај Миљковићевих херметичких симбола у „Листу”

У Максимовићевој песми покренут је значајни цивилизацијски палимпсест (уп. Живковић 2004) „пада у живот” – у интерференцији хришћанског схватања пада, вечности и пролазности овоземаљког живота, као и херметичких односа пада и поновног рођења. У овом контексту, Максимовићу су поетски најближи слојеви

8 https://www.ivantic.info/Ostale_knjiige/Hermes.pdf

9 „Чудесни трепет:

не остављајте минерале

да испаравају сами, без природних веза” (Максимовић 1971: 15).

10 Стих „Корен: у уху земље” (Максимовић 1971: 8) означава сагласје између песничког ритма и ритма природе.

српске књижевности: од Његошевог метафизичког израза у *Лучи Микрокозми*: „Тражиш узрок твога паде-нија”¹¹, преко лирског првог лица једине у Дисовој *Тамници* „То је онај живот где сам пао и ја”¹², до главног утицаја на Максимовићеву слику листа: интертекстуалне везе са Миљковићевим стихом: „Ако смо пали, били смо паду склони”¹³ (из песма „Дис” у циклусу „Седам мртвих песника”, до кулминације блискости у Миљковићевом стиху: „Упамти тај пад у живот као доказ твом жару”) из Баладе („Охирдским трубадурина”), пошто у Максимо-вићевој песми „Лист” доминантну улогу има стих:

„То што ће пасти само
је доказ да је живео стварно” (1971: 9).

Дакле, под утицајем Миљковића, Максимовић ствара поетско-философске максиме са ефектним језичким обртима, (уп. Џацић 1996) и тако постаје један од модерних настављача узора споја мистике певања и мишљена (уп. Џацић 1996, присутних у поезији и философији од предсократоваца до савременог доба (уп. Хераклит 2002).

2.3. Утицај Попине симболике предмета

Максимовићева песма „Чаша” (из циклуса „Свет од мога трајнији”); у доминантним стиховима: На рубу оти-сак / Тајанствене усне” (1997: 8) означава спој свакоднев-ног и аретипског и у комуникацији је са приказивањима предмета у песми „На столу” Васка Попе (у циклусу „Предели”, из збирке *Кора*, 1953):

11 https://www.rastko.rs/knjizevnost/njegos/njegos-luca_mikrokozma.html

12 <https://cacak-dis.rs/zapisi/vladislav-petkovic-dis-tamnica-2/>

13 <https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/poezija/bmiljkovic-izbor.html>.

„Столњак се шири
 У недоглед
 Сабласна
 Сенка чачкалице следи
 Кржаве трагове чаша”¹⁴

„Обичне ствари, предмети и појаве постају поетски мотиви који ће на симболичан начин предочити човјекову ситуацију и његову егзистенцију.”¹⁵

Као што се у алхемији од камена ствара злато, тако се од комбинација привидно обичних, свакодневних елемената¹⁶ ствара оригинални поетски израз.

2.4. Утицај и модификација Попине симболике односа човека и коња

У Максимовићевој песми „Обала” карактеристични су стихови:

„Ово ће време згуснути скокове
 мог унутрашњег коња” (1971: 11)

Дакле, поред слика предмета, на Максимовића утиче и Попино приказивање симболике животињског света, посебно у интертекстуалној вези са песмом „Коњ” (из циклуса „Списак”, у збирци *Кора*) Васка Попе: „Између вилица Човек му се настанио / Са своје четири стране

14 <https://toaz.info/doc-view-2>

15 <https://abrasmedia.info/vasko-popa-predmeti-su-cisti-odani-oblici-moga-nemira-moga-umora-moga-sna>

16 Такође, у Максимовићевој песми *Сала* симболичко значење чекића упућује на тајне односе, поезије, архитектуре и алхемије чији је заштитник Хермес Трисмегистос. Чекић симболизује „моћи интелекта које покрећу мисли и вољу појединца”.
 /://eindtijdinbeeld.nl/EiBBibliotheek/Boeken/Encyclopedia%20of%20Secret%20Signs%20and%20Symbols.pdf

света”¹⁷, али поред ове архетипске сличности, ипак је код Максимовића присутна и модификација — слика „унутрашњег коња”, дакле, као унутрашње снаге у човеку, док се у Попиној песми — коњ настањује код човека и прилагођава људској слици света.¹⁸

3. ДЕТИЊСТВО И ВЕЧНА ИГРА

Већ на самом почетку присутна је дирљива породична симболика – док циклус „Детињство” – у издању из 1971. нема посвету, јер издваја лирске тренутке песничковог детињства, у потпуном издању из 1997. године циклус је посвећен Тијани и Матији. Тако је овај циклус највише и растао у току 26 година (додато је 16 нових песама) и сада описује (посредно и непосредно) сва три породична детињства, са свим сличностима и разликама, представљајући најемотивнији део збирке.

Да бисмо објаснили значај овог циклуса у контексту српске поезије 20. века, издвојићемо неколико кључних песама.

На пример у, првој песми циклуса из 1971. године, осим првих стихова: „Усних, отпали ми зуби” (1971: 19), као честог сна детета које доживљава значајне физиолошке промене, карактеристична је ониричка слика птица и ветра: „Непостојећи ветар и / у лету са птицама помеша се” – у интертекстуалниј вези са „Сонетом о птици” – једној од најзнајачнијих песама Бранка Миљковића, у којој је метафорично приказана поетска имагинација као архетипска слика божанског надахнућа, пренетог преко ветра као метафизичког моста, кроз пламен

17 <https://toaz.info/doc-view-2>

18 <://eindtijdinbeeld.nl/EiBBibliotheek/Boeken/Encyclopedia%20of%20Secret%20Signs%20and%20Symbols.pdf>.

птице, у дух песника: „О, бело удварање ветра тој птици од пламена.”¹⁹

Поред оностраних предела, постоји још једна блискост са Миљковићевом поезијом. У Максимовићевој песми „Циц по миц – и ту смо” одређена је поетска дефиниција игре као универзалне владавине имагинације у свимзрастима:

„Још да отворимо врата
одаје у којој се свет подаје
игри, споразуму неразумних”²⁰ (Максимовић 1971: 22)

У овом мотиву остварена је асоцијација на Миљковићев стих из „Проповедања ватре” (у циклусу „Трагични сонети”): „Нек игра се песника док песму не створи”. Дете учи и ствара из игре, а иначе је и писање поезије врховна игра стварања новог света. Однос игре и поетске имагинације повезује Максимовићево стваралаштво и са циклусом „Игре” из збирке *Нејочин Поље* Васка Попе (1956), са директном асоцијацијом на прву песму: Пре игре, која, подражавајући ток ритуала пре и за време дечије игре, заправо говори о људским узлетима и падовима током читавог живота:

„Ко се не разбије у парампарчад
Ко остане читав и читав устане
Тај игра” (Попа 2009: 10).

Истичемо, дакле, заједничку идеју наведених компарација: игра је заправо општи појам за све креативне делатности у животу, искра стварања оригиналног поетског света и мост између божанског принципа и људске природе.

19 https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/poezija/bmiljkovic-izbor_c.html#_Точ479683298

20 Тако се може постати и велики мајстор игре – као врховне комбинаторике обједињеног цивилизацијских знања, као у *Игри сјакалених ѿерли* Хермана Хесеа (1943).

4. БОРХЕСОВА И МАКСИМОВИЋЕВА ПОЕТСКО-ШАХОВСКА КОМБИНАТОРИКА

Након циклуса „Детињство”, прелазимо на кључне аспекте циклуса „Опис није коначан” – који већ самим насловом сугерише отвореност значења (читалац и песник су сарадници у обликовању песничког света, од утицајем теорије отвореног дела Умберта Ека (уп. Еко 1965). У овом контексту карактеристична је Песма „Шах”²¹ (као мистична, метафизичка игра живота и смрти, у аналогiji са Борхесовим поетско-шаховским лавиринтима). „Борхес поетски обликује и комбинаторику ’геометријског и отменог шаха’ (Друга песма о даровима) (Борхес 1995: 154), приказујући есенцијални принцип *Ars Combinatoria*-е, као специфични просторно-временски лавиринт. Такође, у песми ’Шах’ Борхесова метасвест приказује и битку шахиста, који теже геометријском савршенству у одигравању кључних, далекосежних потеза, а заправо су и шахисти, из више перспективе, само фигуре, заробљеници геометријског промисла: ’На другој чудној табли некој, ту с у ноћи црна, дани бела поља’ (Борхес 1995: 136) и не могу да изађу из своје улоге. Тако Борхес представља Бога као врховног, савршеног шахисту (’Бог играча миче, а овај фигуре’) господар ’прашине, времена, снова и невоља’ (Борхес 1995: 136) који путем шаховских дијаграма гради врховну архитектуру лавиринта.”²² (Живковић 2016: 279).

Наиме, Максимовић користи основна значења Борхесове метафоре и алегорије у упоређењу живота и потеза

21 „Шах” је прва песма у овом циклусу из прве верзије (1971 године) збирке *Сїавач йог уїијачем*.

22 У контексту односа према шаховској комбинаторици, песма Шах је повезана и са причом „Тлен, Укбар, *Orbis Tertius*”, у којој је вишевековни пројекат стварања измишљене земље изградила логика шахиста (уп. Живковић 2016: 279).

у шаху, али ипак – док се Борхес, пре свега, фокусира на метафизичке, езотеријске, димензије шаха, Максимовић кроз алегорију ове древне игре приказује и практичну, животну филозофију „црно бели живот водим игром тачном!” (Максимовић 1971: 30), стварајући лавиринте својих животних стаза и позивајући читаоца да буде учесник у трагањима за објашњењима односа између животних потеза, тежњи ка остварењима животних циљева, али и свести о непредвидљивости животних исхода и пролазности људских путања у односу према вечности комбинаторичког – космичког промисла.

5. ОНИРИЧКИ СВЕТ

Сјавац њог уицајем представља Максимовићеву аутопоетичку — програмску песму, која обједињује процесе обликовања снова и поезије, приказујући узроке и исходе поетског света. Сан је припрема за стварање: „Хоћу да спавам, док не згусну мисли у мастилу јачем” (Максимовић 1971: 40).

Ова ониричка димензија у складу је са Драинчевим *Манифестом хипнизма*. На пример, карактеристична је идеја коју Драинац записује у првом броју „Хипноса”, као кључни део Програма Хипнизма, „Хипнистички свет је сан у екстази, без догме, без веза: онако како људи индивидуално живе у себи самима.”²³

„Раде Драинац је 1922. године основао часопис *Хипнос*, поставивши темељ новог песничког правца – хипнизма, као авангардног облика интуиције у поетском изражавању ониричке моћи језика. Истичемо да је ове поетичке иновације Драинац обликовао две године пре Бретоновог (André Breton, 1896–1966) (првог) Манифеста надреализма (1924), у потенцирању свемоћи сна и у довођењу у стање ослобођења од владавине разума.

23 <https://www.rastko.rs/rastko/delo/11343/>

Дакле, у општем идејном смислу, Драинчев хипнизам је антиципирао будуће токове светске књижевности у надреалистичким везама са поетским изражавањем подсвести. Такође, евидентно је да је Драинац водио конструктивне дијалоге са француским песницима, будућим надреалистима, а да је Бретон (пошто је објављени Манифест убрзо промовисао у Београду), комуницирајући са српским авангардним токовима, свакако знао за Драинчев усамљени покушај успостављања хипнизма и дефинисања новог духа епохе” (Живковић 2020: 86).

Тако се сусрећу Бретонови и Драинчеви онирички елементи²⁴, преображени у поетском искуству Мирослава Максимовића – сан је суштинска делатност која чисти ум и која представља припрему за јаву уопште: „Спавам да бих боље будан био” (Максимовић 1971: 40). Остварује се склад ониричног света лирског субјекта и ритма природе у наговештају доласка пролећа. У микрокосмосу сна, „очни капци тешке у светске завесе” (1971: 40–41) Ово је основни — живототворни, архетипски сан, којим се лирски субјект повезује истовремено са читавим универзумом и са човечанством од постанка света, и стварајућу супстанцу поетског Ероса: „Напет је, хоће да прсне дух у графиту, у грубој оловци.” (1971: 41).

Након ових кључних аспеката, истичемо и песму „Опис није коначан” (последњу песму у издању из 1971. године), која описује механичко вече, небеску механику (уп. Колин 2016) сугеришући да је дух песника у складу са космичким умом и са природом, у духу отворености значења читаве збирке (уп. Еко 1965), коју наставља читалац у свом промишљању поезије, сна, живота и смрти.

24 Карактеристична је идеја коју Драинац записује у првом броју *Хијноса*, као кључни део Програма Хипнизма, „Хипнистички свет је сан у екстази, без догме, без веза: онако како људи индивидуално живе у себи самима”. <https://www.rastko.rs/rastko/delo/11343/> 30.10.2019.

6. ТОЛСТОЈЕВ „РАТ И МИР” У ПОЕТСКОМ СВЕТУ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Следеће две песме (из „Додатка: Дневника из 71.”) „Кнез Андреја” и „Наташа Ростов” успостављају директне интертекстуалне везе са Тостојевим романом *Раџи и мир*. Наиме, док су епови, током историје цивилизације били живи извори надахнућа лирским песницима, редак је случај да (посебно историјски) роман постане основни утицај на лирику, тако да преношење сегмента сложене структуре *Раџи и Мира* у лирском – субјективном духу представља Максимовићев оригинални поетски поступак.

Максимовић описује кнеза Андреју – „уморног од живота” (Максимовић 1997: 68), од људи, човека прохујале младости, коме у том тренутку једини покретач представља мисао – „једну девојчицу радозналу оженили /ето то је бал” (Максимовић 1997: 68). Портретисање Андреје креће се од приказа судбине руског аристократе – од вођења имања, преко војних послова до интимних драма, у времену у коме иначе аристократија пропада широм Европе, да би све патње биле обухваћене универзалним осећањем „једног великог словенског Ништа” (Максимовић 1997: 68).

Контрасти, који се на тренутак преплићу, означени су у песми „Наташа Ростов”. За разлику од меланхоличног Андреје, кога Наташина љубав ипак не спасава управо због њеног лакомисленог, несталног духа, Максимовић портретише Наташу ефектном синегодохом: „Безобразни смешку, где си” (Максимовић 1997: 69) и закључком „Збиља је мало озбиљних ствари на овом свету” (1997: 69), који ће проузроковати многе даље патње. Такође је описан и Наташин нагли прелаз између безбрижног, размаженог детињства и плаховитог девојаштва које жели само уживања, без преузимања било каквих животних одговорности.

Тако се у Максимовићевој поезији спајају ратна стра-

дања и љубавне драме – историјски дух царске Русије почетка 19. века и универзалне, савремене цивилизацијске спознаје љубави, патње, рата и мира.

7. ОНОСТРАНОСТ И СВАКОДНЕВИЦА У „НОВОЈ МУЗИЦИ”

Посредством музичких мотива у збирци *Сїавач йог уїїјачем*, Максимовић спаја оностране пределе и свакодневицу савремене цивилизације, успостављајући контрасте између градских ритмова и архетипске музике која буди чула лирског субјекта. Наиме, док се у песми „Нова музика” (из циклуса: „Опис није коначан”) чују авангардни звукови „новог оркестра” (Максимовић 1997: 51): плеха, чекића, наковња, класне куцаљке, тестеричног реза, који чине атмосферу „масног фабричког дана” (Максимовић 1997: 51), у песми „Музичар у општем купатилу”, „тиха свирка новог ветра” (Максимовић 1997: 46) преплиће се са јаким мирисима помада и хлороформа и у „дрхтању афро-дизијака” остварује се принцип алхемичарске синестезије.

8. ДЕХУМАНИЗАЦИЈА У САВРЕМЕНОМ ДОБУ

У последњем циклусу песама – „Додатку: Дневнику из 71” такође издајамо и „Песму у лифту Политике” у којој је остварен спој свакодневице и сатиричног аспекта, под плаштом митског језика: „Домине спратове слажу стално људи-боговићи” (Максимовић 1997: 67) – у урбаном животу Београда, човек је отуђен од своје суштине²⁵, а сегменти владајуће структуре — „боговићи”

25 Спој оностраних предела, дехуманизације и свакодневице присутан је и у песми „У ресторану”, у контрасту између слике

креирају дехуманизовану стварност. У таквој непорестаној промени, у борби таштина, само секунде у лифту у „чарима доколице” (Максимовић 1997: 67) подсећају на заборављене егзотичне мирисе, на мајчинску топлину породичног дома – као последње одбране од погубног машинског ритма по коме живи савремена цивилизација.

9. СЛУТЊЕ РАТНИХ РАЗАРАЊА

Последње две додате песме у потпуној верзији ове збирке (из „Додатка: Дневнику из 71”): „Нова репортажа о Дрини” и „Пољска балада”, спајају мит, историјску и драматичну друштвену стварност, у наговештају нових ратног разарања. „Нова репортажа о Дрини” описује специфичности у односу на друге реке на којима су настале естетске прекретнице: Дрина није митска Лета – река заборавана, нити је Рубикон – простор освајања, већ је Дрина река непрестаних ратних тензија које „помера ветар” (1997: 71), док се осећају мириси дима нечастивог – изазивача мржње и смрти.

Песма „Пољска балада” наставља у песмистичком духу — у споју архетипских слика светског мрака: „Страшње покоље слутим... на клање ће ићи моба” (Максимовић 1997: 72). Дакле, док су ове мрачне мисли биле Максимовићеве тајне у 1971. години, постале су у 1997. године сведочанство свих претходних ратова, као и упозорење будућим епохама.

10. ЗАКЉУЧАК

лажних птица, „лица од стакла” (Максимовић 1997: 65) и чежње за чарима „отвореног поља” (Максимовић 1997: 65).

Аналізу општих поетичких аспеката збирке песама *Сїавач йод уїїјачем* започели смо Максимовићевим аутопоетичким ставовима, у којима смо истакли идеју непрестане самонадградње у споју надахнућа (ентузијастичке поетике) и песничке вештине.

У следећој димензији Максимовићеве поезије истаклу смо блискост са Миљковићевим схватањима стварања поетског света, као и односа човековог пада и поновног рађања. Такође, посветили смо пажњу утицају Попине поезије на Максимовићеве слике премета и животињског света, истичући, метафорично речено – процес стварања злата од камена у поетској алхемији – односно, стварања оригиналних поетских слика од описивања привидно свакодневних предмета и појава. У овом контексту, треба истаћи и вредности циклуса „Детињство”, као интимног лирског израза вечне игре стварања.

Следећи корак у нашој анализи представљао је интертекстуалне везе са светском књижевношћу: са лирским преображајима љубавних тензија инспирисаних епским светом Толстојевог *Раїа и Мира*, као и са Борхесовом поезијом у поетско-комбинаторичким мистичним значењима шаховских мотива.

Поетска мистика довела нас је и до проучавања Максимовићеве примене и модификације поетичких ставова надреализма и хипнизма, у контексту ониричких аспеката у насловној песми ове збирке.

Након предела снова, прешли смо и на проучавање савремених тема из отуђене дехуманизоване свакодневице, као и описе и ратних тензија.

Тако је Максимовић у збирци *Сїавач йод уїїјачем* прешао пут од алхемичарских темеља поезије, преко субјективних израза детињста, даље — позивања читаца на дијалог у мозаицима циклсуа „Опис није коначан”, до јединства различитости у „Дневнику из 71”. – од снова, свакоднице, надахнутости *Раїом и миром*, до црне

слуње нових ратних разарања на овим просторима.

ИЗВОРИ

- Борхес 1995: Х. Л. Борхес, *Изабрана дела*, Београд: Драганић.
- Максимовић 1971: М. Максимовић, *Сйавач йод уйијачем*, Београд: Доб.
- Максимовић 1997а: М. Максимовић, *Сйавач йод уйијачем*, Београд: Народна књига/Алфа.
- Миљковић 2024: Бранко Миљковић, *Изабране ѿсме*, Пројекат Растко – библиотека српске културе на интернету, 14.1. 2024.
- Попа 2009: В. Попа, *Нейочин йоље*, Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду.
- Толстој 1961: Л. Н. Толстој, *Раји и мир*, Београд: Просвета.
- Хесе 2017: Н. Hese, *Igra staklenih perli*, Cetinje: Narodna knjiga, Miba books.
- Црњански 1993: М. Црњански, *Лирика*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга.

ЛИТЕРАТУРА

- Antić I. (prir.), *Sedam hermetičkih principa (aksioma –zakona)* <https://www.ivantac.info/Ostale_knjige/Hermes.pdf>. 15.01.2024.
- Бретон 1989: А. Бретон, *Три манифесѿа надреализма*, Багдала: Крушевац.
- Деретић 1983: Ј. Деретић, *Крајѿка исѿорија срѿске књижевносѿи*, Београд: БИГЗ.
- Драинац, Раде: *Проѿрам Хийнизма*, <<https://www.rastko.rs/rastko/delo/11343/>> 30.10.2019.
- Еко 1965: У. Еко, *Ойворено дјело*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Живковић 2004: Д. Живковић, Сегменти Миљковићеве имплицитне поетике у Балади (охридским трубадурима), *Наслеђе*, бр. 1, Крагујевац, 115–119.
- Живковић 2016: Д. Живковић, Топос лавиринта у Борхесовој поезији, *Лийар*, 59, Крагујевац, 269–283.

- Живковић 2020: Д. Живковић, Значај Драинчеве поезије у контексту светске књижевности, у: Г. Максимовић (ред.), *Књижевно дело Рада Драинца – ново чишање*, Ниш: Филозофски факултет, Прокупље: Народна библиотека „Раде Драинац”, 77–89.
- Колин 2016: Р. Колин, *Теорија небескої уїицијаја – човек, универзум и космичка ѡајна*, Београд: Метафизика.
- Контреџ 1984: А. Контреџ, Концепција невиности и искуства у песништву Вилијема Блејка, *Књижевна смоїра*, 56, Загреб, 71–78.
- Липовац 2024: Lipovac. A. J., Vasko Popa, Predmeti su čisti i odani oblici moga nemira, moga umora, moga sna. <<https://abrasmedia.info/vasko-popa-predmeti-su-cisti-odani-oblici-moga-nemira-moga-umora-moga-sna/>>. 20.01.2024.
- Максимовић 1997б: М. Максимовић, Прва књига (Поговор) у: М. Максимовић, *Сїавач њод уїијачем*, Београд: Народна књига/Алфа.
- Максимовић 1997в: М. Максимовић, О овом издању у: М. Максимовић, *Сїавач њод уїијачем*, Београд: Народна књига/Алфа.
- Максимовић 2024: М. Maksimović: <<https://www.muzejpoezije.rs/sr/author/miroslav-maksimovic/>>. 25.1.2024.
- Нозедар 2024: Nozedar A.: *The Element Encyclopedia of Secret Signs and Symbols The Ultimate A-Z Guide from Alchemy to the Zodiac*, <<https://eindtijdinbeeld.nl/EiBBibliotheek/Boeken/Encyclopedia%20of%20Secret%20Signs%20and%20Symbols.pdf>>. 16.01.2024.
- Његош 2024: П.П. Његош. *Луца микрокозма*, <https://www.rastko.rs/knjizevnost/njegos/njegos-luca_mikrokozma.html>. 25.1.2024.
- Петковић Дис 2024: Владислав Петковић Дис, *Тамница*, <<https://cacak-dis.rs/zapisi/vladislav-petkovic-dis-tamnica-2/>>
- Попа 2024: Vasko Popa, *Kora*, <<https://toaz.info/doc-view-2>>. 23.1.2024.
- Радуловић 2021: М. Радуловић, Прављење слободе – аутопoетички мотиви у песништву Мирослава Максимовића, у: С. Шеатовић, М. Радуловић (ур.), *Поеїшїка и њоезија Мирослава Максимовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 377–405.
- Хераклит 2002: Хераклит (и др.), *Певање и мишљење*, Нова

Пазова: Бонарт.

Хорације 1986: Посланица Пизонима у: М. Бекер (прир.), *Повијесни књижевних теорија*, Загреб: Либер, 62–78.

Џаџић 1996: П. Џаџић, *Бранко Миљковић или неукројива реч*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Шеатовић, Радуловић 2021: С. Шеатовић, М. Радуловић (ур.), *Поетика и поезија Мирослава Максимовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Dušan Živković

GENERAL POETIC ASPECTS OF THE COLLECTION OF
POEMS: THE SLEEPER UNDER THE ABSORBER
BY MIROSLAV MAKSIMOVIC

Summary

This work presents an analysis of the nature and function of the relationship of the general poetic aspects of the first collection of poems *Sleeper under the Absorbent* by Miroslav Maksimović (1971) and its complete “version” (Belgrade, 1997): 1. from auto-poetic attitudes, 2. hermetic relations of the alchemy of words, the nature of poetry, the microcosm and the macrocosm in intertextual connections with the poetry of Branko Miljković and Vasko Popa), 3. intertextual connections with the leading currents of world literature — a) relation to Borges’s poetry (in the poem *Chess*) and b) Tolstoy’s *War and Peace* (in the poems: *Knez Andreja* and *Nataša Rostov*), 4. the relationship between surrealism, hypnism and Maksimović’s poetic definition of oneiric aspects, 5. contemporary themes from the everyday life of the lyrical subject, 6. universal, Balanic themes in the premonition of war, in order to study the causes, processes and outcomes of the superstructure of Maksimović’s poetic expression.

Key words: Miroslav Maksimović, *Sleeper under absorbent*, poetic superstructure, oneiric elements, alchemy.

МИСЛИ О СПАСЕЊУ КУЋЕ

Циљ овог рада јесте да се на основу анализе неколико мотива у поезији Мирослава Максимовића покаже рефлексија процеса који се дешава у пољу историје, геополитике и друштвених кретања с краја 20. и с почетка 21. века. Реч је о разградњи породице, традиције и хуманитета, о култури заборав и поништавању личног, културног и националног идентитета. У поезији Мирослава Максимовића се на високоуметнички начин „црта” таква стварност.

Кључне речи: поезија, мотиви, историја, геополитика, традиција

Распон стваралаштва Мирослава Максимовића стаје у више од 50 година. Прва збирка песама *Сјавач њод ујијачем* објављена је 1971. године, а засад последња – *Вукова азбука њо Душку Радовићу* (Чигоја штампа, Београд, 2022).

Уколико упоређујемо све његове књиге, уочићемо сличности, на пример увођење појединости из различитих области живота, било да је реч о гледању моста, о канцеларији, службенику, коњаку, београдском хиподрому, пецању, рађању трешања, прављењу вина итд., али

* ilisladja@gmail.com

и солидне разлике – од стилских решења до мењања песничког израза.¹

Песнички говор Мирослава Максимовића је сложен и читаоца ставља пред тежак задатак зато што је увек вишезначан и може се тумачити с много различитих аспеката, из различитих перспектива, увек има „дупло дно”, оно по чему је песма насловљена често је повод и/или појава из свакодневице, посве из реалистичности, која употребом песничких, врло разноликих средстава, најчешће су то персонификације, метафоре, поређења, иронија, аутоиронија, лирски парадокс² итд., прелази у раван дубоке мисаоности, у метафизичку, која је често врло разложна, готово практична, бременита истинама, а често у целини алегорична.

Тај говор специфичан је и по позицији лирског субјекта у односу на опевано, често однос лирски субјект – објект бива преокренут, „тачније да је све преведено у душевно стање онога ко(ји) говори” (Микић, 5). Некада је лирски субјект само посматрач, а понекад је и активни чинилац ситуације о којој је реч. Врло често он у песми настоји да у видокруг читаоца уведе више тачака гледишта; оно о чему се пева неретко је повезано са светом фолклорно-митолошких бића, са светом епских и/или лирских јунака, али и са светом

1 „Мирослав Максимовић у много чему је мењао свој песнички израз, креатао се и кроз слободни стих и кроз строге песничке облике, остајући, све време, веран оној поетици која, поред осталог, подразумева и песникову спремност да у песму уведе у појединости из различитих области живота.” (Микић 2020:5).

2 „Мирослав Максимовић настоји да користи лирски парадокс као средство којим ће указивати на суштинску противуречност и у унутрашњем свету својих лирских јунака и у свету кроз који се они крећу. Он је до могућности да парадокс користи као врло важно средство дошао укључујући у свој лирски опис једну врсту надреалистичности (алогичности у спајању елемената вербалног градива)” (Микић 2000:6).

савремености, изразите модерности и с њеним различитим облицима манифестности. Поред тога, учачамо повезаност певаног с књижевном традицијом, али и као израз песничке самосвојности, повезаност с даљом и ближом прошлошћу, као и с природом – биљкама и животињама.

Но, све те везе, неке од њих у песмама се преплићу, чине тек први слој овог сложеног песништва чија се суштина налази веома дубоко и позива на истраживање, не баш лако, али на оно чији резултати доносе велико задовољство истраживачу. С обзиром на то да су о значајнијем делу, што смо досад само поменули, писали наши старији знаменити књижевни тумачи, нарочито се бавећи Максимовићевим збиркама објављеним негде до 2000. године, ми ћемо посветити пажњу збиркама објављеним од тада, особито *Београдским њесмама* и *Црпћању сјварносји*, па до књиге *Бол*, о којој смо раније писали и која се, пре свега тематски, али и садржајно, разликује од других његових књига, мада се њено уобличење могло наслутити у неким раније објављеним песмама³, зато што није реч само о збирци, као што није реч само о прозном аутобиографском (документарном) запису „Мио страх, трагом предака”, већ је реч о тематски дубоко повезаној поезији са записом који је заокружује и у потпуности објашњава, јер су та знања сваком читаоцу потребна, а потребно их је и обнављати.⁴

3 У сонетима „Упамтио сам то” (Први пут објављена је у збирци *55 сонетја о живојним радосјима и њешкоћама*, Свјетлост, Сарајево, 1991) и „Упамтио сам то II” (Први пут објављена у *77 сонетја о живојним радосјима и њешкоћама*, Просвета, Београд, 2008).

4 „Књига Мирослава Максимовића *Бол* (Београд, Чигоја штампа, 2016), која садржи 14 сонета и прозни аутобиографски документарни запис 'Мио страх: трагом предака' (написан у октобру 2015. године), уметнички сведочи о томе колико је *њојални*, *вековни* хрватски геноцид над Србима оставио дубок траг у самом бићу нашег народа”. (Илић 2021:199).

Дакле, сложена и за тумаче веома захтевна поезија Мирослава Максимовића заснива се на разноврсној тематско-мотивској основи. Уколико сада успоставимо списак тих мотива, учиниће се неком можда да је реч о „хаотичном набрајању”, по Умберту Еку:⁵

- породица, породични ручак;
- бомбардовање;
- реновирање и градња;
- смрт;
- пијаца;
- трамваји;
- возови;
- службеник;
- канцеларија;
- усамљеност;
- маргина;
- предграђе;
- мостови;
- глумице;
- пецароши;
- песници;
- стваралаштво;
- дрвеће;
- ветрови итд.

Овом приликом задржаћемо се само на прва три мотива, у настојању да покажемо један опасан процес, који првенствено припада пољу историје, геополитике и друштвено-историјских кретања с краја 20. и почетка 21. века до данас; реч је о процесу разградње породице и хуманитета, о раду на подстицају заборава и поништавању традиције, као и личног, културног и националног идентитета – по нацртима светских моћника. То чинимо најпре због значаја тог процеса, као и због жеље

5 Еко (2003:321).

да укажемо како се о њему може писати на високоуметнички начин – док се „црта стварност”.

ПОРОДИЧНИ РУЧАК

Песма која отвара збирку *Београдске њесме* пример је „како је све преведено у душевно стање онога ко(ји) говори”. Повод, али и разлог, за песму је породични ручак који је због малих ритуала – празник. Ту су, традиционално, патријархално, истакнуте фигура оца, који руководи тим ритуалом: „кашике обухватају супу / нежно по очевој наредби” (7) и свеца чија воља је нупитна: „кућепазитеља држимо на зиду / нека буде како он хоће” (7), примећујемо да је фигура мајке која је вероватно ту супу спремила невидљива. Идиличну атмосферу употпуњују „напеви из кутије радио-космаја” (7). Лирски субјект том приликом осећа се сасвим испуњено и у том осећању налази потпуни смисао. Он припада барци која је свему одолела, у чему уочавамо библијске елементе ове песме. Срећан је да је на њој, да из ње уочава дисхармоничност света: „Брод пун мене љуља се празником // низ пет спратова у двориште: / ту крећу приче нешто друкчије / и врисак скаче на зидић...”(7)

У једној другој – динамичној – песми – „Хватање петла у Његошеву” – такође је централни мотив ручак. Но умногоме се ова песма разликује од претходно наведене. У њој се минијатура из свакодневног живота, која садржи и елементе ситуацијске комике, преводи најпре на поље метафизике. Недељни свечани ручак је петао који одолева хајци укућана. Док је у претходној песми лирски субјект био статичан, за трпезом, за ручком, у овој је динамичан, јер и он, поред бабе, ујака и тетке јури петла по дворишту. Док је долазак гостију све

ближи, „...ручак кљуца / вашке под крилом / и посматра свет” (23).

Чини се да у тој сцени уочавамо духовну и мисаону промену перспективе лирског субјекта, његовог доласка до вишег знања – због чега је и испевана ова песма: „И није згодно / да за обед спремите / један поглед на свет”.

Песма у последњој строфи добија и митску димензију:⁶ „Петла заправо не треба хватати. / Треба га пустити / да и сутра у зору кукурикне / и недостижним кљуном / из мрклог мрака / изнесе жуто зрно сунца,, (23).

БОМБАРДОВАЊЕ

Један од мотива из ближе националне прошлости који се спорадично појављује у поезији Мирослава Максимовића јесте бомбардовање. У вези с њим песник показује узрочно-последичну везу између манифестација света у којем су затечени његови лирски јунаци. Служи се онеобичавањем тако што персонификује подрумске одаје и подрумски мрак којим је окружен уплашени народ: „Шћућурени у подруму / испод познатих станова на спратовима / дубоко притајени у ходницима / последња деца. // Дишу подрумске одаје / свуда раскомоћен мрак / гледа у нас / као да је већ у читанкама” (8).

Исти мотив налазимо у песми *Београдски селошјеј*. Иако смо навикли да у поезији Мирослава Максимо-

6 Петао је у хришћанској традицији симбол Христа и део соларне симболике, ознака наступајуће светлости васкрсења. Јер, као што петао најављује крај ноћи и освит дана, тако и Христос најављује крај патње и васкресење (Maria Manuela d'Oliveira Martins, „The Symbolology of the Rooster”, *Pop Galo*, https://popgalo.com/docs/Galo_MManuelaOliveiraMartins_EN.pdf, стр. 2).

вића налазимо низ предмета који припадају свакодневном животу, кући и покућству – од ножева, маља, косе, брадве, секире, па све до селотејпа – слутимо историјску бременитост њихове симболике и измену њихове намене у кризним временима, о чему сведочи песма „Упамтио сам то”, која, иако раније објављена у другој књизи, како смо већ напоменули, не случајно, отвара књигу *Бол*, као и песма „Нож” и друге из наречене књиге. Измена примарне намене наведених предмета, по правилу, наговештава нешто што је страшно: „Селотејпом, кажу, добро је / на прозорима облепити стакла: / тако, срча вас неће ранити, у стану, / ако би близу / из авиона нека се бомба омакла” (75). Потом, конкретном, фактичком плану песме, лирски субјект придружује духовни, истовремено и друштвено-политички. То су планови на којима се не може функционално употребити селотејп и у којима за њега не постоји алтернатива: „Душу како сачувати, не кажу, / од рана: / под бомбама по земљи Србији / она јечи / сваке ноћи и сваког дана” (75).

По истој атмосфери и расположењу, не само лирског субјекта него свих лирских јунака, карактеристична је песма „Види се.” Нерасположење, страх и безнађе, тромост, успореност, испражњеност речника и постојање ненаписане песме окружене ратним вестима и друга знаковита одсуства која, парадоксално, потврђују постојање, манифестују се „по чудним корацима људи, [...] по предметима, / по тешким тролејбусима док клизе ка Славији [...] По реченицама / које ишчезну из књига / не оставе ни три тачкице / да иза њих буде почетак”. И насупротив свему томе по узрочницима тих манифестација – „По звуцима који се приближе кућама и људима / а затим оду / не казавши ништа” итд.

Песма која није написана, а која ствараоца „таква непостојећа испуњава”, доказ је константности његовог

осећања и знања о томе да увек живи у свакој врсти несигурности, па и физичке, и негативне промене, и да је то чињеница простора на којем је и рођен.

Мотив бомбаровања уочавамо и у виду алузије у песми „Дување ветрова”. У њој налазимо читав каталог ветрова и њихових особина. У оквиру њих и сугестивне динамичне слике. Оне асоцијативно у тачки гледишта једног ствараоца прелазе у сферу митског и библијског и уводе нас у нова, сложенија значења: „Када са истока задува кошава / развеје свакодневно лишће и отвори видике / поремети тезге трговаца / шверцерске цераде са дрангулијама / дигне увис / да буду крила митских птица / Дунаву и Библији врати рибу нових а истих ловокрадица... (18)”.

Каталог ветрова с разних страна (истока и севера), свега што они јесу и што нуде, контраст је страни с које уместо ветра, како је иронијом исказано, стиже нешто друго, опасно и лицемерно, што свакако не отвара видике, а изазива осећај несигурности код оних који се томе нечему нађу на путу:

„Са запада не стиже ветар, / већ киша / а често и грмљавина, / час из облака, час из авиона, / зато народ не окреће лице на ту страну: / не зна хоће ли га погодити кап обновитељске кише / или муња” (19). Но, то свакако није све што је песник имао да каже. То нам потврђују стихови који говоре о одсуству топлог полетарца са југа. Чињеница и тог изостајања потврђује нам да је песнички текст, не прекорачујући границе књижевности, и у сфери геополитике, а истовремено и израз високоосетљивог бића које разуме да са светом нешто озбиљно није у реду: „А са југа / тешки мирис / легао на темеље, / нема топлог поветарца, / што је знао да долепрша из историје, / на крилима државе, / јер нема ни југа а камоли историје, / јер југ је изгледа нестао на западу” (20).

РЕНОВИРАЊЕ, ГРАДЊА

Читајући поезију Мирослава Макисмовића, увиђамо како овај песник, док „црта стварност”, тј. док настоји да апстракције такозване „стварности” нацрта, определи језичким средствима⁷, наоко узгред, указује на значајне историјске чињенице, као и на историјат геополитичких односа, као и на имплицитну, и веома опасну, измену наше свести и тачке гледишта служећи се најпре иронијом и метафором.

Цртајући стварност, он маркира најзначајније историјске тачке 20. века, али и измену наших духовних и културолошких координата у времену које је, по речима самог песника у једном неформалном разговору, до сада у историји можда и најауторитативније. Све наведено узрок је за „мењање крова”, најпре турбулентност 20. века, јер је у њему кров растресен. Том приликом он прецизно одређује судбину „нашег (старог) крова” на геополитичкој мапи: „Изгубио се међу белим брезама истока, / хладним четинарима са севера, / и квргавим босанским шљивама / које су га лупкале с југа. / Док је са запада мирисао мед, и млеко / наших комшија”, и указује на „морање” да се он замени новим, а потом и на „квалитете” тог новог крова.

Лирски субјект нас из стиха у стих води по фазама разградње старог крова, тј. по фазама одрицања сећања и традиције, идентитета личног, предачког, националног, а потом нас, служећи се иронијом, упознаје с плановима које су за наш нови кров, за нашу *нову реалност*, нацртали други:

„Прво смо скинули стари цреп. / Низ каде од фосни клизили су у понор / тамноцрвени комади сећања, / па старудија минулог доба, / детаљи таванских тајни. / Слушали смо одједном како се котрља / оцило којим је деда-Илија палио лулу. // Када смо, тако, рашчистили с прошлoшћу,

7 Милановић (2021:235).

почели смо изнова, од плоче, / онако како су нам нацртали, на модеран начин” (16).

Песма даље садржи читав каталог грађевинских термина и радова.⁸ Њиховим ритмичним набрајањем она се динамизује. Тај изузетно сугестиван списак, који нас практично саживљава с тим новим грађењем, спорадично је испресецан иронијским коментарима који су алузије на актуелну друштвено-политичку ситуацију, на однос аутора, цртача планова за нас, као и на наша очекивања и надања након извршења налога, или пак метафоризованим коментарима наших балканских прилика кроз историју (в. стр. 17):

„Монтирали смо венчанице / и везали их за плочу шрафовима, / поставили слемењаче и стубове држаче под њима, / на те ослонце упаковали рогове, / гредњаче на угловима, увалнице на жлебовима, / опшили ламперијом на видним местима, / испод стреје, / а остало обичним даскама / (и тако нећемо, више, тумарати по мраку), / поставили фолију (не да се изолујемо, / већ да нам је продају), / укуцали летве по дужини рогова, / затим и оне попреко, на које се пакује цреп...” (17).

С промашеношћу тог грађевинског предузимања суочавамо се у финалу песме, када „Синуо је кров ка далеким видицима, / бљеснуо према земљама које кровове планирају” (17). Насупрот нади „и мисли о спасењу куће” стоји знаковита тишина чије је присуство објашњено одсуством дечје галаме, јер су деца дехуманизована, заправо ометена у занесености тековинама нових технологија. Синоним за њихову младост нису

8 Овај „грађевински” аспект Максимовићеве књиге *Црпљање стварности*, по нашем мишљењу, није до сада довољно вреднован уп. Лаковић 2013:193-195), због чега му у овом раду и посвећујемо посебну пажњу.

акција и побуна већ статичност, иронизована стиховима који следе: „Не галаме деца, отрчала на фејсбукове”.

Нефункционалност градње новог крова и одсуство побуне, која је остала само тековина прошлости и обрасца културе којег смо се с реновирањем и новим градњама посве олако и нехајно одрекли, исказана је још једном негацијом „Не пуцкетају хајдучке ватре, / остале под крововима од пружа. / Тишина. / Сија кров” (17).

Још једна „грађевинска” песма из књиге *Цршање стварности* јесте „Грађење грађења”⁹. Сваки њен стих почиње речју „градимо”, у питању је, дакле, анафора, након чега се стих наставља или ироничним синтагмама попут „традиције модернизације”, „модернизације сепарације”, „сепарације администрације”, „администрације либерализације”, итд. – где учавамо опкорачење – или се пак стих окончава духовитим, парадоксалним или апсурдним значитељима, примерима беспотребности, безумности и узалудности: (градимо) „мапу пута”, „земљу без неба”, „кривце без кривице, а са признањима”, „вернике без Бога, а са стандардима” итд.

Иза сваке строфе, још, следи рефрен који исказује инфантилни полет једног безумног колектива, социума који очигледно ужива у раду на својој сопственој пропасти: „Градимо пшеницу, градимо жита, градња је весела и поносита”.

Говорећи о овој књизи, сам песник наводи да је настала у Голупцу, између 2008. и 2011. године, где је могао „да гледа Србију изнутра, а не из београдске даљине”, због чега је *Цршање стварности* не само „сва о Србији данас”, већ и књига, како каже Максимовић, „из главе цијела народа”¹⁰.

9 Максимовић (2012:28-30).

10 Капор (2017).

И заиста, после нашег колективног „залуд-предузећа”¹¹ из доба Ка-Пе, друга Тита и делегатског система, сведоци смо најновијег „залуд-предузећа”, али сада с мапом пута, транзицијом, привлачењем страних инвеститора и борбом за одрживи развој... Оно за шта социологу или историчару треба читава студија – како би показао сву манипулативност, нехуманост и отуђеност поретка, који је колонијалан како у економији, тако и у култури – песник је изразио у овој и другим песмама *Цршања сиварности*: духовитим, вишезначним, горким и опомињућим.

А као оно раније „залуд-предузеће”, тако је и ово данашње својеврсна Вавилонска кула, дакле нешто бесмислено, заумно, од почетка погрешно и дубоко накардно. Песник препознаје „истину бића”¹² и зна да је све то са „мистификацијом приватизације” и „приватизацијом демократизације” – како гласе још две подсмешљиве Максимовићеве синтагме – тек „хватање дима”.

А управо – „Хватање дима” – наслов је једне песме из *Цршања сиварности* (33–34) – која почиње стиховима: „Телевизоре оне велике, слику доба / имамо, у боји, из соба, / аутомобиле, изуме, хибриде, / апарате, да лето хлади, зима греје...”, и тако даље, ређају се све дивоте модерне западне цивилизације, да би се песма окончала стиховима: „Кратак је пут којим ходимо, / Кад сав свет стечемо, / кад сав свет стечемо, / Ухватили смо дим”.

Од целе те Вавилонске куле, која се с толико разметљивом буком гради, и с толиким амбицијама да се према памети западног човека конструишу и друштво, и култура, и природа, па и сам човек – јер, све су то социјални конструкти, зар не? – наш песник, седећи на

11 Израз из прозе Радована Белог Марковића (прим. аут.)

12 „Језик је кућа бића. У њеној окућници станује човек.” (Хајдегер 1998: 5).

обали Дунава, у Голупцу, јасно сагледава да ће, после свега, преостати само *дим* који ћемо ми, по инерцији, и даље хватати, као нешто ново, важно и за нас пресудно.

Али нема среће за вавилонске грађевинаре и грађевинце – те робове безумних и безбожних амбиција, те робове страха и вегетативних жеља. Песник је рекао своје, а ми можемо само да чекамо освешћење које је неминовно, и које ће бити тешко, мучно и болно. И да се надамо светлости, опет са Истока – *Ex oriente lux*.

ЛИТЕРАТУРА

- Еко 2003: У. Еко, *Beskrajni spiskovi*, прев. Aleksandar V. Stefanović, Београд: Plato.
- Илић 2018: С. Илић, *Државна живоџиња: џолиџика и људи у џричама Рагована Белоџ Марковића*, Лајковац: Градска библиотека, <https://sn.rs/4a4yi>.
- Илић 2021а: С. Илић, *Анђели и сџрашила: џиџови фанџасџике у џрози Рагована Белоџ Марковића*. Нови Сад: Научно удружење за развој српских студија, <https://sn.rs/r033m>.
- Илић 2021б: С. Илић, *Зло у књижевностџи и кулџури: колонијални ум срџске џранзиције*; Београд: Catena mundi, <https://sn.rs/gmvtu>.
- Капор 2017: В. Капор, „Песник Мирослав Максимовић о судбини света у којем нема Бога ни поезије: У потрази за својим језиком”, интервју с Мирославом Максимовићем, *Национална ревија*, год. IX/2017, бр. 63, <https://www.nacionalnarevija.com/tekstovi/br%2063/08%20Vidici%20%20Miroslav%20Maksimovic.html>.
- Лаковић 2013: Лаковић, Б. А. „Упознавање себе и стварности”, *Лейџиис Маџице срџске*, књ. 491, св. 1-2, јануар–фебруар 2013, стр. 193-195, <https://www.maticasrpska.org.rs/wordpress/assets/prikazi2-Aleksandar-B-Lakovic.pdf>.
- Максимовић 2002: М. Максимовић, *Беоџрадске џесме*, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић – Дис”.

- Максимовић 2012: М. Максимовић, *Црпљање стварности*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Мартинс 2024: Martins, Maria Manuela d'Oliveira, „The Symbology of the Rooster”, *Pop Galo*, https://popgalo.com/docs/Galo_MManuelaOliveiraMartins_EN.pdf
- Милановић 2021: А. М. Милановић, „Над језиком Максимовићеве песме 'Ловљење рибе'” у: *Поетика и поезија Мирослава Максимовића*, ур. Светлана Шеатовић и Марко Радуловић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије.
- Микић 2000: Р. Микић, „Призори, описи, вредности”, предговор у: М. Максимовић, *Изабране њесме*, Београд: Народна књига.
- Мирков (ред.) 2011: *Поезија Мирослава Максимовића: зборник радова*, Десанкини мајски дани, Београд, 25. 5. 2009, приредила Нада Мирков. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 2011 <http://zdm.nb.rs/dokumenti/poezija-miroslav-maksimovic.pdf>.
- Хајдегер 1998: М. Хајдегер, *О хуманизму*, превод Милан Денчић, Ниш: Градина.

Sladana Ilic

THOUGHTS ABOUT SAVING THE HOUSE

Summary

The aim of this work is to show, based on the analysis of several motifs in the poetry of Miroslav Maksimović, a poetic reflection of the process that takes place in the field of history, geopolitics and social movements, from the end of the 20th and the beginning of the 21st century; it is about the dismantling of the family, tradition and humanity, about the culture of forgetting and the cancellation of personal, cultural and national identity. In the poetry of Miroslav Maksimović, these topics are written in a highly artistic way - while "reality is drawn" through a multitude of highly aestheticized images,

reflections and motifs: family, family lunch, NATO bombing of Serbia in 1999, renovation and construction, death, market, trams, trains, clerk, office, loneliness, margin, suburbs, bridges, actresses, fishermen, poets, creativity, trees, winds, etc.

Key words: poetry, motifs, history, geopolitics, tradition

Марија С. Јефтимијевић Михајловић* УДК 821.163.41.09-1
Институт за српску културу – Приштина
Лепосавић

СВЕТИ БОЛ И МИО СТРАХ
(О историјским и поетичким парадоксима
као знацима Истине)

Полазећи од тврдње да је „коинциденција начин Бога да сакрије своје присуство”, односно да је „парадокс знак Творчевог присуства”, у раду се говори о поетичким парадоксима у збирци сонета *Бол*, који се манифестују у два вида: први се тиче *світскої йосійуйка* у којем су супротстављене категорије (*живої–смиї, лейоїа–ужас, ире-нуїак–вечносї*) међусобно повезане, не на начин хармонизације већ коегзистенције у јединству супротности (*coincidentia oppositorum*), која се у филозофији увек везује за природу Бога (трансценденцију и бесконачност); други тип парадокса односи се на *време*, које – без обзира на мноштво различитих перспектива из којих се догађаји опевају – није фрагментизовано (на прошлост, садашњост и будућност), већ је *целовийо* и, на тај начин, блиско хришћанском принципу по коме је његов циљ да само себе доврши и утоне у вечност, односно стање божанске хармоније.

Кључне речи: коинциденција, парадокс, историјско искуство, психолошко искуство, јединство супротности, естетика ужаса.

* mjmihajlovic@gmail.com

Када, као читалац, пред собом имамо песнички опус настајао читавих пола века, критеријуми по којима ће нешто бити издвојено као добро и вредно углавном су лични – диктирани сопственим сензибилитетом и склоношћу да се одређени тематски слојеви – они блиски по духу – издвоје, без обавезе укључивања књижевно-естетске валоризације и историјске контекстуализације. Када, пак, као критичар тумачимо један такав опус, уз поменуту обавезу критичког вредновања, незаобилазан је досадашњи критички преглед, као и фокусираност на доминантне тематске слојеве и поетичке особености и модалитете, на шта нас, између осталог, обавезује и професионалност и одговорност да се на одређене феномене и проблеме дâ адекватан одговор. Међутим, чини се да је за већину критичара срећна околност када се избор по задатку поклопи са избором по срцу, те да и он сâм – тумачећи једног песника – остварује или осваја велики *ѝросѝор слободе*, да се послужимо речима песника о којем је овде реч, односно трага за одговорима на она питања која се тичу његовог личног идентитета и (историјске) прошлости. Та коинциденција или *укр-шиѝај* је можда и најбољи пут за разумевање највећих, а често најскривенијих порука једног књижевног дела, јер се естетичко искуство (критички) сагледаног и доживљеног, између осталог, темељи и на препознавању оних (духовних) тежњи и стремљења у делу које се тумачи.

Полазећи од те претпоставке о коинциденцији, а имајући у виду и сва досадашња озбиљна и систематична тумачења збирке сонета Бол Мирослава Максимовића, у раду „*Свеѝи бол и мио* страх (о историјским и поетичким парадоксима као знацима Истине)”, полази се од чињенице која је само наизглед ванкњижевна, а заправо се тиче најдубље суштине, смисла и можда мисије саме збирке у историји српске поезије, узимајући у обзир чињеницу да се њоме тематизује проблем гено-

цида над српским народом током Другог светског рата. У интервјуу „Пажљиво читајте поезију”, за *Нову Зору*, 2017. године Мирослав Максимовић је, говорећи о процесу настанка збирке *Бол*, који је био праћен „низом повезаних случајности” – као да је „давно замишљена цела слика, а онда је остављено току времена да у ту замисао слаже коцкице детаља” (2017: 294) – цитирао и важну реченицу коју је упамтио, а чијег се имена аутора, како сâм сведочи, не сећа: „Коинциденција је начин Бога да сакрије своје присуство” (Исто). Иако је прва асоцијација нужно повезана са Јунговом теоријом синхронизитета, ова реченица открива и природу, односно карактер песникове тежње да овом збирком, као изразом дубоко трагичног породичног искуства мајке Стоје Узелац, али и искуства рођака и предака које никада није упознао, одговори и на стваралачки задатак који је више пута наглашавао као аутопоетички – да је особина поезије да „појединачне приче, и породичне и националне, универзализује” (Исто: 272); да појединачно искуство преточи у опште, национално, општељудско, и да је то у ствари и његов животни позив.

Иако засновао на личном искуству (везаном за сећање на трагичну судбину мајке и предака), које представља инспиративни импулс (*spiritus agens*) збирке, „песничко искуство” у *Болу* надмашује почетна полазишта и испуњава захтев за универзалношћу, јер се – у равни историје – уздиже до тематизације геноцида, а у равни поезије – до сонета у којима „потрага за предачким у себи” нема само карактер осветљавања личног бола, већ поетску артикулацију *oйшiiеi бола*, предачког, који је и бол сваког човека/читаоца истовремено. У том смислу, Богдан Ракић истиче процес *удвајања лирскеi ja* (остварен кроз преплитање личног и колективног бола, односно кроз прожимање личних, породичних, историјских и митских елемената), који „не омогућава Мак-

симовићу само да преобрати трагедију властите породице у метафору свеколике патње једног народа, већ му (...) даје прилику да проговори и о неким од темељних претпоставки људског постојања у најширем смислу” (2016: 98–99). Ако „случај само подстиче оно што је дух већ припремио” (Луј Пастер), такав „случај” се у песничкој личној историји идентификује кроз два догађаја, односно доживљаја: први је везан за трауматично сећање из детињства на ритуал клања свиња у јесен, а други за мајчину болест (мождани удар), која је у њој покренула читав низ потиснутих слика страдања и подстакла да о њему проговори. У том смислу, „грађа” за тринаест сонета *Бола* (без уводног „Упамтио сам то”), није само историјска, него је и психолошка, припремљена на терену душевног склопа (песника) и духовне спознаје (историјског) страдања, чији се укрштај остварује у језику, једином кадром да оствари универзализацију *бола* и досегне *йуноћу йраїичної*.¹ Сâм песник не крије удео несвесног у настанку сонета:

„Нисам ништа одлучио. Одлучио је неко други: Бог, или неприметни унутрашњи процеси – изаберите сами. Једноставно, једног раног фебруарског јутра 2016. године – будим се рано, када и пишем, углавном зими – почео сам, без икаквог претходног размишљања, да пишем сонет „Код Дурџића гаја”. У истом тренутку отворила ми се читава књига, јасно сам видео и поједине песме, написане следећег дана. Али несвесне унутрашње припреме су трајале дуго (...) Чак ми се чини – дозволите ми мало судбине – да сам се и родио и постао то што сам постао да би неко ово написао“ (Максимовић 2017: 271–272).

1 „Поезија је у речима. У њима су садржана сва она, колективно дуго слагана значења која, кад их песник активира, називамо поезијом” (Максимовић 2017: 46).

Сентенца коју Максимовић наводи о коинциденцији као начину да Бог сакрије своје присуство – *Deus absconditus* (Бог који се скрива) – по својој суштини блиска је, на опозитан начин, једној другој сентенци која гласи да је „парадокс знак Творчевог присуства”. Чини се да су, уз историјску основу, трагично породично искуство и потребе да се историјско искуство преточи у песничко, коинциденције и парадокси – историјски и поетички – постали елементи песничког поступка и песничког доживљаја. У трагању за одговором на питање: како то бол може да буде *свети*, а страх *мио*, полазимо првенствено од сонета и пратећег поетско-документарног текста „Мио страх: трагом предака”, ослањајући се и на песникове аутопоетичке записе и драгоцену сведочења у интервјуима које је поводом ове збирке давао. Мултижанровски текст „Мио страх: трагом предака” представља свакако вредност за себе и може се читати као засебна целина, као што се може узети и као драгоцен прилог разумевању сонета, премда сам песник сведочи да је настао као „покушај да себи предочи(м) околности и разлоге тога што се десило и опише(м) своје трагање за прецима” (Исто: 272).

Када је реч о поетичким парадоксима, пре свега би се могло говорити о Максимовићевом одступању од обрасца који је најчешће означаван као „поетичност свакодневице”, као „урбана поезија” и као „естетизација баналног”, односно кретање од квалификације „песник минималиста” до песника који се прихватио великих националних тема, и то држећи се строге форме сонета. Усмеравајући своју пажњу не на обиље чуда свакодневног, површног живота, као у раним збиркама *Сйавач йод уйијачем* (1971) и *Мењачи* (1972), већ на једну важну димензију националне судбине српског народа, Мирослав Максимовић преко збирке *Бол* остварује и свој поетички принцип

о моћи поезије да обухвати и историју и егзистенцију, и национално и лично, при чему се ти парадокси превазилазе или неутралишу преко две важне повезнице.²

Прва се тиче песниковог аутопоетичког начела о поседовању *чврстих кључева нашег духа, душе, укуине личности* – који се „израде у детињству и њима се у животу одраслог човека разна врата отварају и затварају”, па и „она књижевна, ако се човек тиме бави” (Максимовић 2017: 165). Међутим, као опозит овом песниковом уверењу стоји једна друга његова белешка према којој се „све важно догодило (...) пре него је почео ’живот’” (Исто: 160), чиме се суштински афирмише оно *колективно несвесно* које обитава као *наслеђе сећања на животи пре животиа*, односно на колективне слике и представе које повезују лична искуства са надличним, универзалним и колективним, без обзира на то да ли долазе из прошлости, садашњости или будућности. Уводни сонет „Упамтио сам то”, написан 1988. (и не знајући да је уводни, како песник сведочи) двадесет година пре завршног (2008), написаног после мајчине смрти, инспириран живим сећањем из детињства на чин клања свиња у бачкој равници, то најбоље сведочи.³

2 Занимљиво је да Максимовић и о слободи и поезији, такође говори као о својеврсној „игри парадокса”. Сматрајући да је слобода „креативно превазилажење ограничења”, он посебно апострофира сонете као „ограничену форму”, са „тиранским правилима понашања”, у којој је могуће остварити (апсолутну) слободу, то јест као идеалан пут остварења слободе наводи начин на који то остварује поезија (2017: 176), као што, с друге стране, сматра да је управо поезија та која је сачувала колективну нит опстанка, односно слободе (Исто: 152).

3 Да је „испрекидана линија ужаса” као несвесно колективно, трагично предачко искуство постојала и пре збирке *Бол*, потврђује и сам песник, указујући на алузије већ у насловној песми *Сивача њог уијачем*, али и у читавом низу каснијих песама (Исто: 269).

Истичући да „писац може да (добро) пише само о нечему што је последица његовог искуства”, Максимовић под *искусѣвом* не подразумева само спољне, животне догађаје, него и емотивно и психолошко искуство, а такође и знање тј. оно што смо из књига и на друге начине усвојили (Исто: 199). Али, да је и „машта плод искуства”, због чега „у уметничким делима нема измишљотина: све то на неки начин негде већ постоји” (Исто). О уводном сонету „Упамтио сам то” се може говорити као о симбиози психолошког (трауматичног) искуства из детињства и оног колективно (породично) несвесног које се тиче проживљене породичне трагедије у прошлости о којој се није наглас говорило. У том смислу, крајње поједностављена слика сећања на профани обред клања свиња бива семантички усложњена и поетички надограђења историјским контекстом који пре припада сфери наслућеног него сфери сазнајног. Ако је „добра уметност увек направљена од аутентичног искуства”, као што песник тврди, то искуство не мора нужно бити емпиријско и опитно, чак, напротив – мора бити интуитивно, трансцендентално, како би говорило универзалним сликама и симболима.

На тај начин се долази до оне друге линије којом се укидају супротности (догађаја, места и времена), односно превазилазе парадокси. Том крајње профаном обреду, односно ритуалу, лирски субјект даје димензију сакралног. „Посвећујући достојну пажњу малим, тривијалним и од смисла испражњеним стварима, песник открива њихову духовну величину и епифанијско значење, које сакрализује профано” (Јовановић 2006: 110–111). Експлицитни и конкретизовани наслови сонета („Секира”, „Нож”, „Глава”, „Рука”, „Нога”, „Отац”, „Мајка”) нису симболи само *видљиве сѣварносѣи* већ и *невидљивих ѿјава*, оних које упућују управо на ону „испрекидану линију

ужаса”, која је сва у домену (о)сећања трагичног. Истичући да се о теми историјског ужаса и трагедија у поезији може писати на два начина (први: да се наизглед пише о нечем другом, општијем, па да се кроз песничке поступке попут метафора, алузија и паралелизама – провуче конкретан догађај; други: да се „дословно пише о конкретном догађају, али да се он, песничким поступком, универзализује, подигне до општости – да чињенице почну да лебде” – (Макисмовић 2017: 292), песник претпоставља поезију историји, будући да поступцима онеобичавања, алузивно призваног сећања на догађаје, њих саме доводи у поредак „вишег реда”, у којима конкретности – парадоксално – постају метафора општости. Тако алузивно употребљени симболи *нож*, *секира* итд. проширују своје семантичко поље на мноштво других слика страдања (клања), а *мајка*, *оштрац* алузивно представљају све очеве и мајке страдале у усташким покољима. У том смислу, алузија коју поменути чин клања свиња, односно „крв која се пуши”, изазива у песниковој свести – на проливену крв предака („као да спава у дубокој унској јами”), проширује поље значења на метафизичку раван, односно на драматику и мистику првих и последњих питања о страху и метафизичкој усамљености човека:

„Тада сам знао да смо сви немоћни и сами
као млада свиња што се пред нама срушила.”

(Максимовић 2016: 9)⁴

Могући корен поређења две слике – потпуно различитих смрти, из два различита времена (сећања из детињства на поменути догађај и посредног „сећања” на страдања предака), Ломпар именује као дубоко запре-

4 Сви наводи стихова из збирке *Бол* дати су према следећем издању: Мирослав Максимовић, *Бол*, Београд: Чигоја штампа, 2016. и у даљем раду биће назначени само бројеви страница.

тани *еїзисѣнцијални ѿойос* „који пребива готово испод прага свести” (2016: 76). Парадокс постојања идентификује се, између осталог, и у чињеници да садржаји свести представљају сублимацију колективног искуства у истој мери у којој су то индивидуални садржаји личног (проживљеног) искуства. *Незнање* о пуној истини трагедије у унској јами – у тренутку када је настао сонет „Упамтио сам то” – суштински је *знање* или *надзнање* које поседује поезија као племенита кћи интуиције и спознања Истине. Отуда песникова сумња да ће збирка *Бол* наићи на неку врсту „подземног читања”, односно таквог које ће „проћи испод радара јавности” (Максимовић 2017: 287), међутим – и на срећу – се не остварује, управо зато што долази до својеврсне аналогне идентификације (*коинциденције!*) између читаоца и његовог властитог колективног (националног, историјског) искуства, баш као између песника и његове породичне историје. Ту није реч ни о каквом друштвеном ангажману поезије, односно збирке, већ о својству поезије да природом својих обухвата надрасте границе оних облика живота који започињу и завршавају се у земаљској егзистенцији и историји, те у том смислу бива оправдано преимућство уметности над историјом. Као најбољи пример за посматрање односа поезије и историје Максимовић наводи нашу епску песму, у којој се од почетног ослањања на поезију као историјски текст (о средњем веку, на пример), дошло до одвајања на чисту поезију оног тренутка „када су историјске чињенице почињале да лебде” (Исто: 153). Другим речима, када је као пресудан чинилац сазнања о оном што је било наглашен *доживљај*.

У том контексту посматрано, Максимовићева збирка носи значења *парадокса историје*, то јест оправдава песниково тврђење да *поезија може оно што историја не може*. Парадоксима историје овде би се могао придружити – као аутентичан песнички поступак – *лир-*

ски *парадокс*. Два супротстављена и антагонистички настројена (поетичка) света огледају се у груписању *симбола ужаса* (нож, јама, рука, нога, глава, секира) наспрам којих стоје *симболи лепоће* (мајка, отац, дечји свет). Уводни сонет („Упамтио сам то”) и завршни („Упамтио сам то, II”) не припадају дословно овој категоризацији. Аристотеловски речено, Максимовић је имплицитно своје песничке елементе поделио на *елементије по величини* (у које спадају прича, односно радња трагедије и карактери) и на *елементије по суштини* (у које спадају пролог – којим се публика обавештава о радњи која ће уследити, егсода – завршни део античке трагедије који укључује и катастрофу – акцију којом се разрешава и завршава сукоб) (Шкроб и др. 1986: 820–827). Код Максимовића су елементи међусобно повезани, али не на начин хармонизације, већ на начин коегзистенције у јединству супротности (*coincidentia oppositorum*), категорије која је – индикативно – везана за природу Бога, односно трансценденцију и бесконачност. Нити је овде реч о једном, појединачном искуству бола, нити је тај бол само физички, него се његова *универзализација* распростире и на домен *колектива* (народа) и истовремено означава *душевни* бол; реч је, дакле, о *болу* који има карактер трансценденције и бесконачности (без-крајности; јер је његово трајање ванисторијско, ванвременско и универзално).

У Максимовићевим сонетима у истој равни, као јединству супротности, стоје *ужаси трагедије* и „*ужаси*” *лепоће* (лепота која се, као опозит јавља у естетици трагичног и, као таква, представља својеврсни оксиморон). Чак и на нивоу појединачних сонета – у оквиру једног катрена, на пример – парадокси ужаса (клања) преплићу се са перспективом (опажене) лепоте, која читавом сонету даје карактер античке драме. „Нежни девојачки струк” се као категорија нестварне, божанске лепоте издиже изнад ужаса (земаљског) покоља и њена појавност прелази у сферу трансцендентног, вечног. Док је смрт *иренушна*, *звук* (одсјај, вибрација, резонанца) лепоте је одјекнуо у вечности:

„Ни јаука, вриска, тек вечности мук
када се над јамом, као плеса звук,
зањихао нежни, девојачки струк.”
(„Код Дурџића гаја”: 13)

Опевајући, на пример, *секиру* као предзнак будућих трагедија, песник у њено семантичко поље сажима различите варијације сврхе коју она има – од тога да је „мили члан куће”, „спава у дворишту, ил у дну шупе. / Не тражи ништа, печења ни супе”, преко градацијског низања њене сврховитости („Кад почне да ради, та не предахне, / сече дрва, грање, а кад јој прахне / обори и букву...”), да би кулминацију достигла у *лејоџи* улога која јој је намењена:

„Најблиставија је по месечини,
кад сече комшије. Тад јој се чини
да, спојена с небом, сја у висини.”
(„Секира”: 15)

Идентичан поступак спроведен је и у сонету „Нож”, с том разликом што је његова антропоморфизација остварена преко певања у првом лицу, чиме се додатно стилски наглашава њена улога *сејача сѣраха и смрџи*:

„Ја сам нож. Ја сам нож. Надалеко знан.
Људима слуга. Али понекад бан.
Тада сви инсани којима служих
почну да дрхте. Свети страх им пружих.”
(„Нож”: 17)

Као систем бинарних опозиција, уз „свети страх”, појављује се и „нежно грло” којем сечиво ножа пресуђује. Тако се на фону супротстављених реалитета остварује и принцип дијалектике песничких елемената и исказује принцип дијалектике живота. Перспектива је у непре-

станом кретању од *лейоџије* ка *ужасу*, и обратно. *Страх* је свети, јер одржава свесност о животу, а лепота *ужасна* јер је – сваког тренутка – тако близу смрти. Естетски варијетети *лейоџије* и *страха* су тек две стране једне исте појаве, при чему је само поезија она која наслућује тајну и мистерију (физичког) живота. „Ако хоћеш да продреш у унутрашњост физике, посвети се мистерији поезије”, препоручује Фридрих Шлегел (1999: 116). Тајна је овде саржана у *болу*, као епифанијском открочењу суштине човековог присуства у историји. Бол је *свеџи*, јер је наш и тиче се идентитета и (само)потврђивања. Његова природа наликује на онај *бол још из мајерине ујироде*, на чију *парадоксалност* *природе* такође указује Настасијевић, тврдећи да се такав бол „не би преболео да нехотице не скрене у радост израза” (1991: 200), односно да до његове треба сржи ићи, „до заборавља свог извора, до расплинућа твари у сан”, а онда „у чистој радости, од сна правити надстварност” (Исто). Ова премиса би се на неки начин могла узети као основа песничког поступка у Максимовићевим сонетима, где се у фигури песничког парадокса указује на могућност превазилажења немогућег, то јест победе поезије над историјом и живота над смрћу. У пратећем тексту „Мио страх: трагом предака”, песник говори управо о тој врсти преображаја *бола у њесму*, када се са врхова брда, изнад Уне, чује *нека мелодија*, која јесте „елегија”, али је пре свега *преображен* историјски бол у *духовну радост* постојања (трајања):

„Народ који је ишчезао у јамској тами
историје певао је потомцима” (2016: 67)

Потом, деминутивни облик „руко, ручице” у сонету „Рука” се такође може тумачити као апострофирање тајне лепоте и тајне трагедије предака који нису ни успели да доживе зрелост, а већ их је прогутала тама унске јаме.

Лична судбина се овде узноси до поља националног страдања, до косовске судбине Мајке Југовића, „а уз мало учитавања, и Милоша Војиновића, када се на вучитрнској раскрсници опрашта од ујака” (Јовановић 2021: 120).

Поред *парадокса* као песничког (стилског) поступка, у *Болу* је доминантна и једна друга врста парадокса – условно названа филозофском – чијим се превазилажењем у јединству супротности долази до највећих порука и идеја ове збирке. Реч је о *парадоксу времена*, за који и сâм песник – парадоксално – каже да су „многи критичари уочили, али нису анализирали”. *Време доiађаја* и *време сећања*, захваљујући песничком таленту да догађајима из прошлости да карактер универзалности, односно ванвремености или изванвремености, престају тако да буду део историјске (хронолошке) равни, већ естетски домети остварени кроз језичко-стилске песничке елементе постају поетски ентитет чији смисао „лебди” над историјском (животном) стварношћу. Чини се да *йоеiшика времена* паралелно егзистира са *йоеiшikom бола*, која је у поетичко-аксиолошком смислу најдоминантнија. Слојевитост времена, то јест мноштво различитих перспектива са којих песнички субјект актуелизује трагичне догађаје, додатно доприноси процесу усложњавања асоцијативних низова везаних за појединачно опеване догађаје. Већ у уводном сонету „Упамтио сам то”, *време доiађања* није (само) слика опеваног чина, већ парадигма *историјскоi ирeнуиика*, то јест метафора злочина који се већ десио у прошлости: слика *кољача* који пословично пуши, ради брзо, замахује без муке и говори: „Заклао сам их око осамсто”, носи предзнак нечега што се у историјској равни већ десило; „крв која се пуши” и „као да спава у дубокој унској јами”, а не бачкој равници, и као да се све дешава тренутак након страшног покоља у ноћи између 9. и 10. августа 1941. близу јаме Безданке и Дурцића гаја у западној Босни, а не Бачкој – песниковом

простору рођења и детињства – апострофирају важну димензију Максимовићевог песништва – метафизичку, у којој поезија није, као што то некад бива, *йредосећање будућности* („диже се и: ’До виђења!’ Упамтио сам то”), него је суштински *йредикција йрошлости*.

У збирци се, дакле, смењује неколико различитих временских перспектива које, у хронолошком смислу, не представљају „праволинијски” опеване догађаје, већ се песничким поступком темпоралне фрагментације оне међусобно преплићу и доводе до *дефрајментације* или *целовитости времена*. О међусобном преплитању времена у различитим перспективама са којих песник говори (време детињства, односно сећање на поменути ритуал клања свиња; време страдања и покоља у августовској ноћи 1941. у унској јами и време након мајчине смрти), сâм песник је више пута говорио у интервјуима, често се позивајући на Елиота. Његово схватање прожимања прошлог, садашњег и будућег – тако што се и прошло и садашње садрже у времену будућем, односно сазнањем да се „само временом време побеђује” – блиско је, тврди Максимовић, нашој народној поезији, јер је „наш народни гуслар и пре Елиота знао да се мешају време прошло и време садашње” (Максимовић 2017: 154). Песник у *Болу* као да поседује оно „чуло времена” о питању чијег постојања се води расправа у Мановом *Чаробном дрећу*. То је универзални моменат, каже песник, у коме се из времена прошлог рађа време будуће, истог трена постаје садашње и опет се руши у прошло, и додаје:

„Постоји само време, метафизичка категорија, а подела на прошлост, садашњост и будућност одраз је наше потребе да се снађемо у времену, или да неухватљиво време искористимо за неке наше практичне пролазне циљеве. Наш живот је све оно што живимо, што смо живели и што ћемо живети. У том смислу, елеменат данашњег живота српског

народа је геноцид који је тај народ претрпео у Другом светском рату. Веома је важно за целовитост нашег данашњег живота да тај елеменат у њему постоји, и да постоји на стваралачки начин (као у овој књизи), јер само тако, целовито, можемо слободно живети у садашњости, која је, у истој секунди, и будућност и прошлост” (Исто: 293).

Премда је ово становиште можда најближе хришћанском схватању по коме је време тек сенка вечности, оно никако не потиरे историјско време. Напротив, историјско време је уткано у све три димензије: прошлост, садашњост и будућност и ми смо њиме одређени, али тек када се то историјско уздигне до метафизичког (путем песничке речи), онда постаје део вечности. Питање односа историје и поезије отворено је већ и самом историјском, то јест документарном основном ове збирке. Али, поетско-документарни текст „Мио страх: трагом предака” не само да није оптеретио историографијом песнички израз о истом трагичном догађају, него је постао својеврсна увертира у „простор слободе”, то јест омогућио да историјске чињенице – преображајем у (песничке) симболе – трају, „певају”, и у нашим потомцима.

Два истакнута сонета „Јама” и „Бол” и својом медијалном позицијом у збирци указују на битност и *онџолоџију времена* – на прожимање митске прошлости (Милош, Марко и виле) и тренутак страдања у јами *Безданки*, односно сажимање свих тих „времена” у једну тачку, која суштински означава – превазилажење времена:

„Живот прошао, у будућност! веле.
Како прошао? Дуге ноћи целе
сви знамо да ће зоре да забеле.
Биће отмености, суве радости
кад заигра коло вечне младости:
све наше лобање и крте кости.”

(„Јама”: 31)

У хришћанском схватању, време је створено од Бога, и нужно има почетак и крај. Али, циљ времена није ништа друго него да „само себе доврши и утоне у вјечност, односно божанску хармонију” (Томовић 1997: 31). Оно је само „сенка вечности”; његова природа је *двосирука* (Берђајев 2002: 85): ништа није прошло што је прошло и све што ће се збити већ је негде било („Сваке секунде, секунда будућа / постаје прошлост, наша пуста кућа”). Отуда је одредница „јамско време” из насловне песме „Бол”, кључна за разумевање парадокса времена, тачније хришћанског принципа тежње ка *животију у вечностии*. „Апостоли јамског времена” тако више нису само они који су страдали у јами *без дана и гна* (Без-дан-ка), знани и незнани, блиски и далеки преци – статус тог гласника добија и сваки чита-лац, уткајући своје биће у ону вертикалу времена која има и национални и есхатолошки карактер. „Без тог памћења не може се постојати, а без суочавања са њим не може се бити целовит” (Илић 2021: 210).

Најиндикативнија песничка слика таквог свепрожи-мања – историјског, духовног и есхатолошког, остварена је у завршном сонету „Упамтио сам то, П” (с подбелешком: „Смрт Стоје Узелац”), где се у заокруженом цикличном (историјском) пресеку последњег драмског чина унске трагедије (смрти мајке) све доводи у раван *иуноће смисла*:

„Ситна, у подруму високе болнице,
тихих апарата везале је жице,
спустила се сенка у наручје таме,
легла међу своје на дну унске јаме.”

Поезија се тако, у поетској визури Мирослава Максимиовића, остварује као медијум којим се из историје доспева до вечности. Она није само дијалог са прошлим и оним што ће доћи, већ ентитет у коме се оно што је најзглед немогуће и неспојиво превазилази у једној вишој

равни. Символи ужаса и трагедија из наслова сонета бивају доведени у исту раван са симболима лепоте и живота, захваљујући управо универзалним значењима које им поезија даје. Поезија, дакле, може оно што историја не може. Она не само да универсализује, већ и сакрализује, и бол и страх. Бол чини светим, а страх милим (а не само зато што је мио страх игра речи од назива места Миострах или Мијостра, места рођења Стоје Узелац). Поезија доноси Истину не на нивоу чињеница него на нивоу смисла: „Кад смешећи се сазнајем ма и страхоту о себи, спасен сам од ње” (Настасијевић 1991: 202).

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Берђајев 2020: Н. Берђајев, *Ја и свeтшi објекaишa – дух и реалносiи*, превео Добрило Аранитовић, Београд: Бримо.
- Илић 2021: С. Илић, „Тотални геноцид у књизи Мирослава Максимовића Бол”, у: *Поешiика и њоезија Мирослава Максимовића*, ур. Светлана Шеатовић, Марко М. Радуловић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 197–213.
- Јовановић 2021: А. Јовановић, „У присуству сина: од сонета ’Упамтио сам то’ и ’Упамтио сам то, II’ до песничке збирке Бол Мирослава Максимовића”, у: *Поешiика и њоезија Мирослава Максимовића*, ур. Светлана Шеатовић, Марко М. Радуловић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 107–123.
- Јовановић 2006: Б. Јовановић, „Обредно и ритуално у поезији Мирослава Максимовића”, у: *Мирослав Максимовић, њесник*, ур. Драган Хамовић, Краљево: Народна библиотека „Стефан првовенчани”, 105–116.
- Ломпар 2016: М. Ломпар, „О болу постојања”, у: М. Максимовић, *Бол*, Београд: Чигоја штампа, 71–90.
- Максимовић 2017: М. Максимовић, *Велики њросиор слободe: есеји, зајиси, разiговори*, Београд: Чигоја штампа.

- Настасијевић 1991: М. Настасијевић, *Есеји, делешке, мисли*, Београд – Српска књижевна задруга, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Ракић 2016: Б. Ракић, „Од бола до идеалне општости”, у: М. Максимовић, *Бол*, Београд: Чигоја штампа, 91–102.
- Томовић 1997: С. Томовић, *Филозофија времена*, Цетиње: Обод, Подгорица: Унирекс.
- Шкроб и др. 1986: Z. Škreb i dr. *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.
- Шлегел 1999: F. Šlegel, *Ironija ljubavi: izbor iz dela*, izabrao i preveo Dragan Stojanović, Beograd: Zepter Book World.

Marija Jeftimijević Mihajlović

HOLY PAIN AND DEAR FEAR

(On historical and poetic paradoxes as signs of Truth)

Summary

In previous interpretations of Miroslav Maksimović's collection of sonnets *Bol*, the historical basis has been mainly emphasized - the tragic family experience of the poet's mother who, as a fourteen-year-old girl, escaped death at the hands of the Ustashas - but also the need to translate that historical experience into a poetic one, where coincidences and paradoxes, both historically and poetically, became recognizable elements of Maksimović's poetic process and poetic experience.

Starting from the poet's assertion that »coincidence is God's way of hiding his presence«, this paper first of all talks about poetic paradoxes that are most expressive in two levels: the first concerns the *stylistic procedure* in which, for example, the extremely explicit and concretized sonnet titles (»*Sekira*«, »*Nož*«, »*Glava*«, »*Ruka*«, »*Noga*«, »*Otac*«, »*Majka*«) are not only symbols of *visible reality* but also of *invisible phenomena*, those that point to that »dashed line of horror«, which is all in the domain of the memory of the

tragedy. The second type of paradox refers to the *paradox of time*, for which the poet himself - paradoxically - says that many critics have noticed, but have not analyzed. *The time of events and the time of memory*, thanks to the poet's talent to give the events of the past the character of universality, i.e. timelessness, cease to be part of the historical (chronological) plane, but the aesthetic ranges achieved through linguistic and stylistic poetic elements become a poetic entity whose meaning "floats" "over historical (life) reality. It seems that *the poetics of time* exists in parallel with *the poetics of pain*, which is the most dominant in the poetic-axiological sense. The layering of time, that is, many different perspectives from which the poetic subject actualizes tragic events, additionally contributes to the process of complicating the associative sequences related to individually sung events.

Key words: coincidence, paradox, historical experience, psychological experience, unity of opposites, *aesthetics of horror*.

МАКСИМОВИЋЕВ РИМЕЈК РАДОВИЋЕВЕ „ВУКОВЕ АЗБУКЕ”

У раду се анализира међуоднос поеме „Вукова азбука” Душана Радовића и њеног римејка из пера Мирослава Максимовића „Вукова азбука по Душану Радовићу”. Анализа је искључиво лингвостилистичка. Она треба да покаже сличности и разлике у стилематичности (језичком ткању) и стилогености (књижевноумјетничким ефектима) између Радовићеве поеме и Максимовићевог римејка. Показало се да су сличности везане за структурни, а разлике за смисаони план ових двију поема, односно Радовићеве поеме и њеног Максимовићевог римејка.

Кључне ријечи: Душан Радовић, Мирослав Максимовић, Вукова азбука, римејк, мимологија, мимофонија, фонетски симболизам

Максимовићева *Вукова азбука* по Душану Радовићу прави је књижевни „римејк”¹. А римејк (енг. *retake*), општепознато је, значи поновно стварање некога дјела,

* mkovacevic31@gmail.com

1 Римејк се, много чешће него за књижевност, користи за филм, серију или видео игру који представљају нову верзију већ снимљеног дјела.

с тим да оно не мора бити потпуно исто као оригинално дјело, већ са оригиналом мора да дијели неке кључне елементе. Максимовићева „Вукова азбука” представља нову верзију „Вукове азбуке” Душана Радовића. Између Максимовићеве и Радовићеве верзије постоје и сличности и разлике, с тим да је разлика много више неголи сличности, иако су сличности очигледније од разлика. Сличности су прије свега везане за структурно-обликовни, а разлике за тематско-семантички, или тачније семантичко-смисаони план. На то је већ у предговору своје римејк поеме указао сам Мирослав Максимовић, наглашавајући: „Добар део ’мојих’ слова приступа садржају на сатиричан и ироничан начин, што је често радио и Душан Радовић. Драго ми је – ријечи су Мирослава Максимовића – што сам теме које Душко није познавао, јер их у његово време није било, погледао уместо њега. Истовремено ми је жао, јер знам да би их он погледао духовитије и убитачније” (Максимовић 2022:[7]).

Поему „Вукова азбука” Душан Радовић је објавио први пут 1971. године, пишући је за дјецу узраста на прелазу из предшколског у школско доба, или у закорачају у школско доба. Као поема, она представља вијенац од 30 пјесама: о сваком је слову спјевана посебна пјесма. У њој су: „Звук, асоцијација, каламбур и игра елементи на којима песник гради поетску представу прожету радосћу откривања и изненађења, светлим расположењем. У дубинским слојевима визије указује се лепота и значај гласа, односно слова као основне јединице говора. [...] Везивна идеја азбучног венца запретана је у ватромету најразличитијих појава појединих гласова, у сплету њихових окружења, у низу наизглед неповезаних слика и обиљу могућих асоцијација” (Марковић 1996: 445). У „Вуковој азбуци” Душка Радовића, ријечи су Милована Данојлића, „певају се знаци и слова; радост игре појачана је до заноса, до љубави. Ту се јавља и родољубива

нота, која се осећа у посебној боји гласа, у нежности с којом песник приступа писменима свога језика и свога народа. Осветливши део сложене повезаности између гласова и њихових графичких знакова, између музике и њеног ликовног израза, Радовић се, за тренутак, над-нео над бездан колективне подсвести; низ водопаде али-терација спустио се у дубоку прошлост говора. Речи не певају ни смислом, ни довођењем у одређене односе: из њих зрачи енергија појединих гласова; ти им гласови дају укус. Као и код Рембоа, као и код Бродског, и ту смо на рубу наивне вербалне алхемије и интуитивне магије. Опасно је безрезервно је следити, али је не можемо ни одбацити мирне душе.” (Данојлић 1972: 27).

О „Вуковој азбуци” Душка Радовића већ смо писали примјеном лингвостилистичких мимолошких критеријума Жерара Женета (Ковачевић 2012). Женет је, наиме, устврдио да је Платон у *Крайиљу*, говорећи о суштини готово сваког самогласника и сугласника грчкога језика, извршио „пријелаз са семантике ријечи на семантику гласова у језику. То је у нашој културној традицији први познати (или барем први сачувани) покушај слике фонетског симболизма” (Женет 1985: 28). Према Ж. Женету, сваки је однос мотивисаности између „ријечи” и „ствари” *мимолоија*, док је говорна фонолошка мотивисаност *мимофонизам*, а писана *мимографизам* (Женет 1985: 9, 64). Мимофонија као опонашање смисла помоћу звукова гласа и мимографија као опонашање смисла помоћу „осјетних облика писма” (Женет 1985:64) представају само подврсте не само мимологије – него, што је за нашу анализу значајније, и подврсте *фонейској симболизма*, заснованог на симболици гласова и/или фонема. „Фонетски симболизам односи се на оне случајеве у језику у којима су својства звукова на иконичан начин повезана са својствима референата” (Ковић 2017:47). Бројна психолингвистичка, неуро-

когнитивна и примијењено когнитивна истраживања фонетског симболизма „показала су да фонеме могу да укажу на значење речи али само за одређене димензије, као што су величина, облик, даљина, као и тврдоћа, али се не односе на конкретна значења. И, премда, фонеме, у случају фонетског симболизма, имају значење, то значење је фундаментално различито од значења морфема и лексема. Врсте семантичких информација доступне путем фонетског симболизма изгледа додају неку врсту експресивности речима” (Ковић 2017:65).

Радовићева „Вукова азбука” више је него добра потврда мишљења о фонемском симболизму као семантичко-експресивној надограђујућој компоненти значењске структуре лексеме. Као да је Радовић себи поставио за циљ „да свако слово као ’главни јунак’ пјесме специфичним поетско-обликотворним поступцима добије самосвојно значење, тј. да његова разноврсна кумулирања добију и значењску вриједност. Мимологије се при том код Радовића остварују и као мимофоније, тј. као опонашање смисла помоћу звучања појединих гласова, или као мимографије, тј. као опонашања смисла помоћу осјетних визуелних облика писма, при чему су мимофоније неупоредиво чешће од мимографија. Радовићева поема ’Вукова азбука’ на тај начин показује да у поезији, посебно оној за дјецу, не само да не мора да важи принцип произвољности знаковних језичких јединица него да тај принцип могу негирати и фонеме као незнаковне јединице.” (Ковачевић 2011:135).

Циљ овога нашега рада јесте да издвојимо и освијетлимо сличности и разлике између двију „Вукових азбука” – Радовићеве (1972) и Максимовићеве (2022). Па кренимо од сличности. Потпуна подударност, што је и логично, тиче се броја и распореда пјесама – број пјесама и њихов распоред одређен је бројем графема (слова) српскога језика и њиховим азбучним (ћириличним) рас-

поредом. Дакле, у питању је 30 пјесама насловљених са тридесет ћириличких, што ће рећи азбучно пореданих, графема: од А као почетне до Ш као завршне графеме азбуке, односно њој посвећене пјесме. Само се у једном наслову разликује Максимовићева „Вукова азбука” од Радовићеве: код Максимовића пјесма посвећена вокалном графему Е није тако и насловљена, него има наслов „Е па Н”, и то због тога што пјесник графичке облике тих двију графема сматра међуусловљеним, јер је „Н окупирао Е” (што је једини стих који осликава графему Н).

Композициону структуру збирки у цјелини није једина структурна сличност ових двију збирки. Највећи број појединачних пјесама и Радовићеве и Максимовићеве „Вукове азбуке” у подлози има исто структурно начело, што ће рећи да дијеле исте битне обликотворне структурне карактеристике. Код консонантских графема то су алитерације, а код вокалских – асонанце. Будући да су консонантне графеме петоструко бројније од вокалских, начело алитерације је нужно доминантније од начела асонанце. Иако ни асонанца ни алитерација нису нужно најбитније структурне карактеристике баш сваке од пјесама о вокалима (нпр. код Радовића о графему И, а код Максимовића о графему А, дати се вокали појављују само двапут) или консонантима (нпр. код Радовића о консонантским графемама Ћ или Х, а код Максимовића код пјесама о графемама Г и Њ). Међутим, и тамо гдје дати гласови, односно графеме и нису најфреквентније, оне представљају „кључ” цијеле пјесме, они су доминантни гласови кључних ријечи пјесме. Тако основно структурно начело пјесама о словима „Вукове азбуке” и код једног и код другог аутора јесу графемске кумулације, више алитерацијског него асонанцијског типа. Колико год да су за структуру пјесме битне те кумулације истих графема, толико су, ако не чак и више, битне и њихове текстовне репартиције, тј. позиције у којим се оне остварују у пјесми.

И управо се по тој позиционој репартицији кумулираних графема врло блиске, а често и структурно подударне многе од пјесама Радовићеве и Максимовићеве „Вукове азбуке”. У великом броју пјесама и једног и другог аутора ТАУТОГРАМ представља основно структурно начело. А таутограм подразумева да сваки стих пјесме почиње истим словом. (РКТ 1992: 842). Много је више досљедно таутограмски структурисаних пјесама код Максимовића, а то су пјесме о чак 18 графема: В, Д, Ђ, Ж, З, И, Ј, М, О, П, Р, С, Ћ, У, Ф, Х, Ц, Ш. Код пјесме о слову Т само завршни осми стих није таутограмски („и слободним шумама”). Неколико Максимовићевих пјесама има наизмјенични или недосљедни таутограм, какве су оне о: Е па Н, Л, Љ, Њ, Ч и Џ. Код Душка Радовића нема ниједне досљедно таутограмски структурисане пјесме, а таутограмском структурном начелу најближе су пјесме о словима Д (изузет је само други од седам стихова), С (изузет је 12. од 15 стихова), У (изузет је први и последњи стих), Т (изузета су последња два од седам стихова). Код Радовића, међутим, има неколико пјесама са наизмјеничним или пак недосљедним, али већинским таутограмом, а то су пјесме о: А, Б, Л, М, П, Р и Ц.

Таутограму као стилском поступку употребе исте графеме на почетку свакога стиха или исказа близак је стилски поступак панграмате. Панграмата подразумева низање „стихова у којима узастопне ријечи почињу истим словом. Стихови те врсте зову се панграматици или паремијаци, као што је онај Енија: *O Tite, tute, tibi tanta, tyranne telisti*” (Симеон 1969: 9–10). Тако панграмата нужно подаразумијева таутограм.

Панграматској структури најближа је код Душка Радовића пјесма о слову У, јер у цијелој деветостишној пјесми само двије лексеме почетног стиха („све је..”) и три лексеме завршног стиха („Фењер беле месечине”) нису панграматици:

Све је у нечему,
унутра.
Увукло се у рупу,
утонуло у дубину,
умукло у ужасу,
усахло у муку,
уснуло у хумци...
Угаси У, упали Е!
Фењер беле месечине.

Код Мирослава Максимовића има много више пјесама које имају панграматску структуру, а такве су пјесме о: Ј, У и Х, с тим да им треба прикључити и пјесме о: В (у којој панграматици нису само предлози и везници), Д (гдје панграматици нису енклитичке речи и ријеч „као”), С (у којој панграматик није само завршна лексема „Били”), затим пјесме о И, Р, Ћ, Ф (у којима огромну већину чине панграматске лексеме). Кумулација истих графема код оба аутора може бити и епифорска, тј. на завршетку два или више стихова (нпр. код Радовића у пјесмама о: Ћ, Т и У, а код Максимовића у пјесмама о графемима О, Е па Н), или пак мезофорска, тј. на средини стихова (код Радовића у пјесми о Х, а код Максимовића у пјесмама о Д и П).

Сва та позиционо различита кумулирања графема мотивски су везани за Буквар као књигу о словима. При учењу слова у Буквару се по правилу наводи што више лексема са датим словом, и још посебно лексема са више-струко реализованим словом које се учи. Зато велики број стихова што чине пјесме о словима одражава структуру букварских реченица, односно модела реченица за најлакше усвајање слова. Тако нпр. почетак пјесме о слову С код Душка Радовића управо одражава модел савладавања тог слова, и то тако да се најприје наводи само слово, потом од њега формиран слог СА и СО, а затим

и ријеч САТ и СОСА. Дакле: С, СА, САТ; С, СО, СОСА. А онда Душко Радовић прави мајускуларно графостилемски маркирану пјесму како међусобно комбинацијом лексема СОСА и САТ, тако и комбинацијом датих лексема са другим детерминативним лексемама које садрже једну или више графема С:

С	С
СА	СО
САТ	СОСА

СОСА СА САТОМ
САМО СОСА СА САТОМ
СОСИНА СЕСТРА
СЕТИЛА СЕ СОСЕ У ТРСТУ
САКРИЛА САТ У СЕЖАНИ
САД СЕ СОСА ПОНОСИ САТОМ
САТ СЕКУНДИРА КАО СОСИНО СРЦЕ
СОСО СОСО
НОСИ САТ СА СОБОМ
СПАВАЈ СА САТОМ
СЛИКАЈ СЕ СА САТОМ
САД СИ СОСО СТО ОДСТО СИГУРНА

Посматран из перспективе Буквара, Радовићев текст о С је „пародија на извесне приче без главе и репа које се, обично, налазе у букварима. Прича Радовићева не само да је целовита и заокружена, него је сва од лако препознатљивих алузија: стешњен, онемогућен, строго усмерен, овај песник је успео да изгради фини хумористички текст. Толико речи у којима сикће глас С похитале су да се подсмехну Соси, да обелодане њену тајну, да је до појединости опишу, Све је ту: наш свет у Трсту, на тргу Понто Росо, па прикривање сата на граници, онда фотографисање на вашару са ручним часовником окренутим према објективу - психолошка скица раширеног типа

наше средине, изведена најсиромашнијим средствима, у оквиру игре, у духу пародије, са циљем да забави, децу на један, одрасле на други начин.” (Данојлић 1972:20).

Упоредићемо сада са овим Радовићевом текстом о С, Максимовићеву пјесму о слову Р:

Р као Русија.

Р као рима.

Рима широка, јака, к’о

Русија.

Рима питома, ведро к’о Србија.

Ово је други начин букварског представљања слова. Слово се пореди, заправо препознаје кроз познату ријеч, односно кроз општепознату ријеч која њим почиње. У питању је модел с еквативним поређењем, тј. поређењем по једнакости, тако да се дати глас, односно слово којим се он обиљежава, препознаје као посебан баш зато што се изједначава са појмом чији израз њиме почиње: „Р као Русија.” Датој се лексеми као најбитнија карактеристика приписује баш то што почиње датом фонемом, односно графемом, при чему се постојање дате фонеме односно графеме препознаје у постојању лексеме што именује дати појам. И тај појам мора бити општепознат. Баш као што је то Русија. Али пјесник Р не идентификује само с Русијом него и са римом: „Р као рима.” Зашто „рима” поред толико других познатијих појмова? Због основног и контекстуалних (секундарних) значења које ријеч рима може имати! Као гласовно подударане завршетка стихова, рима заправо значи сличност као еквивалентност, уједињење двају посебних појмова, и то уједињење као поистовјећење. А у датој се Максимовићевој пјесми римују само *Русија* и *Србија*, и то двоструко као парна рима између последња два стиха, и што је још битније као прстенаста рима између Русије у првом и Србије у зав-

ршном стиху. Тако и лексема рима и у пјесми остварена рима на својеврстан начин указују на нераскидиву, готово иманентну везу између Србије и Русије, при чему је Русија „широка и јака”, а Србија – „питома и ведра”. Тако је на букварској подлози пјесник изградио врло богату асоцијативну смисаоно-емоционалну структуру пјесме.

Рима као својеврсна фонемска, односно графемска кумулација такође представља једно од начела структурисања строфе или пјесме у цјелини. Посебно у случају кад је инваријанта риме иста консонантска фонема, односно графема, какав је случај у Радовићевој пјесми о слову З, у којој се осам пута понавља исти римовани завршетак –**езе**:

Видиш **брезе**
 помислиш на **чезе**,
 памтиш **чезе**
 сетиш се **лепезе**
 тамног ока
 прозирне **принцезе**,
 што ти иза
 заборав **резе**
 сланом сузом
 завичаја **везе**
 златне туге
 и сребрне **језе**.

Док наведена пјесма није усамљена с кумулацијом консонанта у једноструким или вишеструко реитерираним римованим завршецима Радовићевих пјесама о словима Вукове азбуке, дотле се кумулација неког од гласова у римованим завршецима код Максимовића сусреће готово по изузетку. Али зато код Максимовића има типова фигуративних модела примијењених у структурном обликовању пјесме које не познаје Радовићева „Вукова азбука”. Навешћемо само два, врло карактеристична, а кумулирана, боље рећи интерферирана у истој

пјесми: тмезички и парегменонски модел структурисања пјесме. Структурне карактеристике тмезе и парегменона као стилских фигура Максимовић стилистички врло успјело комбинује у пјесми о гласу/слову О:

Около наоколо.
О, коло наоколо,
Ок, оли наоколо?
Око, зашто тржиш правац?
Околишимо.
Околности налажу.
Околина тражи.
О сколило са свих страна.
Около наоколо, луда главо!

Тмеза као стилска фигура „подразумијева граматички несанкционисано разбијање неке ријечи на дијелове између којих се умеће неке друга ријеч или група ријечи” (Ковачевић 2015:234). У наведеној Максимовићевој пјесми чиста тмеза као стилска иновација остварена је на почетку седмог, претпосљедњег стиха, у коме је лексема „околило” разбијена на „о” и „колило” између којих је уметнут префикс „с”, тако да је „колило” добило лексички статус „сколило”. Та тмеза пјеснички је припремана у каламбурном декомпоновању лексеме „около” у узвик „О” и именицу „коло” у другом стиху (*около* → *О, коло*), односно „околи” у узвичну партикулу „Ок” и дијалекатски упитни прилог „оли” у значењу „(х)оћеш” (*околи* → *Ок, оли*). Овај начин разбијања лексема на њене дијелове заправо је *каламбур* настао на структурном принципу тмезе (уп. Ковачевић 2015:234–235). Тмезичка, односно тмезичко-каламбурска структура одлика је, како што видимо, почетних и завршних стихова пјесме, док је цијела пјесма, укључујући ту и тмезичке и каламбурске јединице, структурисана према принципу парегменона као стилске фигуре. Парегменон „подразум-

мијева реализацију двију или више лексема једне творбене породице, тј. лексема обједињених истим коријенским лексемом” (Ковачевић 1998:146). Готово све лексеме ове пјесме окупљене су парегменонски како око лексеме „око”, тако и око лексеме „коло”: *около* (о, коло; ок, оли), *наоколо*, *око*, *околишайи*, *околносйи*, *околина*, *сколило*. Кумулација тих лексема са у њима кумулираним вокалом О даје врло не само стилематичну (структурно неуобичајену) него и стилогену (смисаоно богату) пјесму, пјесму којој је у центру „слика” давања приоритета околишању над правим рјешењем, односно заобилазним над правим путем („правцем”) у изналажењу рјешења.

Није тмезичко-каламбурско структурисање кумулираног вокала О једина, чак није ни најбитнија, разлика у структурисању алитерацијског и/или асонанцијског кумулирања слова у Радовићевој и Максимовићевој „Вуковој азбуци”. Најбитније разлике између пјесама наведених аутора везане су не толико за структурно-изразни колико за тематско-смисаони план пјесама. Уосталом, на то је указао и сам Максимовић у предговору, а што смо и цитирали на почетку овога рада.

Радовић неријетко (не, дакле, увијек) асонанцно или алитерацијско кумулирање реализује ради остварења мимеофонијски и/или мимеографијски мотивисаног језичког (фонетског) симболизма. То значи да фонемама као језички незнаковним (незначањским) јединицама придаје статус знаковних, чинећи их значењским. За потврду ћемо навести само два примјера. Први, мимеофонијски, о слову Д, у којем се остварује, не само у српској поезији, јединствена *фонетска синестезија*. Радовић пјеснички недвојбено показује како је Д звучно и укусно, друкчије речено – слатко:

Д се као дугме пришило за непце,
као медањак, па само слади:

дудињо, дињо, дрењино, дуњо,
 драга душо моја ...
 Д као добар дан,
 Д као слатки надев језика.

Д је код Радовића слатко, рећи ће Милован Данојлић, „можда зато што га изговарамо врхом језика, тј. оним истим делом језика којим се куша укус хране и пића? Да ли се Д, на том месту, ослатило медом и сладором?” (Данојлић 1972:28). Д је понајвише „слатко” зато што се језички на њему заснива сладост и медањака, и дудиње, и диње, и дрењине, и дуње, па чак и „драге душе моје”. Као да је у Д садржан акцидент одређен за сладост, па зато, по Душку Радовићу, Д и јесте „слатки надев језика”.

Као експлицитан, да експлицитнији не може бити, примјер симболичног мимофонизма заснованог на истицању дистинктивних обиљежја, е да би се показало да „симболика *гласова њосѡаје неѡиѡо сѡварно и ѡредсѡавља неку врсѡу ѡраѡеѡеѡ елементиѡ означеноѡ*” (Јакобсон 1986: 98) – јесте прва строфа Радовићеве пјесме о фонеме П, која показује да су „значањске вриједности консонаната везане за карактер опонашања њихове артикулационе творбе” (Женет 1985: 83). У тој пјесми Радовић билабијалност и праскавост као незначањска дистинктивна обиљежја гласа П поетски преводи у значењске семантичке компоненте, које су основ даљих асоцијативних релација, потпомогнутих и алитерацијом датог консонанта у пажљиво одабраним лексемама: пупољку, пољупцу, псовки, песми, али и глаголима пупити, праснути, прснути, прхнути, потећи:

Као пупољак
 П пупи на усни:
 да прасне, прсне, прхне, потече,
 – у пољубац, псовку или песму.

И као последњи примјер што га из Радовићеве „Вукове азбуке”, али сад за потврду фонетског мимографизма, тј. мотивисаности значења једнога гласа обликом његовог слова – наводимо пјесму о слову Г:

Као пречага,
 као грана или греда,
 Г се подигло горе,
 нагло се под углом
 и гледа.

Пјесма је засићена словом Г, које се јавља чак девет пута, у свакој пунозначној лексеми пјесме. А као да баш облик ћириличког слова Г предодређује смисаону перцепцију готово свих ријечи у пјесми. „У свакој речи овај ћирилски знак је магијски присутан, садржајно битан, ликовно уткан: ни *йречаја*, ни *йрана*, ни *йреда*, ни *йодијло*, ни *йоре*, ни *најло*, ни *ујлом*, ни *јледа* не могу без њега!” (Данојлић 1972: 28).

Код Мирослава Максимовића асонанцијска и алитерацијска кумулација, чак чешћа него код Радовића, по правилу није остваривана ради језичко-фонетског симболизма, ради остварења мимофонијских и/или мимографијских значења. Кумулација слова, односно гласова, првенствено је битна за изразну, структурну страну пјесама. Као да ти кумулирани гласови или слова у једној пјесми приоритетно имају структурно-кохезивну улогу у пјесми, по правилу без непосредног учешћа у њеној смисаоној структури. То не значи да се потпуно искључује постојање мимографијских компоненти значења, него да су такви случајеви изузетно ријетки (као нпр. у моностишној пјесми о Н: „Н окупирао Е”, или у првом стиху пјесме о Г („Као вешала...”).

На тематском и смисаоном плану пјесме Максимовићеве „Вукове азбуке” потпуно се разилазе са пјесмама

Радовићеве „Вукове азбуке”. Можда је најбоља потврда томе успоредба значења подудараних лексема „кокошке и кокодакање” и „скок” и „скакање” у пјесми о К код Радовића и Максимовића. Код Радовића К „скакуће кроз речи”, „кроз кукуруза клас”, а ономатопејски има „велико скакање / кроз кокошке и кокодакање”. Будући да се ономатопејска доминанта „кокодакања”, које и јест оглашавање кокошака, логично је да је Радовић пјесму о К завршио управо узрочно-посљедичном координираном синтагмом „кокошке и кокодакање”. Максимовић као да наставља Радовићеву пјесму, чак га и инвокативно призивајући „драги Душко”, јер датом координираном синтагмом („кокошке и кокодакање”) у функцији теме отвара пјесму о слову К. Притом „кокошке и кокодакање” имају пејоративно жаргонско значење „пјеваљке и лоше пјевање” (тј. „кокодакање по нотама”) за доларе („зелене шушке”) и „друге банкноте”, што „по Србији” изазива „скакање” (да ли играње?) као доминантно радовање. Инвокација Душка Радовића у пјесми није само због интерферирајућих лексема са Душковом пјесмом него прије да се укаже да је у Србији неко ново вријеме, што је наметнуло нове Душку непознате теме.

Различите модерне српске теме у својим пјесмама о словима из „Вукове азбуке” покреће Мирослав Максимовић. Тако је тема пјесме о М тако актуелно полно-родно питање: Мора ли данас „М као мушко” – нужно бити мушко. Јер, иако „М као мушко” подразумијева да је и „Момо” мушко, будући да „хоће Мома за параду”, пјесник му, знајући садашња стремљења, поручује: „Момо, не дај се.”

Пјесма о Ц за тему има статус српских јунака у српској садашњости. Као да пјесник поручује да никад као у српској садашњости, није био погром српских јунака. А како и не би кад је „Ција око нас”. Тако је, вели пјесник, један „цикнуо”, други „цапнуо”, а ми у мишјим рупама, тј.

„дијучемо по буџацима”. А гдје је ЦИЈА ту је и НАТО. На њ пјесник упућује у пјесми о Њ, за које центонски, позивајући се на Душка, каже да „Њ није право слово”, али да је „добро за ругање моћном Н. / Одеш у Брисел и питаш: / ЊАТО, гдје ти је / Њосач авиона?”. „Њато њосачи авиона” јасно алудирају на НАТО бомбардовање Србије и на то да је управо НАТО Косово од Срба отео и дао га онима који га ЊАТО-ом зову.

Није Максимовић могао заобићи ни тему прогона Срба из Хрватске. У пјесми о Ш, најдужој у збирци, на њеном крају Максимовић ће рећи да „Ш воле Срби” и да „Ш спасава Србе” (јер им је „шума збег и устаничко станиште”), зар потврда тој љубави није толико топонима на Ш у свим српским просторима, и у Србији, и у БиХ, и у Црној Гори (безмало 40), тако да није ни чудо да се у свим тим мјестима „Ш пази”. А „Ш би пазили и у Шега новцу, Штикади и / Широм Лике, да има ко да га пази”.

Будући да је азбука иманентни дио српскога језика, а тема српскога језика више је него актуелна, логично је да Мирослав Максимовић у својим пјесмама о „Вуковој азбуци” ни њу није заобишао. Пјесми о Ф имплицитна је критика најезде страних ријечи у српском језику. Пјесму чини 14 екскламативно употријебљених страних ријечи (*Фанџасџично! / Фанџазија! / Фамозно! / Фасџинанџино! / Фаџулозно! / Феноменално! / Фаџална фаџа! / Фаворџиј! / Фанфарски! / Фаџл над фаџловима! / Фанови смо! Фанџични! / Феџерона*), од којих ниједна, па ни „феџерона” – „није из српског”. Актуелизује се на специфичан начин и питање *двоизјоворности* у српском језику. У пјесми о Б, која је већим дијелом интертекст, јер призива стил народне поезије, посебно употребом вокативног субјекта и модификованог центонског првога стиха „Бановић Страхине” као једног од најспецифичнијих јунака епске народне поезије, што га повезује са специфичношћу самог српског језика:

Бјеше нетко Караџићу Вуче.
Беше нетко Радовић Душане.
Бјеше нетко и беше нетко
Бијаше нетко, такође.
Сад је међу нама сватко.
Б може бити В:
Вјеше нетко.

Имперфект глагола „бити” у пјесми се даје у обје ијекавске изговорне варијанте (бјеше и бијаше), али и у екавској варијанти (беше). Уз то се изговорној варијантности придружује и диграфијска азбучно-абecedна варијантност. Јер, пјесник каже: „Б може бити В: / Вјеше нетко.” Датим упућивањем на латиничко В (Б), као да пјесник упућује критику српском двоазбучју. Јер подразумевано латинично В унутар ћириличног текста доводи до комуникативног шума, јер је В у ћирилици само В, а никако Б, тако да је ријеч „Вјеше” доживљава као грешка, грешка која генерализована значи да је грешка употребљавати латиницу, не само у оквиру ћирилице, него и поред ћирилице живе. На статус латинице у српском језику Максимовић експлицитно указује у једном стиху пјесме о Љ: „Љ не зна ни ко је, ни шта је: / кад скине стомачић мисли да је Л / кад нас учи вожњи по савременом Латиничном свету.” Као да том међународном ознаком L (за лаик) Вукова азбука успостављамо нужан однос са „латиничним светом”. Али како надредити несавршеније савршеном писму, јер латинично L остаје исти графем (Л) и кад је Л (L) и кад је Љ (Lj), док се ћирилично Л и Љ разликују баш као свака друга два ћирилична слова.

Још о низу других актуелних тема у својој „Вуковој азбуци” говори Мирослав Максимовић. Тако ће на специфичан начин, готово упозоравајуће, пјесник указати на лоше стање образовног система (*Ђавоље наваде / Ђаке маме / Ђуџуре*). Ту је затим однос правде и

„пара”, а заправо питање статуса праведног, законитог богаћења („Правда не прави паре.”).

Једна од битних карактеристика Максимовићеве „Вукове азбуке” јесу парадоксички искази, који често, као онај о слову А имају статус афористичних („А где смо стигли кад смо се дигли?”). Парадоксима је најзасићенија пјесма о слову Ч, коју чини пет реторичких и три завршна права питања, од којих свако почиње упитном ријечју *Чему?* Сва реторичка питања смисаони су парадокси, у чијој подлози је принцип логичне алогичности, јер логичко питање обесмишљава још логичнији одговор. То је вјероватно смисаоно најсадржајнија пјесма Мирослава Максимовића у збирци о „Вуковој азбуци”, а она у цјелини гласи:

Чему слобода
ослободиоци ће је одузети.
Чему ослободиоци
који нису слободни.
Чему љубав
кад ћемо се растати.
Чему ручак
опет ћемо бити гладни.
Чему покрет
нигде нећемо стићи.

Чему азбука
кад неће имати ко да је пише.
Чему Вук?
Чему Радовић?
Чему Ч?

И да закључимо. Максимовићев римејк (као да) има статус потпуно новог дјела. Ако је Радовић писао „Вукову азбуку” за малу дјецу, помажући им да кроз игру лакше схвате суштину ћириличких слова, Максимовићева „Вукова азбука” писана је за одраслу дјецу.

Њено схватање и тумачење тражи интелектуални напор – одраслих. Само по кумулативним асонанцијским и алитерацијским језичким играма Максимовићева „Вукова азбука” је дјело за дјецу. На језичко-стилском и смисаоном плану Максимовићева „Вукова азбука” је у ствари поетски метајезички текст.

ИЗВОРИ

- Радовић 1972: Душан Радовић, „Вукова азбука”, у: *Доколице*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга, Српска књижевност у сто књига, Књига 100, 217–248.
- Максимовић 2022: Мирослав Максимовић, *Вукова азбука* *ио Душану Радовићу*, Београд: Чигоја штампа.

ЛИТЕРАТУРА

- Данојлић 1972: Милован Данојлић, „Душан Радовић”, у: Душан Радовић, *Доколице*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга, Српска књижевност у сто књига, Књига 100, 7–29.
- Женет 1985: Gerard Genete, *Mimologije / Put i Kratiliју*, prevod sa francuskog Nada Vajs, Zagreb: GZH, BibliotekaTeKa.
- Јакобсон 1986: Роман Јакобсон, *Шести предавања о звуку и значењу*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Ковачевић 1998: Милош Ковачевић, *Стилске фигури и књижевни текстови*, Београд: Требник.
- Ковачевић 2011: Милош Ковачевић, „Мимолошки језичко-стилски поступци у ’Вуковој азбуци’ Душана Радовића”, у: Милош Ковачевић, *Стилска значења и зрачења*, Ниш: Филозофски факултет, 117–136.
- Ковачевић 2015: Милош Ковачевић, *Стилистика и драматика стилских фигури*, IV битно допуњено издање, Београд: Јасен.

- Ковић 2017: Вања Ковић, *Језички симболизам*, Београд: Филип Вишњић.
- Марковић 1996: Слободан Ж. Марковић, „Поема у стваралаштву за децу”, у: *Анџологија српских њоема за децу*, приредио Слободан Ж. Марковић, Београд: СКЗ, 435–447.
- Платон 2000: Platon, *Kratil – Teetet, Sofist – Državnik*, sa starogrčkog preveli Dinko Štambuk, Milivoj Sironić i Veljko Gortan, Београд: Plato.
- Симеон 1969: Rikard Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva II*, Zagreb: Matica hrvatska.

Miloš Kovačević

MAKSIMOVIĆ'S REMAKE OF RADOVIĆ'S "VUK'S ALPHABET"

Summary

The paper analyzes the relationship between Dušan Radović's poem "Vuk's Alphabet" and its remake by Miroslav Maksimović "Vuk's Alphabet according to Dušan Radović". The analysis was carried out using the linguo-stylistic method. It was conducted to shed light on the similarities and differences in stilematicity (linguistic weaving) and stylogenicity (literary and artistic effects) between Radović's poem and Maksimović's remake.

The basic similarity, in fact, a complete coincidence, concerns the structural-compositional plan since the number of poems and their arrangement is determined by the number of graphemes (letters) of the Serbian language and their alphabetical (Cyrillic) arrangement. The main difference is related to the thematic and meaningful plan, according to which the poems of Maksimović's "Vuk's Alphabet" completely diverge from the poems of Radović's "Vuk's Alphabet". Radović wrote "Vuk's Alphabet" for small children, helping them to understand the essence of Cyrillic letters more easily through play, while Maksimović's "Vuk's Alphabet" was written

for “adult children”. Its understanding and interpretation require an intellectual effort - of adults. Maksimović’s “Vuk’s Alphabet” is a work for children only because of the cumulative assonance and alliterative language games. In fact, on the linguistic, stylistic, and semantic level, Maksimović’s “Vuk’s Alphabet” is a poetic meta-linguistic text.

Keywords: Dušan Radović, Miroslav Maksimović, Vuk’s alphabet, remake, mimology, mimophony, phonetic symbolism

Небојша Ј. Лазић*

УДК 821.163.41.09-1

Универзитет у Приштини с привременим седиштем
у Косовској Митровици, Филозофски факултет
Катедра за српску књижевност и језик

ИЗА ФИЗИКЕ: ДУХ ПЕСНИШТВА И СВЕТ МАТЕРИЈЕ У ПОЕЗИЈИ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

У раду истражујемо међуодноса аутопоетике Мирослава Максимовића и њен значај за тумачење његове ране поезије из збирке *Ѕивач њод ујијачем* (1971). Посебну пажњу поклањамо поговору насловљеном *Прва књија*, у којем је песник изнео ставове, који, према нашем виђењу ствари, могу да осветле однос „духа поезије” и стварност реалног света. На основу тумачених песама и Максимовићевих поетичких постулата, разматрају се и најопштија питања, као што је разоткривање суштине човековог бивствовања у песничком језику и поезији.

Кључне речи: М. Максимовић, песнички језик, аутопоетика, херменеутика.

Постоје многобројни покушаји описа и дефинисања поезије и песништва, почевши од оног Романа Јакобсона који је тврдио да је она исказ усмерен на израз, па до Хајдегеровог према чијем мишљењу је језик кућа бића, а песнички језик пут и средство за проницање у тајну битка. О песништву и песничком језику писали су наравно и

* nebojsa.lazic@pr.ac.rs

сами песници, чинио је то и српски песник Мирослав Максимовић.

Ако се пажљиво ослушкује, може се распознати тај усамљени глас међу гласовима песничке сабраће. Он у хору и брују других великих и значајних песничких (ауто)поетика звони посебним тоном и бојом.

Уколико се, дакле, сложимо да је суштина песништва песниковом вољом и знањем обликовани песнички језик, онда ћемо до особености певања Мирослава Максимовића доћи крећући се супротним смером од онога којим је он пошао, стварајући бројне и вредне књиге песама. Задатак поетике, песничког умећа, је да доводе до песме, а себи смо ставили у задатак да крећући се унатраг, интерпретацијом, дођемо у раван с песником и његовим делом у покушају да га спознамо.

До суштине песништва и певања Мирослава Максимовића покушаћемо да допремо анализирајући тек неколико песама из његове прве, скоро надреалистички насловљене збирке, *Сјавач њог ујијачем* из 1971. године. Сужени избор из најранијег певања Мирослава Максимовића ипак ће бити довољан да укаже на две, по нашем виђењу, кључне појаве у његовом песништву, једна је универзалност песничког језика а друга феномен „прве књиге”. За песништво, убеђени смо, важи правило *pars pro toto*, не због тога што је поље песничке уметности хомогено и глатко, него зато што истински песник, за разлику од оних који само вешто плету речи у стихове и строфе, своју особену песничку нит упреда у *textus* општег песништва, чиме оно постаје део Валеријеве књиге или Борхесове библиотеке. Ако већ помињемо истинског песника, супротност њему био би неко чији ехо стихова саопштава да се у фокусу песничког делања не налази песма него песник. За разлику од таквог песничког соја, којег имамо више него што би и веће културе од наше могле поднети, Мирослав Максимовић

ствара поезију ради песме, њене бити и смисла, смисла коју она има и који може подарити другима. Ово није елиотовска имперсоналност, али је начин да се оствари самосвојна песничка егзистенција и индивидуализује песнички глас.

У тој интерпретацији песник нам је олакшао прелазак пута до језгра његове поетике, тако што је поменути прву збирку, у промењеној форми али под истим насловом, поново штампао 1997, овога пута у издању Народне књиге. Нека од аутопоетичких начела открио је песник у поговору за ово издање под насловом *Прва књиџа*; у овом кратком аутопоетичком тексту пронашли смо „чврсто тло” са којег се може закорачити у, на први поглед, херметични и апартни песнички свет Мирослава Максимовића. Тамо се на самом почетку налазе кључни поетички ставови, чији смисао дубоко поштујемо и делимо:

Прва књига - права, она коју треба рачунати, без обзира на место у редоследу објављивања - настаје онда када песник открије *нешто* што само он има. Ко до тог открића не дође, тај и нема прву књигу, макар имао и десет објављених. А, ко до открића дође пошто је већ објавио књигу-две, његова прва књига не наводи се на првом месту у његовим библиографијама. (Максимовић 1997: 75)

У овом кратком огледу о песништву Мирослава Максимовића понудићемо неке одговоре на то „нешто” што га поетички одваја од осталих великих песника српскога језика, али му истовремено, оригиналношћу песничког израза, обезбеђује место у сазвежђу модерног српског песништва. Под овом одредницом имамо на уму онај песнички талас који су Павловић и Попа збиркама *87 њесама* и *Кора* подигли педесетих година прошлог века. Из навода који смо издвојили, сазнајемо да је прва књига Мирослава Максимовића, на сваки начин, па и хроно-

лошки, уистину његова прва књига, архетипско врело, праобразац из којег ће, као из скривеног врта, ницати будући плодови песничког стварања.

Уколико, макар као методолошку потпору овој раду, прихватимо Хајдегеров став да се песничким језиком, пре него апстрактним дискурсом филозофије, може допрети до тајне бивствовања, онда је лако одредити још једну њену функцију у култури и трајању. Поезија и њен језик нас могу довести до најдубљих увида у тоталитет онога што нас окружује, а што најчешће називамо светом. Тај свет нисмо ми створили, у њега смо „пали”, попут одбачених анђела, како нас поучава један други велики српски песник, Владислав Петковић Дис у песми „Тамница”, песми у којој се на необичан начин преплићу генеза космоса и профетски говор о судбини човека. Помињањем овог великог претходника нашем савременом песнику Мирославу Максимовићу, потврђујемо Хорацијеву поставку коју је изнео у песничкој посланици браћи Пизонима о двострукој улози литературе: *dulce et utile* (забава и поука). Другу реч у овом опозитном пару радије бисмо назвали спознајом. Имајући у виду све речено, какве нам духовне видике отвара поезија Мирослава Максимовића? Покушајмо да помоћ при одговору на ово питање потражимо помним читањем песме „Лист” у збирци *Сјавач њог ујијачем*. У издању ове збирке из 1997. године она се, у форми сонета, може сматрати коначном верзијом. Преузели смо је из збирке *55 сонета о живићним радосићима и њешкоћама*.¹

Сва је његова моћ — да буде тих,

1 Објављивањем прве песничке књиге с изменама и додацима, песнички је поступак налик оном који су у већем обиму предузели Васко Попа и Иван В. Лалић са својим песничким опусима. Овакав поглед уназад може се схватити као рекомпозиција, песничко свођење рачуна, платоновско сећање и рекапитулација, али и отварање хоризонта да се крене напред.

да никада не јаукне гласно.
И порекло се тишине јасно
Кроз лист види: мисао. Стишан стих.

Бледа крв у танушним жилама
доји га снагом земље: силама
ветровитог света одолева.
Смешну славу висина преболева.

зеленилом. Остаће небрањен
пред крајњим смислом: лист је, усамљен,
сух. Мисао. Обешен утварно.

Тихо зна због опште гране расти,
бити нежно јак. То што ће пасти
доказ је да је живео стварно.

Лист је, наравно, као и Паскалова трска која мисли, метафора човека, песничка фигура којом се описује његова крхка егзистенција, једине врсте на овој планети са свешћу о сопственој коначности. Овим увидом се не завршава наратив о овој песми, пре би се могло казати да од њега тек почиње. Док ово пишемо, имамо пре свега на уму прву строфу и реч мисао, омеђену и јасно одвојену од осталих речи двотачком. Али већ након ове необичне повезаности тишине, листа и појма мисао, следи једно од најбољих поређења, не само у поезији Мирослава Максимовића. Мисао је, тврди песник, стишан стих.

Овде примећујемо градацију увида у суштину појавности, читалац се насловом и читавим током песме позива да своју пажњу веже за реч лист, део живог света који се најчешће сагледава у његовом збирном, те тиме и мање значајном облику постојања. Лишћа барем има довољно, оно опада, оно се гази, оно је уобичајени декор једног годишњег доба, јесени. Међутим, песник Мирослав Максимовић не мисли тако. У његовом

песничком свету сваком листу одговара један човек и његова егзистенција, био он зелен или сув, остаје важан траг трајања у времену и простору. Мотив пролазности један је од најдревнијих, али се увек може исказати на иновативан начин, доказ за ову тврдњу је Максимовићев сонет „Лист”. Значење ове изузетне песме се не завршава на овом поређењу и новој, ингениозној обради познатог мотива. Како се мисао, која се назире кроз нежну текстуру листа, преображава у нешто што песник назива стишаним стихом? Ако је мисао стишан стих, да ли важи и обрнута аналогија, према којој је стих, стишана мисао, неухватљиви дериват свести, у овом случају песничке свести. Веза између свести и појавног света болно је питање људске цивилизације: човек, гођен необично јаком интелектуалном сујетом, тек невољно признаје како не може имати директан увид у суштину света. Наш поглед на тај свет, не само због ограничења која нам намећу чула, нужно је посредан. Због свега тога у историји мишљења није било могуће формирање ноуменологије, науке о стварима по себи, него тек феноменологије, науке о појавним облицима света, материјалним али и духовним. Човек као врста тешко се мири с поразима, тежња за спознајом, као и глад у материјалној димензији егзистенције, „гурају” нас напред, према нечему што још нема име нити сврху. Лист/човек у Максимовићевој визији се, ма колико се опирао покушају да победи силе порицања, своди на мисао. Лист ће, како сазнајемо у последњој строфи, пасти, али тај пад неће бити узалудан, он је сведочанство да је трајање било смислено.

Овде нећемо тематизовати песнички исказ о стварној егзистенцији, мада се чини да она кореспондира, поново, с Хајдегеровим начелима о аутентичним односно неаутентичним егзистенцијама, али се морамо вратити на кључну реч песме „Лист”, а она је мисао. Ово тврђење није потребно посебно доказивати, лексема је чак два пута

истакнута и одвојена ортографијом, у првом катрену и првој терцини сонета „Лист”. Асоцијације које повезују лист и мисао могу се свести на опис неухватљивости, лелујавости, краткотрајности. Све набројане особине више су одраз немоћи него истинске спознаје, али нас Мирослав Максимовић, чини се, завршним стиховима песме „Лист”, усмерава према увиду да је склоност листа/ човека ка паду потврда његове стварне, аутентичне егзистенције.

У другом циклусу збирке *Сјавач њод ујијачем*, „Детињству”, сусрећемо се с песмом „Трамваји”, која је у песничком сагласју с песмом „Воз” из почетног циклуса „Свет, од мога трајнији”. У њима се варира оригинална песничка епифанија, о томе да су наши животи, наша трајања, скривени у прошлости, у наслагама сећања, као што и одрази ликова путника остају заробљени заувек у прозорима путничког воза или трамваја.

Путујеш. Мењаш возове, мењаш речи.
А онда ти каже жар згаслих сати
да је исто лице које те у стаклу прати.

Ово су закључни стихови песме „Воз”; сличан увид о нашим расплутим егзистенцијама налазимо и у песми „Трамваји”.

А трамваји ко трамваји незаинтересовани
од бледог стакла капке навукли на очи
у нејасним прозорима
дотрајавају сенке далеких људи.

У песми „Трамваји” поново се варира замисао да се наша лица, односно егзистенције и судбине, налазе у алтернативној, нематеријалној равни постојања. Ова новостворена надстварност или подстварност, чини се

бизарнијом и дубљом од оне у коју је пропала Алиса у чувеном делу Луиса Керола.

Песма „Спавач под упијачем”, према којој је читава збирка добила име, дужа је од посматраних, те је нећемо наводити целу. Додатни разлог је што се најважнији песнички исказ налази у првој строфи:

Ко ме то будног звао у сну?
 Покривен сам длакавим упијачем
 и хоћу да спавам, док не згусну
 мисли у мастилу јачем.

Песничка слика о чекању док мисли не згусну у мастилу јачем непогрешиво асоцира на завршне стихове друге строфе песме Бранка Миљковића „Балада”, с поднасловом „Охридским трубадурима”.

Кад мастило сазре у крв, сви ће знати
 Да исто је певати и умирати.

Згушњавање и сазревање су процеси којима се елементарно знање доводи на виши ниво, назовимо га дубљом спознајом. Иако је почетна замисао могла бити слична, можда чак и идентична, ипак се значења песничких слика двојице песника мимоилазе. Миљковића је, по свему судећи, до ових стихова довео нагон за самоуништењем. Тај нагон је однео превагу и песник је прерано закорачио у песничку митологију. Мирослава Максимовића покреће нагон другачије природе, то је песнички порив који уз помоћ скрупулозног коришћења песничког језика настоји да прекорачи зид који се испречио између наше свести и солидности материје. Чврстина материје, она која може служити или нас повредити, она коју смо затекли или сами преобликовали, заклања, ако правилно читамо поезију Мирослава Максимовића, видик, поглед

на хоризонт иза којег се крију ентитети вишег света.

Мирослав Максимовић нам, певајући о феноменима пролазних ствари и бића, нуди слику истинскијег разумевања устројства света, света за који мислимо да припада нама док ми у ствари суштински припадамо њему. Овде је можда право место да поново позајмимо ауто-поетички глас Мирослава Максимовића из осврта „Прва књига:”

„Прва књига” је први потпуни контакт са собом и са светом (у себи). Она је више од него књижевна чињеница. Прва књига је дубље сазнање о свету и о себи од онога које нам теоријска прича о књижевности може пружити. Прва књига је крај, коначни избор: све оно после је разрада или бекство од судбине, помак у знању и вештини а не у суштини. (Максимовић 1997: 78-79)

Наша спознаја света, то смо већ навели, посредна је и помало мутна. У овој аномалији крије се трагичан положај човека као врсте, песници су тога најболније свесни. Песник Мирослав Максимовић, не само песничком интуицијом, него и рационалним увидом у онтологију најбољег или најгорег од свих светова, наслућује да иза ствари вребају идеје, мисли, а њих се, јер диктирају ритам постојања, није могуће ослободити. Човек и његова свест ће нестати, мисао неће. Мирослав Максимовић својим песништвом и певањем о пролазности човека као да изнова подсећа на суштинску мисао Бергсона, тог забрављеног генија: човек је време.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Бергсон 1991: А. Бергсон, *Сиваралачка еволуција*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића – Добра вест.
- Јакобсон 1966: Р. Јакобсон, *Линџисџика и џогџика*, Београд: Нолит.
- Максимовић 1971: М. Максимовић, *Сџавач џод уџијачем*, Београд: Дом омладине Београд.
- Максимовић 1997: М. Максимовић, *Сџавач џод уџијачем: џоџи-џуна верзија*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Хајдегер 2007: М. Хејдегер, *На пуџу к језику*, Београд: Федон.

Nebojša Lazić

BEHIND PHYSICS: THE SPIRIT OF POETRY
AND THE WORLD OF MATTER
IN THE POETRY OF MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

The paper examines the interrelationship of Miroslav Maksimović's autopoetics and its significance for the interpretation of the early poetry in the collection *Spavač pod upijačem* (*The Sleeper under the Blotting Paper*) (1971). Special attention is paid to the afterword entitled *Prva knjiga* (*The First Book*), which reflects the poet's autopoetic attitudes that, in our opinion, can shed light on the relationship between the "spirit of poetry" and the reality of the real world. Based on the interpreted poems and the poet's poetic postulates, we conclude that the role and meaning of poetry for Miroslav Maksimović is to reveal the essence of human existence in poetic language and poetry.

Keywords: M. Maksimović, poetic language, autopoetics, hermeneutics.

Јелена Марићевић Балаћ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност

УДК 821.163.41.09-1

„ЗА ВОЛАНОМ НОЈЕВОГ КОВЧЕГА”: ФАУНАЛНИ МОТИВИ У ПОЕЗИЈИ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА**

Истраживачки опсег рада представља целокупни досадашњи песнички опус Мирослава Максимовића, од 1971. до 2022. године. Испитано је на којим нивоима је присутан и семантизован фаунални свет. Грађи је приступљено аналитички, компаратистички и херменеутички са циљем да се понуди одговор на проблем назначен темом рада. Закључак је да је најзаступљенији мотив птица, уз рибе и домаће животиње, премда има и инсеката. Природа је семантизована као митотворни елемент певања. Такође, функција фауналних мотива у служби је анимализације хуманости, духовности и патриотских осећања.

Кључне речи: фауна, поезија, Мирослав Максимовић, птица, риба, домаће животиње, митологизација стварности.

„Ко ће ми одузети дозволу
Док седим за воланом Нојевог ковчега?”
("Исповест мог пијаног шифера" - М. Максимовић 1983:19)

* jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

** Чланак је настао при Републичком пројекту (бр. 01600) Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије.

Гојко Божовић је у есеју „Потреба за стварношћу и пропаст стварности” поезију Мирослава Максимовића позиционирао „између веризма и лирике, између земаљских разлога и метафизичких основа, између неба што ’нас мами’ и земље што ’нам треба’, како се говори у песми ’Коса и маљ’”, што је условљено „расколом између потребе за стварношћу и пропасти саме задате стварности” (Божовић 2006: 156). На овом поетичком трагу било би и истраживање фауналних мотива у његовој поезији, почев од прве песничке књиге *Сјавач њод уијачем* (1971), преко *Мењача* (1972), *Песам* (1978), *Сећања једној службеника* (1983), *Сонета о животињним радостима и тешкоћама* (1986), *Педесет њет сонета о животињним радостима и тешкоћама* (1991), *Животињској свети* (1992), *Неба* (1996), *Београдских њесам* (2002), *Седамдесет седам сонета о животињним радостима и тешкоћама* (2008), *Црпања стварности* (2012), *Бола* (2016), до књиге за децу *Вукова азбука њо Душану Радовићу* (2022). Књига *Скамењени* (2005) представља сонетни венац „по Раичковићевој ’Каменој успаванци’”, који је песник написао са јасном аутопоетичком свешћу¹: „Пишући га, уочио сам две ствари. Прво, мада је написан пре педесетак година, Раичковићев сонет је, у ствари, песма о данашњем времену, актуелном околностима нашег живота и судбине. И друго, сонет у себи носи својеврсне митотворне елементе, баш онакве какви одговарају миту о свакодневници у ’Сонетима о животним радостима и тешкоћама’” (Максимовић 2005: 37). Овај сонетни венац је 2005. године штампан самостално, али је интегрисан

1 Аутопоетички записи Мирослава Максимовића штампани су у књизи *Скривени посао* (2014): „Поетички текстови су откривање у скривеном послу. Суштину посла не могу да открију, ма колико се њихови аутори трудили и били паметни, али могу да помогну нама да, као поарои-читаоци, приђемо скривеном послу читања поезије” (Максимовић 2014: 135).

управо у *Сонейіе*, па се зато анализира у том контексту. Такође, уклапа се у контекст проблематизације стварности, о чему је писао Гојко Божовић и митологизације стварности што је назначио Мирослав Максимовић.

О флоралним аспектима у поезији Мирослава Максимовића писао је Иван Негришорац (2001: 86–101) у раду „Лист, плод и пузавица: магновења лирске визије”, указујући на то да „упркос томе што се знатним делом свога опуса одредио као урбани песник, Максимовић је свету природу умео да посвети прилично пажње: у смислено одабраним детаљима он би читавао скривена значења која су готово немогућа у предметности урбаног света и ужурбане свакодневице модерног човека. Природа, заправо, чува нешто од спокојства и мудрости који сасвим нестају из света уређеног по начелима хитрине и пуке утилитарности” (Негришорац 2001: 87). Уткан у свакодневицу и фаунални свет очигледно еманира слојеве значења и изискује колико засебну, толико и пажњу у контексту схематизованих аспеката и уклапања у шири поетички контекст.

У песничкој књизи *Сїавач њог уїијачем* (1971) најчесталије се јавља општи мотив птице, уз врсте голуб и гугутка, али су истакнути крава, биво и коњ, а по једанпут се помињу пчеле, бубашваба, паук, слепи миш и морска неман. Птицама је песник отворио пукотину између стварности и њеног готово ониричког удвајања, које подразумева да неживи објекти добију животињске обресе. У песми „Сведенс, I” директно се саопштава: „Ја кочим – / дечак, измишљајући моторног голуба / и двотактни гугуткин пев” (Максимовић 1971: 16), док се у неименованој песми, означеној трима звездицама, помера перспектива са мотора на трубу: „У / здравој труби комеша се / непостојећи ветар и у лету / са птицама помеша се” (Максимовић 1971: 19). Имагинацијски импулс у оба примера омогућује да се предметна ствар-

ност оживи светом природе, не би ли се учила готово антитетичка синергија њихове паралелне егзистенције. То је посебно наглашено и у песмама „У ресторану”, „На Београдском хиподорому” и „Опис није коначан”. Ресторан је, наиме, „пун птица / од стакла које не познају сласт / летења” (Максимовић 1971: 31), голубије јато ће „прснути” као „новчани цвет” (Максимовић 1971: 32), не би ли пред крај песничке књиге песник аутореференцијално проговорио о „правој птици”: „Описујем зору и свежа крила: / долазак праве птице. / Заборави, болест је била, / гледај, гледај нетремице” (Максимовић 1971: 44). Уочава се дихотомија у погледу семантизације птица у *Сјавачу њод упијачем*, јер су с једне стране мотор, труба, стакло и новчанице оплемењени метафориком птице, као својеврсном потребом да им се да противтежа, а са друге се стиче утисак да тај процес резултира сублимацијом у раичковићевску „праву птицу”, која репрезентује саму поезију. Чини се, стога, да мотиви птица имају функцију да излече стварност од споменуте болести, али и да то није још увек коначно остварено, јер и сам наслов песме каже да опис није коначан.

Мотив краве позитивно је конотиран, јер се односи на вечност: „као сите краве, троме вечности / дишу: осећам у уху // гомилање густе временске паре” (Максимовић 1971: 15), али и на срећу: „Млада / срећа: као да / протутње бесни / коњи преко уморних поља. Крава // собна лиже их четком-језиком / ко спори и благи завеслаји сна” (Максимовић 1971: 26). Метапоетички ниво збирке огледа се управо посредством мотива краве, јер се односи на ухо лирског субјекта у коме се кондензује и кристализује „временска пара”, али „благи завеслаји сна” управо дефинишу Максимовићевог „спавача под упијачем”, јер чине противтежу бесним коњима. У песми „На Београдском хиподрому” коњи „псују / обилну зоб из говора” (Максимовић 1971: 31), па се стиче утисак да

су на месту коњских трка човек и коњ практично исто. Атрибут *йромом* карактерише и краве и биволе, јер „тромо израђају биволи наказни” (Максимовић 1971: 25), сугеришући постојање две парадигме егзистирања, оне која се односи на сан и на свет стварности. Осим наказних бивола, овој парадигми припадају и „бубашвабе / аутомобила” (Максимовић 1971: 21), „уста / у која улети јато слепих мишева / и понеки паук” (Максимовић 1971: 22), „Разумне морске немани [...] Низ тело им цури уље” (Максимовић 1971: 23), пауци који „негде дубоко / ћутећи плету водену тишину” (Максимовић 1971: 24). Наведени примери поткрепљују тезу да је стварност и хуманост у песничкој оптици Мирослава Максимовића анимализована и осенчена естетиком ружног, али никако у потпуности. Преплети анималног и хуманог нису дати у строго негативном кључу, посебно када је реч о аутореференцијалним слојевима, те понеком ироничном или духовитом стиху, какви су, примера ради, у песми „Шах”, у коме пчеле представљају „радна осећања” (Максимовић 1971: 29).

Фаунални свет песничке књиге *Мењачи* (1972), која је публикована недуго након *Сивача йод уйијачем* (1971), умногоме кореспондира са песничким првенцем. Птице су, такође, најзаступљеније, а од врста се јављају лабуд и галеб. У по једној песми се помињу мува, буба, црв, срна и риба. Мотив птица заступљен је у песмама „Мењачница”, „Понедељак, уторак”, „Ретке склоности” и „Невидљива стена над Боком”. У песми „Мењачница” буба и птице маркери су границе између светова, али и кретања и непрестаних преображаја: „Једна мала, сасвим мала буба / испитује плави простор јутра. / Она је дошла до руба / света. Она ћути [...] ваздух се премешта из собе у собу, / отпада, као влакна, са крила птици / на улице; ваздух у гробу, / мења се за мирис папира и ватре” (Максимовић 1972: 21). Као што се ветар из трубе комешао и

помешао са летом птица у *Сјавачу њод ујијачем*, у *Мењачима* се ваздух премешта из собе у собу и поистовећује са крилима птице итд. Буба је дошла до руба света, али као да једино птица има својство да омогући кретање кроз различите просторе, тј. различите видове егзистенције. У „Невидљивој стени над Боком” усложњава се однос између птице и ваздуха: „Хајде, нека галеб спречи / ваздух у невидљивом настојању” (Максимовић 1972: 34), док се у песми „Понедељку, уторку” увид у превладавање граница између светова потврђује: „Пошто је пролетео испод света, / на кров је слетео лабуд Дан” (Максимовић 1972: 27). Најпоследње, врхунац би била песма „Ретке склоности”, у којој се о ваздуху који окружује птицу види неопходан „размак од тајне // коју, нагло, крилима птице / подижу са плочника у небо” (Максимовић 1972: 28). На основу датог примера, успоставља се аналогија између ваздуха и тајне и песничково настојање да продре и опише сву њену невидљивост, али и постојање. На другом полу, задатом песмом „Хотел”, тајна је поверена рибама: „Сићи лифтом, да што боље схватиш / доручак, чувене рибе тајне” (Максимовић 1972: 36), с тим да је овај пример контрастно постављен у односу на мотив птице. Не би ли схватио „рибљу тајну” човек треба да се поистовети са њим, па хотел постаје човек, а лифт – људска утроба кроз коју путује рибља храна у коју се претворио човек.

Знакови који омогућују песничкој имагинацији да отелотвори „непостојећи ветар” (Максимовић 1971: 19) *мењача* јесу мува која „од стола до стола лети / и нема где да падне” (Максимовић 1972: 19), километар који се као „згажени црв копрца” (Максимовић 1972: 31) и срна за коју не постоје границе, а која се преображава и у коју се претвара вољена лирског субјекта: „Све је у висини ока, / од трепавица шума. / Срна ће лако, у 2–3 скока, / киднути из слике [...] Волим је помоћу ока, / њених трепавица шуму. / И то што ће лако, са 2-3 скока, / претворити

се у срну” (Максимовић 1972: 32). Као да је живот вожња аутомобилом, субјект поседује *мењаче*, који мењајући брзину, мењају и перцепцију, егзистенцију, али омогућују увид, искуство и обухватање света по вертикали – од птица до риба и хоризонтални од муве и бубе до срне.

Збирка под неутралним насловом *Песме* (1978) знатно је обимнија од претходне две и прати је студиозан поговор Новице Петковића „Светлости и сенке Мирослава Максимовића”, који је указао на неколико значајних поетичких тачака, дакако, од важности и за тумачење песниковог фауналног света. Ради се, наиме, о Максимовићевој „лакој немарности”, која се препознаје кроз мању могућност предвидљивости и извесности (Петковић 1978: 87), „разграђивање и расејавање семантичкога” (Петковић 1978: 89) и „превођење слика из једног реда у други” (Петковић 1978: 92). Најпре, фаунални лајтмотиви најучесталији су из орнитолошког регистра, док се остали, како у *Сјавачу њод ујијачем* и *Мењачима*, тако и у *Песмама* углавном јављају на тек једном, највише два места и то неретко у истој песми. Семантизација ових мотива није утемељена само у једном значењском хоризонту, већ је неретко амбивалентна или раслојена на више интерпретативних могућности, од којих свака може да се грана у засебном смеру, а несталност слика и непрестана свест о аналогијама песничке слике чини вишевалентним и потенцијално симболом „свих животних манифестација” (Микић 2000: 6).

Каталог птица, уз синоним „цвркутавац”, у *Песмама* чине лабуд и галеб, који су присутни и у *Мењачима*, али се јављају и врабац, гуске и кокошке. Успостављен је семантички континуитет са претходним збиркама утолико што се мотив птица у *Песмама* односи на освајање простора у песми „Фотографија бизона” и раста „до нове границе а то је била птица” у песми „*Fior, frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi*”, у којој субјект има крила

врапца. С друге стране, значајно је разбокоренији план који повезује птице са књигама, чином писања и љубављу у песмама „Осмех из библиотеке”, „Твој отац Пушкин”, „Растанак” и „Земља, ватра, ваздух, вода, Оља”. Тако да у библиотекарки треба препознати лабуда, у песми у којој је апострофиран Пушкин „линија пера” виђена је као „лет мртве гуске по хартији” (Максимовић 1978: 23), на кокошијем перју „дрхтала је самоћа” (Максимовић 1978: 33), а галеб је назван доктором који бдије (Максимовић 1978: 69).

Бели зец је у истоименој песми „шеф клинике / психолог” (Максимовић 1978: 21), морнар је „што и свитац: / брзо се гаси на пучини / наше доконе приче” (Максимовић 1978: 26), а бацили круже цветом и неће се гнездити „у корену књиге” (Максимовић 1978: 50). У човековој нутрини може се чути како задовољно предумладе мачке у песми „Брза заљубљивања, непостојеће љубави” (уп. Максимовић 1978: 25), а у „Поповом штапу” светски бизнис и амблем за долар представљен је пругом која је прегазила библијску змију (уп. Максимовић 1978: 83).

Вредне су помена и песме „Пљувачка вечности” и „Индијански одгој”, јер укључују онирички аспект и проблематизацију невидљивих аспеката постојања, посредством мотива лептира, бубе, бивољих глава и коња. С једне стране „грм ваздуха” (Максимовић 1978: 36) постаје простор у који улеће лептир, а на коме буба сања љубавни сан, док с друге имамо синтагму „нечујни памучни облак” (Максимовић 1978: 42), који полеће кад се баци ласо, а субјект говори о тајни како постати јак, изучити покрете коња, и оженити га. Снови су контекстуализовани и са пчелама у песми „Кад сазру, биљке умру”, а у „Материјалу за песму о Мљету” наведени су муха, корњача и морски пуж уз њихове називе на латинском језику. Нежно ослушкивање које се помиње у песми „Анђеоски чисто зло” подразумева постојање

„далеких божанских откуцаја” (Максимовић 1978: 55), који су намењени свима, колико ситним створењима и рибама, толико и „тамним утварама” (Максимовић 1978: 55). Коначно, у песми „Путерно море” човек је именован „човеком-пливачем” (Максимовић 1978: 76).

У индикативној песми „Животиње”, којом се поентира књига из 1978. године дата је суштина семантизације фауналних мотива у њој: „Ишчезавају, многе ишчезавају. / Зграде освајају шуме, / град се раскомоћује / у мирисним и цветним пољима / и нервозно стреса / ликове и лава и тигра и лаког коња са фасаде. // Нема урлика / што је знао да уједини простор [...] Исецкане / – тек у јеловнику се шире” (Максимовић 1978: 84). Дакле, ова песма осветљава умногоне метафору *мењача* из претходне збирке, јер она постаје портал којим се невидљиво претаче у видљиво, тј. песничка могућност да се у урбаном види природа која је некада заузимала тај простор. Мотив урлика највероватније уводи у процес интерпретације песму „Урлик” Стевана Раичковића, која говори о старом лаву, дуго заробљеном у зоо врту, који се још једино урликом сећа ко је. Пошто код Мирослава Максимовића нема урлика, онда, самим тим, нема ни могућности да се урбани простор сети природе или да тим пределима поново завлада макар сећање на „цветна поља”. Уједињење ће доћи тек у мистеријском обреду смрти, распарчавању („исецању”), што сугерише јеловник у коме наведени делови животиња припремљени као специјалитети, чија је искључива сврха исхрана.

У наредној песничкој књизи *Сећања једној службеника* (1983) успоставља се веза са *Песмама* управо кроз мотив хране, али кроз стихове прожете еротским елементима и иронијом: „Прошетала је беле гаћице кроз башту кафане: / мртве пастрмке праћакнуше се у тањирима” (Максимовић 1983: 29). Оживљавање пастрмки, које су фалусног облика, има барем двоструку функцију. С једне

стране укључују се живот и чула, дакле, људска природа избија у први план, а са друге, премда неизговорена фраза „добра риба” односи се колико на жену белих гаћица, толико и на пастрмку у тањиру, па се ствара слика унутар које се сједињују различити видови апетита. Такође, у песми „Криза” проблематизовано је питање изумрлих китова, које је суспрегнуто субјектовом самоспознајом и писањем: „мучим се да дођем до себе, пишем, / а редови као црви гмижу са хартије, / у туђе животе” (Максимовић 1983: 6).

Потрага се наставља у зоолошком врту, у коме лирски јунак тражи „прапочетак, природни извор, / и док чувар објашњава: / држите се народних стаза / да бисте схватили животиње, / то нам даје темељну снагу у овом врту’ – / једино могућа птица излети ми из руку, / а нема је на небу” (Максимовић 1983: 7). Кроз вертикалу *сланина изумрлој кийи – ийица која излеће из руку* јесте потрага за песмом Мирослава Максимовића. Птица је у овој збирци „птица маште” у песми „583–625” и „непомични орлови времена” у песми „Небо је предмет”, па је њен нестанак из субјектових руку назнака да је како је сугерисано насловом песме „Криза”, машта у кризи, као и недостатак времена, које није непомично већ неумитно тече.

У *Сећањима једној службеника* изражена је социјална црта певања, што је додатно наглашено мотивима мачета и кучета, јер у „Службенику без стана” нема „ни шпорета, ни мачета” (Максимовић 1983: 14), у песми „Радозналост у пословном возу” у олфактивни утисак мириса женског крзна, сланине и белог лука улази и мирис кучића (Максимовић 1983: 17), док се у „Упутству пропагандистима фабрике стакла” чује лавез паса по селима (Максимовић 1983: 18). Песма „Животиња у предузећу” је најтранспарентнија јер је човек представљен животињом: „Брката, брадата, косата животиња / примљена на посао [...] добаци нам: ’Канцеларијски пацови!’ / и поносно, тре-

сући гривом, / оде у градску дивљину” (Максимовић 1983: 22). У песми „Лирска вечера шефа извозно-увозног одељења” субјект се претвара у коња, а такси треба да постане кочија (Максимовић 1983: 21). У градској средини човек се анимализује у животињу, пацова и коња, док се за ониричку стварност и цртани филм везују овце и крава у песми „29. август” (Максимовић 1983: 28).

У песничкој књизи *Животињски свет* (1992) фаунална имагинација достиже кулминацију. Књига отпочиње песмом „Животиње”, која је штампана у збирци из 1978. године, а завршава се песмом „Животињски свет” у којој је апострофирано највише врста животиња (крава, свиња, жаба, рода, мува, птица, лав, петао, змија и риба). Од животиња се углавном јављају све врсте као и у претходним збиркама осим јарца, видре, глисте, жабе и скакаваца (овца, мушица, коњ, буба, риба, мачка, срна, црв, тигрица, лептир), а доминирају птице, а од врста кокошка, патка, ластва, голуб, гавран.

Примарна функција животиња у овој књизи јесте анимализација људског друштва. С тим у вези су и примери песама „26. мај 1990.”, *Always trouble comes double*”, „Поњава”, „Дунав / под Голупцем”, „Види се”, „Класне разлике”, „Стара љубав”, „Политика” и „Животињски свет”. У њима човек спрам друштвене, социјалне, политичке, породичне или љубавне ситуације постаје кокошка, патка, цвркутави основац, коњ, глиста, жаба, бубица, певац, срна, птица, тигрица, крава, свиња, рода, мува, лав, змија и риба. Ластва је повлашћена птица, она је „лака као да је нема” (Максимовић 1992: 16), тако да се њоме илуструје управо оно најетеричније у поетичком смислу. Спрам жена са пијаце које су „патке са добро накљуканим цегерима” (Максимовић 1992: 16) или веселих сељака који су певци (Максимовић 1992: 29), дакле, приземне птице, ластва је у простору „изнад” и сфери склада. За пријатеља уметника субјект каже да „живи

слободно као срна / гипко корача” (Максимовић 1992: 32), док се у песми „Тишина у подруму” субјект обраћа пријатељу, рекавши му да зна „да се мрежа на лептира баца тихо” (Максимовић 1992: 36). Пријатељство је цивилизација дивљине, крхко осећање и појава за коју се везују животиње, попут срне и лептира. Најпосле, као у првим песничким књигама у којима неживи свет добија црте живог, у песми „Пропратно, призори” аутомобили постају гавранови: „чуче црни големи мерцедес-гавранови” (Максимовић 1992: 45).

У песничкој књизи *Небо* (1996) и даље су птице мотивски најзаступљеније, уз врсте златна утва и врана, али је и мотив вука највише дошао до изражаја. Песник је гнезда птица поистоветио са скромним боравиштима у песми „Сећате ли се” (Максимовић 1996: 8), док мотиви злато-криле утве и врана асоцирају на контекст српске народне епике. Утва је апострофирана у песми „Вредности”, а како се ради о изумрлој птици, очигледно је да се сугерише како су извесне вредности изумрле. Вране, као епски гласници несреће, управо то одражавају и у песмама „Глаж” и „Распадања”: „Стални просјаци чуче као вране / у молитвама побожно роморе” (Максимовић 1996: 38). Поређење просјака са вранама барем је двоструко семантизовано и односи се колико на то да су слика последица несреће, толико најављују долазак нових несрећа, а молитва коју „роморе” чини се као да је средиште ваге којим се одмеравају прошле и будуће недаће.

Вукови се јављају у песмама „Други” и „Земља” у којим се, иначе, животињске врсте јављају у стиховима који представљају својеврсне схеме сумације: „Из сна се пренем / убијам његове / мухе пацове па псе коње људе [...] Из мрачне ноћи стотине већ мотре / жагре очима поредани вуци. / Моје је небо тек полигон смотре. / А моји крици једини још звуци” (Максимовић 1996: 32) и: „У вучјој кожи свиња овца крава / узјаха земљу мукањем

обузе / блејањем гроктом музиком свих права” (Максимовић 1996: 40). Ако се небо сагледа као полигон смотре вукова, а не боравишта птица, онда се уместо цвркута и песме могу чути само крици, мукање, блејање, гроктање или „завијање”, као „високој песни” на небу, коју су давно певали звери и људи (Максимовић 1996: 15). Промене на небу одражавају се на природу песме која се пева, тако да се посредством мотива птица и вукова, активира и мета-поетски план певања Мирослава Максимовића.

Остале врсте животиња (комарац, мишеви, стеница, муха, пацов, мачак, шкорпион) које се јављају у збирци *Небо* најчешће на по једном месту имају функцију декора новог неба и анимализације не више само хуманости, већ и духовности. Уместо суза, у сувим очима сијају „светлаци-комарци” (Максимовић 1996: 13), под носем човека су жути „мишеви бркова” (Максимовић 1996: 16), а ново небо „Као да га нема / гледа просјак гледа и стенице” (Максимовић 1996: 21). Најпоследње, и анђели су изгубили смисао, будући упоређени са чартер авионима: „изгубили су од небеса кључе / у њедрима им снују шкорпиони” (Максимовић 1996: 39). У интертекстуалном дијалогу са Попиним збиркама *Сјоредно небо* и *Усјравна земља* чини се да песник проговара о „распаднутом” небу и „узјаханој” земљи.

У *Београдским њесмама* (2002) штапане су и песме из претходних књига у којима је заступљен мотив птица („На Београдском хиподрому” и „Ретке склоности”), а уз њих нови примери стављају у фокус „цику птица” (Максимовић 2002: 10) и петла у песни „Хватање петла у Његошевој” (Максимовић 2002: 22–23). Уместо птичје песме „црна мушица свира” (Максимовић 2002: 9), а сврха постојања птица исцрпљује се у конзумирању њиховог меса, па се тако јавља слика одвијања хартије са печеним пилетом у песни „Ђиром, у Босну” или комади меса који висе на кукама, „мудраци / који потонуше у себе /

из несхватљиве целине” у „Чика Љубиној” (Максимовић 2002: 51). Петла у Његошевој улици не треба хватати, јер субјект у њему види соларну сврху изношења жутог зрна сунца, а не „наш ручак” који „кљуца / вашке под крилом / и посматра свет” (Максимовић 2002: 23). Може се констатовати да се у досадашњем низу збирки фаунални мотиви најмање јављају у *Београдским њесмама*, као да се тиме назначава да градски простор меље и једе животиње, а човек „у немогућем простору ни овце за спавање не броји” (Максимовић 2002: 29).

Иако су *Сонети о животињим радостима и њешкоћама* објављени у три наврата, 1986, 1991. и 2008. године, са различитим изменама и допунама, за потребу истраживања коришћено је издање *Седмдесет седм сонета о животињим радостима и њешкоћама* (2008). Песме које су од примарног значаја, попут „Индијанског одгоја” и „Растанак”, анализирани су раније, у склопу песничких књига у којима су првобитно штампане. Од птица су заступљене чавка, врана, галеб, врабац, голуб и сиви соко, творећи, такође, најразгранатији дијапазон значења. У дијалогу са збирком *Небо* Мирослав Максимовић (2008: 96) у песми „Ручак” језгровито саопштава: „Има неба ал ти птица ниси”, па је целина од 77 сонета тако устројена да се мотив птице најчешће везује за лирског субјекта и разна немила стања и тешкоће кроз које пролази. Ради се, наиме, о дрхтању самоће, вриску белих птица, лету с пленом у кљуну, кљуновима белосветских врабаца који се заривају у субјектова уживања, вреви људи изнад којих као у огледалу круже ситне птице, окружености чавкама и вранама и врапцу који виси у мучној сали. У кулминативној песми „Која је то птица на мом прозору?” се кроз питања да ли је то врабац, чавка, голуб или сиви соко, открива да је птица „стражар мог покушаја да погледам свет” (Максимовић 2008: 76). Можда је овај стих кључ орнитолошког читања *Сонета*, будући да

птице дефинишу субјектов поглед на свет и људе, али и на његов унутрашњи свет.

Мачке и пси јављају се у пару у песмама „Векна”, „Пас луталица” и „Јабука”, а само мршава псето у песми „Повест”. Осим што имају функцију да скицирају урбани простор, примера ради, изједања остатака векне хлеба и одређивања територије, они су донекле хуманизовани: „људски му кажу: можеш до те тачке / од ње газиш по нашем поседу” (Максимовић 2008: 37). С друге стране, субјект за себе иронично каже да је „звер са тужним оком” (Максимовић 2008: 46). У инверзном поретку људског и анималног група болесника једе дебелу „овцу ваздуха” (Максимовић 2008: 63), иде се по „вучјем трагу” (Максимовић 2008: 64), „човек коље човека, држећи га за браду [...] Бик боде бика” (Максимовић 2008: 78), а за ручком меса пролазе тужно кроз субјектово тело и сијају „и очи печеног брава / И та два сјаја последња у веку / нестају у диму попушених ’драва” (Максимовић 2008: 80).

Можда би песму „Ручак” требало осмотрити заједно са антологијском песмом „Упамтио сам то”,² конкретнио, последњом строфом: „Пио је [кољач свиње, прим. Ј. М. Б] ракију док му се нож сушио. / Пошто рече: ’Заклао сам их око осамсто’, / Диже се и: ’Довиђења!’ Упамтио сам то” (Максимовић 2008: 50). Поента песме је утолико потресна јер се не изговара, али се слути да одсуство емпатије према закланим свињама сугерише нестанак саосећања и за заклане и страдале људе. Бројка закланих свиња треба кољача да представи као најбољег у свом послу, извезбаног у одређеном занату, али у свести лирског субјекта бива запамћена управо због тога што

2 У раду „Пиктурални дискурс и ментална аура: Функција песничке слике у поезији Мирослава Максимовића и њено призивање Хомера и Милутина Петровића” Иван Негришорац (2006: 37) је указао на то где је све штампана песма и на измене у трећем и четвртном стиху песме.

активира осећање људскости. Када се то доведе у везу са очима печеног брава која су као последња два сјаја у веку, онда читаоцу остаје утисак по којем су у очима заклане и испечене животиње последњи одсјаји људскости.

Песничка књига *Црпљање стварности* (2012) у знаку је птица (митске птице, сокола, галеба и гугутке) и риба. У по једном изузетку спомињу се и пас, црв, змија, видра, овца, срна, крава, прасе, мува и зрикавац, од којих вреди издвојити поређење глумице са срном у песми „Читање књига” и змију у „Рађању трешања”. Значењско богатство мотива птице варира од иронизоване песничке слике шверцерске цираде која подсећа на крила митске птице у песми „Дување ветрова” (Максимовић 2012: 18), преко чињенице да у свакој кафани свака чежња постане птица у витражу у који гледамо као да ће да полети (Максимовић 2012: 39) до песме „Вољење Србије”, која је осмишљена кроз ефектно уткивање мириса перја гугутке у њено гугутање (уп. Максимовић 2012: 55). С друге стране песма „Ловљење рибе”, река Дунав и топос Голупца у битној мери дефинишу песникову иронију и однос према миту: „Непотребна је историја риболова пуна митова, / морамо се суочити са реалношћу рибе” (Максимовић 2012: 32). Наведени стихови наводе и истовремено дају одговор на питање да ли поезија Мирослава Максимовића рачуна са митолошким наслеђем. Као што је у његовој поезији митска птица шверцерска цирада, тако је реалност рибе битнија од историје риболова и митова.

Чак и када у песми „Рађање песама” активира асоцијацију на прародитељски грех, песник проговара о миту из позиције која имплицира изразито критичко мишљење: „Природа [...] је међу трешње пустила / и људе, и црве, и птице / (само је змију заборавила, [...] дао змији јабуку)” (Максимовић 2012: 35). Код њега Природа и Бог имају равноправан статус, па се можда може рећи и да је Природа кључни митотворни елемент његовог певања.

Књиге Бол (2016) и Вукова азбука њо Душану Раговићу (2022) како због тога што нису уобичајене песничке књиге Мирослава Максимовића, тако и због природе последње књиге за децу, имају знатно мањи дијапазон фауналних мотива. Песма „Упамтио сам то” у прочељу је *Бола*, који се завршава истоименом песмом обележеном римским бројем два. У овој књизи која поред песама садржи и исповест о страдалим прецима експлицира спону између закланих свиња у песми „Упамтио сам то” и људи: „Народ који је ишчезао у јамској тами историје певао је потомцима” (Максимовић 2016: 67). У овој књизи заступљене су само птице и срна. У песми „Мајка” каже се да мајке постоје као природа и да таква перспектива једина даје наду: „Мајке са децом, седморо влашића, / слећу небеска озвездана бића / у понор јама као јата тића” (Максимовић 2016: 29). У песми „Дечји свет” Љубица је замакла у луг као срна, а напољу се чује звук сове и писак воза који аудитивно слуте присуство црне униформе, која као да прати Љубицу попут ловаца који јуре срну (уп. Максимовић 2016: 25). Најпосле, у *Вуковој азбуци њо Душану Раговићу* имамо само „зунзару без завичаја” и „кокодакање по Србији” (Максимовић 2022: без пагинације) као рефлекс анимализације која је захватила племенита патриотска осећања.

*

У поезији Мирослава Максимовића од фауналних мотива најзаступљеније су птице у виду синонима цвркутавац, синтагми „права птица”, „могућа птица”, „птица маште”, „бела птица” и „митска птица”, као и врста: голуб, гугутка, гaleb, лабуд, врабац, орао, ласта, гавран, врана, чавка, соко, сова, рода, гуска, патка, кокошка и певац, уз изумрлу утву. Може се рећи да су и рибе, уз пастрмку и кита битно семантизоване, као и домаће животиње попут краве, бивола, коња, мачке, пса, овце,

јарца и свиње. Срна је доследно позитивно конотирана и односи се на вољену особу, пријатеља уметника, глумицу и Љубицу. У песничким књигама од 1971. до 2022. године мотивски су присутне и следеће животиње: пчеле, бубашвабе, бубе, паук, слепи миш, мува/ муха, скакавац, комарац, стеница, зрикавац, свитац, лептир, црв, глиста, миш, пацов, зец, корњача, морски пуж, видра, жаба, тигрица, лав, вук, шкорпион.

С обзиром на то да је песник у сонетном венцу *Скамењени* говорио о митотворним елементима сонета и миту о свакодневици, можемо најпосле закључити да је његов однос према миту специфичан, јер не бира класичну митолошку грађу, већ мотивима из регистра флоре и фауне митологизује стварност, не би ли до изражаја дошла управо критика анимализоване хуманости и духовности и постала видљива инверзија њихових позиција. Песник испитује, описује и песнички превазилази границе између светова живих и мртвих, живог и неживог, стварности и сна, невидљивог и видљивог и сл. Отуда су његова митолошка бића, примера ради, „мерцедес-гавранови”, „човек-пливач”, „орлови времена” или „лабуд Дан”. На трагу Раичковићеве поетике, функција мотива птица углавном се исцрпљује на плану метапоетике и аутореференцијалности, јер се са њом поистовећује лирски субјет, у вези је са писањем, читањем, библиотеком, љубављу.

ЛИТЕРАТУРА

- Божовић 2006: Гојко Божовић, Потреба за стварношћу и пропаст стварности, *Мирослав Максимовић: њесник*, ур. Драган Хамовић, Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево, 151–159.
- Негришорац 2001: Иван Негришорац, Лист, плод и пузавица: магновење лирске визије (Међусобно призивање песама

- „Лист” Мирослава Максимовића, „На тле сад јабука паде” Стевана Раичковића и „Натпис” Јована Дучића), *Поезија Мирослава Максимовића: зборник радова*, ур. Славко Гордић и Иван Негришорац, Матица српска, Нови Сад, 86–101.
- Негришорац 2006: Иван Негришорац, Пиктурални дискурс и ментална аура. Функција песничке слике у поезији Мирослава Максимовића и њено призивање Хомера и Милутина Петровића, *Мирослав Максимовић: њесник*, ур. Драган Хамовић, Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево, 35–62.
- Максимовић 1971: Мирослав Максимовић, *Сјавач њод ујија-чем*, Дом омладине Београда, Београд.
- Максимовић 1972: Мирослав Максимовић, *Мењачи*, Просвета, Београд.
- Максимовић 1978: Мирослав Максимовић, *Песме*, поговор: Новица Петковић, Светлости и сенке Мирослава Максимовића, СКЗ, Београд.
- Максимовић 1983: Мирослав Максимовић, *Сећања једној службеника*, Просвета, Београд.
- Максимовић 1986: Мирослав Максимовић, *Сонети о живојним радостима и њешкоћама*, Народна књига, Београд.
- Максимовић 1991: Мирослав Максимовић, *55 сонети о живојним радостима и њешкоћама*, Свјетлост, Сарајево.
- Максимовић 1992: Мирослав Максимовић, *Живојњишки свети*, СКЗ, Београд.
- Максимовић 1996: Мирослав Максимовић, *Небо*, Народна књига – Алфа, Београд.
- Максимовић 2000: Мирослав Максимовић, *Изабране њесме*, предговор: Радивоје Микић, Призори, описи, вредности: увод у читање поезије Мирослава Максимовића, Народна књига – Алфа, Београд, 5–20.
- Максимовић 2002: Мирослав Максимовић, *Београдске њесме*, Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, Чачак.
- Максимовић 2008: Мирослав Максимовић, *77 сонети о живојним радостима и њешкоћама*, Просвета, Београд.
- Максимовић 2012: Мирослав Максимовић, *Црпање стварности*, Повеља, Краљево.

Максимовић 2014: Мирослав Максимовић, *Скривени њосао*, Повеља, Краљево.

Максимовић 2016: Мирослав Максимовић, *Бол*, Чигоја штампа, Београд.

Максимовић 2022: Мирослав Максимовић, *Вукова азбука њо Душану Радовићу*, Чигоја штампа, Београд.

Jelena Marićević Balać

FAUNAL MOTIFS IN THE POETRY OF MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

The research scope of the paper encompasses the entire poetic opus of Miroslav Maksimović to date, from 1972 to 2022. We have examined at which levels the faunal world is present and semanticized. We have analyzed the primary references analytically, comparatively, and hermeneutically, in order to offer the answer to the question posed by the theme of the paper. In conclusion, the motif of birds is the most common one, alongside the motifs of fish and farm animals, respectively, although the motif of insects is also present. Nature is semanticized as a peacekeeping element of poetry. In addition, faunal motifs serve the function of animalizing humanity, spirituality, and patriotic sentiments.

Keywords: fauna, poetry, Miroslav Maksimović, bird, fish, farm animals, mythologization of reality.

МАКСИМОВИЋЕВА ЗАПАЖАЊА
О ПЕСНИЧКОМ ЈЕЗИКУ У ЕСЕЈИМА
СКРИВЕНИ ПОСАО (2014)

У раду се анализирају Максимовићева запажања о песничком језику у књизи *Скривени посао* (2014) и издвајају кључни појмови везани за језичко-стилске поступке у модерној српској поезији: онеобичавање, херметичност, кондензација, метафоричност, стварање изненађујућих спојева лексема. Поред наведених појава, Максимовић се у есејистичкој форми осврће и на графостилистичке улоге малог и великог почетног слова у стиху, неочекиване песничке ефекте језичких јединица добијених штампарским грешкама, али и на поступак стилске пререгистрације у поезији. У Максимовићевим есејима указује се и на рецепцијски феномен: да онеобичавање модернога песничког језика читалачка публика најчешће доживљава као његову херметичност, па песник зато нуди путоказе за кретање кроз значењске и структурне лавиринте у поезији.

Кључне речи: песнички језик, херметичност, онеобичавање, руски формализам, кондензација, метафоричност, графостилистика, штампарска грешка, песнички неологизам, стилска пререгистрација

1. Есеји српских песника о поезији данас су сасвим уобичајена форма у нашој књижевности, али су у њима запажања о песничком језику ређа но што би се могло претпоставити на основу поетика њихових стваралаца. Данашње срећне изузетке на почетку XXI века чине есеји двојице српских песника који су удаљени по поетици, али блиски по изузетно брижљивом односу према песничком језику у својим збиркама. У питању су Милосав Тешић, са књигом *Есеји и сличне радње* (Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004) и Мирослав Максимовић са књигом *Скривени ѿсао* (Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево 2014). Максимовић се у есеју опробао и пре и после ове књиге (*О књијама и живојју: мали есеји*, Просвета, Ниш, 1995. и *Велики ѿросјор слободе*, Чигоја штампа, Београд, 2017), али је управо у *Скривеном ѿслу*, чини нам се, најшире размакао засторе испред сопствених језичко-стилских поступака.

2. Последњу реченицу, наравно, морамо узети са великим опрезом. И сâм Максимовић, у завршном тексту књиге под насловом „Како читати ову књигу” (стр. 134–135) релативизовао је последњом реченицом домете поетичких и аутопоетичких исказа: „Поетички текстови су откривање у скривеном послу. Суштину посла не могу да открију, ма колико се њихови аутори трудили и били паметни, али могу да помогну нама да, као поарои-читаоци, приђемо скривеном послу читања поезије” (135). Занимљив је и парадокс да је текст са оваквим насловом песник ставио на крај, а не на почетак књиге, а суштину овог поступка открива управо наведени цитат: да о поезији која је „главни јунак књиге” (135) треба пратити трагове које су остављали њени творци, али да коначан суд доносе читаоци који нису скренули са правог пута. Дакле, Максимовић нам је показао сопствене трагове, даље морамо сами.

Скривени ѿсао је збирка краћих есеја који изражавају заокружен поглед на књижевност јер се аутор

оглашава из више перспектива: он је песник, али је и критичар књижевности, историчар књижевности и коментатор друштвено-политичке стварности” (Пантовић 2021: 359). За лингвостилистички приступ овим есејима кључно је Максимовићево одређење поезије, која се доживљава „као обликовање у језику” (35). Максимовићево експлицитно прихватање честог песничког полазишта да је поезија пре свега језичка уметност, односно његово давање примата језику као песничкој материји, условљава поглед на песнички језик у читавој књизи есеја. Питање језика заправо постаје егзистенцијално песничко питање, а језик се доживљава као неопходност сваког песника: „Неопходан им је језик на коме пишу. И таленат да у томе језику пронађу (нова) значења и сложе их у облик који ће другима нешто значити” (24).

Кључан у наведеном цитату је, међутим, приступ песничком језику. Према песниковим речима, њега суштински не треба стварати творећи нове језичке јединице, већ проналажењем нових значења постојећим јединицама и њиховим комбинацијама. И заиста, Максимовић је у овој књизи есеја много више писао о стилском потенцијалу који носе нове комбинације постојећих јединица но што је анализирао механизме стварања нових јединица, пре свега нових лексема.

3. Стављајући *значење* у средиште погледа на песнички језик, Максимовић прецизно одређује и разлоге лоше или погрешне читалачке рецепције модерне српске поезије, односно блокада које настају у сусрету са њом. Тако песник описује и сопствени сусрет са херметичним песничким језиком у збиркама *87 њесама* Миодрага Павловића и, касније, *Кора* Васка Попе: „Ништа нисам, углавном, разумео. Изгледало ми је да је главни задатак Павловићев, и осталих у руке допалих модерних песника, да што више језиком замуће исказ и да је то нека врста обичајног права модерне поезије” (30). Нова значења

која су у синтаксички редукован песнички језик унели Павловић и Попа била су Максимовићу, недовољно верзираном младом песнику, очито још увек мутна. Исто осећање је код многих читалаца изазивала и поезија Бранка Миљковића. Тек дубоко улажење у песнички језик, који Максимовић у књизи готово изједначава са тајним језицима, омогућава кретање кроз лавиринте поезије. Овакво улажење у Максимовићевом случају било је унутрашње: његове прве збирке песма карактерисала је висока херметичност управо захваљујући сложеним метафорама, да би вишеслојна метафора временом слабила. Песник нам, међутим, и у књизи постепено разоткрива како до те вештине пробијања (привидне) херметичности доћи, односно како је он то временом успео: „Аутентични модерни песници – какав је Васко Попа да останемо на тој паралели – савршено су читљиви за нас који се 'налазимо' у језику поезије. Читаоци изван тог језика читају их са тешкоћама, увек спремни да их прогласе неразумљивима. Ти песници су веома цењени у ужим, књижевним круговима, али широко, тј. масовну популарност, немају” (73). Млади и зрели Максимовић није, дакле, исти читалац поезије. Попина поезија која му је била херметична, неразумљива, престала је то бити, а песник је у књизи есеја указао на одређене песничке поступке које је прво препознао у туђој поезији, а потом и применио у сопственом стваралаштву.

4. Иако форма есеја њеног творца лишава обавезе да реферише о литератури која је оформила његово мишљење, песник Максимовић, штедро нудећи информације будућим тумачима и његове поезије и његове есејистике, указује да је и он, попут својих савременика, прихватио гледишта руског формализма (а потом и гледишта прашког структурализма) на онеобичавање песничког језика. Идеје руских формалиста нашим књижевницима стизале су током седамдесетих година XX века

пре свега преко радова и монографија Новице Петковића, али и друге литературе преведене и објављене у тадашњој Југославији.¹

Позивајући се на ставове Виктора Шкловског, једног од најзначајнијих представника руског формализма,² Максимовић је поступак онеобичавања форме илустровао на примеру сопственог доживљаја натписа на радњи (*Дрвосѣруиар-ѣракслер*) која је некада била у Македонској улици: „Необично. Бар хиљаду пута прошао сам поред тог излога, исто толико пута гледао сам ту радњу, али сам је сада, захваљујући пожару и одступању изгледа те радње од уобичајеног 'имица' улице, први пут *здиља њоїледао*. Тек сада је, за мене, постојала. Онеобичавање, рекао би Шкловски. Или очуђење, зачудност, како се још преводи *осѣранение* (39)”.³ Однос између стандардног тј. нормативног и отклона у односу на стандард објашава се у шаљивом тону, али методолошки исправно: „Дакле, поступак онеобичавања – приредио га је тог јутра, неочекивано (као да има очекиване зачудности), један стандардни градски пожар” (40). Опис поступка онеобичавања прати и конкретан савет везан за његову примену у поезији, опет кроз шаљиву метафору: „То, наравно, не значи да би требало да палимо излог по излог, до краја улице: онеобичавање не трпи претеривање“ (40).

1 Уп. нпр. Ignazio Ambrogio, *Formalizam i avangarda u Rusiji*, Zagreb: Stvarnost, 1977. (са опширним поговором Александра Флакера) и Frederic Jameson, *U tamnici jezika*, Zagreb: Stvarnost, 1978. (са поговором Александра Флакера).

2 За рецепцију филолошке мисли В. Шкловског у Србији била је пре свих значајна књига: Sergej Ejzenštejn, *Viktor Šklovski, Vrnjačka Banja: Zamak kulture*, 1975. Превод дела В. Шкловског *Грађа и сѣил у Толсѣојевом роману „Раѣ и мир”* објавио је београдски Нолит 1984. године.

3 Изворима својих погледа на песнички језик Максимовић директно именујући и правац руског формализма: „Ако останемо на терену руских формалиста: живимо у епохи (равнодушне) прозе” (41).

5. Поред појма *онеобичавање*, Максимовић тумачи и појам *кондензације* у песничком језику. Као и у претходном случају, песник креће од конкретног примера који није из домена песничког већ свакодневног језика, а потом се увиђа истоветност семантичких и структурних механизма: „Погледајмо најмање јединице песничког језика. Метонимија 'седа коса' прича *йричу* о променама боје наше косе у различитим раздобљима живота, причу о старењу. Да ли је песма настала скраћивањем приче, концентрацијом значења у мало речи?” (49). Песник инсистира на кондензованости и форме и значења у песми, која се описује као „сувише концентрисано језичко значење да би се стално могло само од себе даље извијати и низати” (50). Кондензација језика представља се као песнички идеал кроз историју, али и данас:

Зашто песма није настала онда кад се првобитни језички крик раширио у причу? Није зато што је та њена првобитна језичка сажетост, од које се она све време, кроз своју историју, не удаљава него јој тежи, ближа безизрецивом. Она је из неизрецивог прва кренула и тако му остала најближа у језику (51).

Максимовић на више места у књизи наглашава да сложеност модерног песничког језика почива управо на поступку кондензације садржаја, не прецизирајући да ли је она остварена на нивоу синтаксичких јединица или текста. Песнички језик на овоме плану пореди се са свакодневним изразом, од којег се све више удаљава. Управо згушњавање израза, сматра Максимовић, условљава херметичност песничког језика. Херметичност, опет, није сама по себи циљ, но последица тежње да се песничком језику поврати „изражајност”:

Чињеница је да је језик модерне поезије, од Бодлера наопако, постајао све сложенији, да се све више згушњавао, и

да се као такав прилично одвојио од језика у свакодневној употреби. То је, једноставно, други ниво језика, и ко није у њему, ко није навикао на тај начин изражавања – није ни у ситуацији да га сместа разуме, као што разуме свакодневно 'Добар дан!' До тога није дошло због хира модерних песника, него је то била њихова уметничка потреба, потреба да се обнови изражајност језика. Терао их је нагон опстанка уметности, која би се иначе растопила и нестала у лењости свакодневног 'Добар дан!' (63).

Није неважно овде направити паралелу са ставовима које је о односу између свакодневног језика и језика књижевности изнео и Станислав Винавер. Он је у својим филолошким расправама наведене језичке идиоме поредио управо на плану њихове сажетости, напомињући да је дотадашњи песнички језик дуго био разводњен наслеђеним десетерцем, ритмом минуле епохе.⁴ Модеран поетски израз, сматрао је Винавер током 50-их година XX века, мора се угледати на свакодневни израз управо због његове сажетости, нарочито исказане у градовима. Брзи ритам и сажетост свакодневног говора Винавер је илустровао примерима са улица Београда. Пола века касније, Максимовић иде и даље од Винавера, сматрајући да је актуелни песнички језик по сажетости превазишао и свакодневни говор, а бројни примери из српске књижевности дају му за право. На исти начин, и промене у српској поезији у другој половини XX века потврдиле су Винаверова предвиђања.

6. Добро је познато да модеран и свеж песнички језик почива и на новим, неочекиваним спојевима постојећих јединица. Квалитете које он остварује на *оси комбинације* Максимовић илуструје поређењем између песничких израза Душка Радовића и Васка Попе, а све кроз експериментално поигравање њиховим језиком: „Био једном

4 Уп. Петковић 1968.

један зев и био једном један лав. У структури песама оба песника постоји примамљив спој језичког изненађења и мирне, на класичан начин логичне и јасне приче” (69–70). Изненађујући спој лексема, дакле, смешта се у уобичајени овир реченице и књижевног текста, чиме се постиже појачани стилски ефекат. На исти поступак, чији су резултат „алогичне слике и необични синтагматски спојеви” пажњу је скренула и Валентина Хамовић (2008: 74), сматрајући га наслеђем српских надреалиста. Максимовић, пратећи истраживања В. Хамовић коју цитира и допуњује,⁵ покушава утврдити сличност, готово идентичност, у језичко-стилским поступцима двојице песника: „Одваја их језик песме за децу, који је другачије интониран од језика песме за одрасле, али ни та разлика није велика” (72).

7. У данашњој литератури чест је поглед на уплив колоквијалног језика у песнички израз, па је, стога, занимљивији Максимовићев угао посматрања, у којем се запажају корелације између двају језичких идиома, али и медијског језика као трећег, осварене у чувеној Радовићевој радијској емисији: „Језик урбаног жаргона и миље свакодневице у радио-емисији ’Београде, добро јутро’ – која је његову популарност високо подигла – обликовао је средствима модерне поезије, истим оним из раних песама за децу. Слушаоци те емисије нису примећивали да их је опчинио један модеран песник, који им сокове ’неразумљивих’ модерних метафора и парадокса убризгава у свест тако препознатљивим реченицама” (73). *Метифоричносћ* модернога песничког језика тако се истиче као још једна од централних особина његових, а и промене у поезији сагледавају се управо кроз однос песника према врсти метафоре (као и према синтаксич-

5 „Модернистички двојац Попа–Павловић требало би претворити у тројац Павловић–Попа–Радовић” (69).

ком устројству песме, на чему у својим есејима инсистира и Милосав Тешић), па Максимовић констатује како „мењају се стилови и моде, метафоре имају све више спратова а стихови све више опкорачења” (90).

8. За разлику од готово свих других савремених песника есејиста, Максимовић се у есеју „Како почети стих” осврнуо и на један графостилистички детаљ песничког језика – функцију почетног малог или великог слова стиха. Есеј почиње самосагледавањем песникове праксе у објављеним збиркама, завиривањем у сопствену песничку лабораторију:

Улога великог слова на почетку стиха. Нисам обраћао посебну пажњу на то питање. Увек сам, колико се сећам, стих отпочињао малим словом, осим ако стих није био и почетак реченице. То сам чинио без размишљања, и планирања, било је природно да буде тако. Мало слово је спуштало тон стиха, није било патетично – што је сасвим одговарало духу и карактеру песама (127).

Мало слово као *маркер дејайејизације* одговарало је доминантном тону у Максимовићевим збиркама, који је представљао одраз нимало патетичне, урбане стварности. Форма сонета и сонетног венца, међутим, налагала је другачију форму и другачије песничке утицаје који су се морали одразити на нова решења у стиховима:

Али, када сам почео да пишем сонетни венац *Скамењени*, суочио сам се са ситуацијом да и сам морам да користим велика слова на почетку стиха, да би моји сонети били у складу с Раичковићевим магистралом. И тако сам морао да уочим разлику (127).

Новина коју је као интертекстуални детаљ унео у сопствену праксу условила је да песник издвоји две гра-

фостилистичке функције које увиђа у писању великог иницијалног слова у туђим и сопственим стиховима. Као прво, Максимовићево песничко осећање улогу великог слова препознаје на *ритмичком њлану*, као средство сегментације исказа: „Велико слово утиче на ритам, стих је ритмички израженији, оделитији. Друкчије се чита (и пише) стих с великим словом на почетку, наглашенији је, него исти стих започет малим словом” (127). А као друго, песник му улогу увиђа и на *семантичком њлану*, где постаје интензификатор значења садржаја који у стиху следи, што се изразито експресивно илуструје потенцијалним променама у Раичковићевим стиховима: „Велико слово наглашава и смисао. Погледајмо ’Камену успаванку’, па ћемо то одмах приметити. Ставимо мало слово на почетак стихова: ’Ви живи, ви сутра убијени / Ви црне воде у беличастој пени’, и одједном ће и ти живи бити мање живи, и те црне воде бити мање црне” (127).

Максимовићев доживљај стилских функција малих и великих слова у туђим и сопственим стиховима из сонета није произвољан, њега заправо намеће песничко осећање, али и песничка традиција. Занимљиво је да пишући о унутартекстовним графостилемама у Ноговим сонетима, Ковачевић (2012: 69) набраја графостилемска онеобичајења и анализира употребу великог и малог слова. Издаваја при томе необична удаљавања од норме, али у свим примерима стихови сонета почињу великим словом (мајускулом). Осећање, дакле, није индивидуално, већ колективно песничко, изражено у сонетима Стевана Раичковића, Рајка Петрова Нога, Мирослава Максимовића и многих других, те прераста у употребну норму.

9. У есеју „Како користити штампарску грешку” појава из области типографије прераста у језичко-стилски поступак. Колико нам је познато, до сада српски песници штампарске грешке нису сагледавали као појаве које

могу допринети богаћењу и променама песничког језика.⁶ „Навешћу неколико примера из властите праксе да (1) штампарске грешке могу бити инспиративне, и да (2) могу да промене ћуд и постану верзије текста” (128). За прву последицу Максимовић наводи следећу илустрацију:

(1) Баш сам трагао за речју која ће означити конкретно а опет и нестварно боравиште мог јунака (да буде нешто као колиба у пустоши, а да се тако не зове), кад сам, у штампарији ’Гласа’, на једном од прелома *Књижевне речи*, наишао на погрешно сложен наслов ’У Андима лежи Хегелова трла’ (требало је: Хегелово тело). Искористио сам ту грешку за песму ’У брдима лежи Марекова трла.’ (Не)постојећа колиба постала је постојећа трла које нема (128).

Парадокс са краја цитата подвлачи да је песнички неологизам *ћрла* настао преузимањем штампарске грешке која је за песника имала срећан укрштај звука и значења. Потом Максимовић илуструје прерастање штампарске грешке у нову верзију текста:

(2) Погрешно откуцану *ћрошлосћ* (постала је *ћришлосћ*), искористио сам да напишем песму о времену изван или између времена. У том времену, *ћришлосћ*, ствари које се погрешно називају постају праве, чак дају пуноћу постојања и оним исправно названим: пршак, пршеница, пршкалице, пршина исто су што и пршљен или пршута (128–129).

Последња реченица показује како су при преузимању, усвајању случајем насталих неологизама песнику пресудне звуковне аналогije са постојећим речима, а сасвим је јасно да песник рачуна и са позитивним ефек-

6 На инспиративан и забаван начин штампарске грешке у историји српске културе тумачио је Иван Клајн у књизи *И филозофи су луди : Антилогија смешних шћамћарских ћрешака* (Београдска књига, Београд, 2007). Максимовићев приступ посве је другачији.

том који код читалаца увек доноси језичка новина у песничком језику.

Потом се у есеју двоструки ефекти штампарских грешака илуструју још по једним примером како би Максиминовићеве тврдње биле што уверљивије. Песник опет преузима примере из сопственог искуства, а они би на леп начин могли допунити и Клајнову антологију:

(1) У књижевним новинама, наслов текста 'Бићу Шатобријан или ништа!' штампан је без потписа: В. Иго. Одмах сам морао (!?) да напишем наредни текст у којем сам се не само играо са Шатобријаном, који, ето, без Игоа а штампан верзалом, може бити и (шницла) шатобријан, него сам у текст убацио и неке незграпне (и зато избачене) делове претходног текста (одједном су ти делови, у контексту шалозбилне грешке, деловали боље). Грешка је разрешила композиционе проблеме.

(2) Међу мојим књигама, најпопуњенија грешкама је 55 *сонета о животињним радостима и њешикоћама*. Има их десетак, неке је тешко приметити, али бар једну слагачко-коректорску омашку могу да признам као верзију текста. Стих *зелен-кујус, никао из њишине* одштампан је као *зелен-кујус, нико из њишине*. Моје ситничаво инсистирање на броју слогова укинута је и одједном је стих, скраћивањем без апострофа, дозвољеним у поезији, постао двосмислен у најбољем поетском значењу те речи (129).

Максиминовићев закључак о штампарским грешкама нарочит значај може имати за будућу историју српског песничког лексикотворства: „Имају оне и творачког потенцијала, могу да постану уметност” (129). Песнички неологизам *џрла* био би у таквом контексту више него занимљив пример, а питање је да ли би у оваквој синтези остао и посве усамљен.

10. Коначно, посебну пажњу српских стилистичара морала би привући и Максимовићева анализа *стилске ѡререѡисѡирације* у Раичковићевој поезији, извршена у есеју „Кад стихови више нису довољни”. На овај поступак у Раичковићевој поезији указивано је и у другим радовима (Милановић 2016), а Максимовић описује поступак, али и наводи шири контекст који га је условио, те даје свој коментар: „Творац ’Камене успаванке’ сад пише песму ’Абисински цар’ тако што преписује, готово дословно, чланак са страница новина. Песме написане ’новим’ слободним стихом углавном су приче о неком догађају, доживљају, предмету, појави, *лирско ја* потпуно је ишчезло, главни алат песничке технике постаје прелом, графички изглед песме” (76–77). На први коментар надовезује се други, везан за узроке популарности поступка стилске пререгистрације, у којем се „песник, уместо на песму, ослања на живот”, односно „стихове из књижевних канона замењује преломљеном прозом, чак и реченицама из новинских текстова” (77). Максимовић образлаже зашто је у овој фази стваралаштва Раичковић посегао „за новинским текстом као предлошком за песму” (78): „Код Раичковића живот није био одговор, него средство да се стваралачки одговор нађе. Отуда су у садржаје његове поезије нахрупили, наизглед одједном, препознатљиви елементи стварности, а у његов поступак новински чланци, документи, дневнички записи, цитати” (79). Иако је више описао спољашње узроке за стилску пререгистрацију него њене механизме транспозиције језика и садржаја, Максимовић је у овом есеју дао значајан прилог тумачењу Раичковићеве поетике и његовим језичко-стилским менама.

11. У раду већег обима могла би се правити паралела између Максимовићеве књиге есеја *Скривени ѡсао* и сродних књига из новије историје српске књижевности. По унутрашњем приступу песничком језику у њима,

по анализама које теже утврђивању његових функција, то би биле пре свега књиге есеја које су објавили други српски песници, нарочито они о којима пише и сâм Максимовић – Миодраг Павловић (*Рокови ѿезије* 1958), Васко Попа (*Калем* 1997, 2022, постхумно), Стеван Раичковић, (*Порѿреѿи ѿесника* 1987). Само као прилог тези да би оваква анализа била плодотворна, нека послужи податак да и у Раичковићевој књизи наилазимо на појмове и формулације које упућују на *зѿуснуѿи језик* (161), на *ѿревођење немуѿиѿоѿ језика на ѿвор ѿоезије* (165) или на *језичку ѿусѿину* (169) и друге препознатљиве, а да је рецензент књиге био – Мирослав Максимовић.

Потенцијално поређење са есејистичким књигама М. Павловића, изоштрило би слику и о темама којима се Максимовић, сходно својој поетици и њеној реализацији у поезији, очекивано није детаљније посветио, као што су звуковна (фонетско-фонолошка, прозодијска), граматичка (морфолошка, синтаксичка) обележја песничког језика, његова граматичка и лексичка архаизација, неологизација и слично. Језичко-стилске теме које су га занимале, међутим, Максимовић је снажним снопом осветлио изнутра, из позиције песника. Будући да у есејима више пута указује и на рецепцијски феномен – да онеобичавање модернога песничког језика читалачка публика најчешће доживљава као његову херметичност, песник готово као нужност осећа потребу да читаоцу помогне. Зато је писао о различитим језичко-стилским појавама и поступцима, откривајући нам тако и поетичке стазе којима се треба кретати кроз модерну српску поезију, али и нудећи многе аутопоетичке смернице за сигурнији приступ својој поезији.

ИЗВОР

Мирослав Максимовић, *Скривени њосао*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2014.

ЛИТЕРАТУРА

Ковачевић 2012: Милош Ковачевић, „Графостилематичност Ногове поезије”, у: *Линџвосџилисџика књижевноџ џексџа*, Београд: Српска књижевна задруга, 61–86.

Милановић 2016: Александар Милановић, „Раичковићево превођење на језик поезије”, у: *Реч џод окриљем џоеџиике : Језик срџских џесника 2*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 23–42.

Милановић 2021: Александар Милановић, „Над језиком Максимовићеве песме ’Повљење рибе’”, у: *Поеџиика и џоезија Мирослава Максимовића* (ур. Светлана Шеатовић и Марко радуловић), Београд–Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 233–249.

Пантовић 2021: Катарина Пантовић, „(Ауто)поетички назори у књиџи есеја Скривени посао Мирослава Максимовића”, у: *Поеџиика и џоезија Мирослава Максимовића* (ур. Светлана Шеатовић и Марко Радуловић), Београд–Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 359–375.

Петковић 1968: Novica Petković, „Vinaverovo shvatanje jezika”, у: *Artikulacija pesme*, Sarajevo: Svjetlost, 69–88.

Хамовић 2008: Валентина Хамовић, *Два џесника џревраџника*, Београд: Учитељски факултет.

Aleksandar Milanović

MAKSIMOVIĆ'S NOTIONS ON THE POETIC
LANGUAGE IN THE ESSAY COLLECTION *SKRIVENI
POSAO* (2014)

Summary

The paper analyzes Maksimović's notions on the poetic language in the collection of essays *Skiveni posao* (2014) and emphasizes key terms referring to the linguo-stylistic elements in modern Serbian poetry: metaphors, condensed expressions, unexpected lexeme combinations, poetic hermeticism. Apart from those, Maksimović refers to graphostylistic role of initial verse capitalization, or the absence of it thereof and unusual poetic effects achieved by typos but also to the process of stylistic reregistration in poetry. Maksimović's essays point to the reception issues as well, highlighting that the unusual references in the poetic language are perceived by audiences as poetic hermeticism, which requires poets to guide their readers through semantic and structural labyrinths in poetry.

Key words: poetic language, poetic hermeticism, Russian formalism, poetic condensation, metaphors, graphostylistics, typo, poetic neologism, stylistic reregistration.

О ПЕСМИ „ГРАЂЕЊЕ ГРАЂЕЊА” МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Према начину моделовања, песма „Грађење грађења” има издвојено место унутар Максимовићевог опуса, а према тематско-идејној констелацији специфичну позицију унутар збирке *Цршање стварности*. Издвајањем кохезионо-кохеренцијских чинилаца текста (синтаксички паралелизам, анафора, парадокс, контраст) и указивањем на графичко-визуелно решење као такође семантички важан елемент, рад покушава одговорити на питање о могућем постојању два гласа, односно две перспективе у погледу кључне теме овог лирског остварења – слике савременог друштва из перспективе обичног човека.

Кључне речи: кохезија, кохеренција, стилске фигуре и поступци, композиција, традиција, модернизација, (дис)хармонија, иронични и трагични тон

Досадашња књижевно-критичка мисао о песничком опусу Мирослава Максимовића била је поглавито усмерена ка општим или доминантним тематским и поетичким одликама његове поезије, уочавајући их и тумачећи у контексту конкретних збирки или на примеру истакнутих песничких слика и песничког доживљаја стварно-

* sonja.kovljanic@gmail;.com

сти¹. Појединачне песме готово да нису биле предмет засебне обраде, уз изузетак рада Александра Милановића о остварењу „Ловљење рибе” из збирке *Цршање стварности*, у којем се лингвостилистичком анализом откључава свет ове песме, посебно она њена места која су лаицима риболова недовољно или нимало позната, а без којих читалац не може у потпуности разумети њен семантички опсег². Песма „Грађење грађења” из исте збирке, која је предмет наше, такође, лингвостилистичке анализе, не изискује посебна знања, односно обевештења о феномену грађења и/или градитељства како би се значење песме на ваљан начин разумело. Она нам је привукла пажњу из других разлога, најпре по свом донекле енигматичном наслову, а потом и по необичној композицији којом се разликује од осталих остварења књиге *Цршање стварности*, али и од песама из читавог Максимовићевог досадашњег опуса. Јединственост ове песме није у њеном дескриптивном поступку, који је у Максимовићевом песништву свакако мање заступљен од лирске нарације, него у начину моделовања једне од кључних тема овог песника – представи и доживљају савременог друштва из перспективе обичног човека.

У поменутом раду о језику песме „Ловљење рибе”, Александар Милановић запажа да је „збирка *Цршање стварности* донела [...] низ језичко-стилских иновација у Максимовићевом песничком стваралаштву. Прва се огледа већ у чињеници да је синтаксички склоп наслова збирке (глаголска именица + допуна у форми именице у генитиву) преликан и у насловима готово свих песама, као и да је према наслову који сугерише „да се апстракција такозване ’стварности’ покушава нацртати,

1 В. зборнике: *Мирослав Максимовић, њесник* (2006), *Поезија Мирослава Максимовића* (2011), *Поетика и поезија Мирослава Максимовића* (2021).

2 В. референцу у Литератури.

опредметити песничким средствима” (Милановић 2021: 235–236), и наслов песме „Ловљење рибе”, због лексичке и граматичке онеобичености, стилски маркиран. У групу стилски онеобичених наслова, примећује Милановић, спадају још само песме „Грађење грађења” и „Звоњење клавира”, у односу на остале које „подразумевају сасвим обичан избор лексема и њихов очекиван спој” (Милановић 2021: 236).

Иако је онеобичавање иманентно песништву, те се може очекивати да ће у неком виду, експлицитно или имплицитно, бити реализовано, у случају песме „Грађење грађења” низ текстуалних изразитости привлачи читалачку пажњу, и то на свим нивоима – од семантичког до обличког, односно од микростилског до макростилског. Покушаћемо да покажемо да овако онеобичен наслов, који чак помало алудира и на игру, односно инфантилну тачку гледишта која је обележила Максимовићеве ране песме³, има одређену улогу и унутар матичне књиге *Црџање сѣварносѣи*.

Предмет ове лингвостилистичке анализе биће, дакле, сагледавање кохезионо-кохеренцијског плана песме, односно истицање њених кључних стилских фигура и поступака, те композиције текста као могућности да се дође до одговора о односу његових појединих делова. С обзиром на композициону особеност и тематско-идејни план песме, рад закључујемо њеним позиционирањем у оквиру књиге *Црџање сѣварносѣи*.

3 О томе је више тумача писало у поменутиим зборницима, а в. такође и Р. Микић: „Призори, описи, вредности: увод у читање поезије Мирослава Максимовића” у: *Изабране њесме* (2000).

ГРАЂЕЊЕ ГРАЂЕЊА

Градимо традицију модернизације
 градимо модернизацију сепарације
 градимо сепарацију администрације
 градимо администрацију либерализације
 градимо мистификацију приватизације
 градимо приватизацију демократизације
 градимо стабилизацију.

Градимо пшеницу, градимо жита
 Градња је весела и поносите.

Градимо сито у решету
 Градимо бежање на страшном мјесту
 Градимо лажи у сновима
 Градимо коверту у десници руци
 Градимо муку у јунаку
 Градимо прилике виш Србије.

Градимо пшеницу, градимо жита
 Градња је весела, и поносите.

Градимо слободу робовања
 Градимо робовање ничему
 Градимо никакво тамновање
 Градимо таму светлости
 Градимо светлост празнине
 Градимо празнину у којој градимо.

Градимо пшеницу, градимо жита
 Градња је весела, и поносите.

Градимо манастире које имамо
 Градимо Цркве без манастира, а са државама
 Градимо небо које имамо
 Градимо земљу без неба, а са звездама

Градимо кривце без кривице, а са признањима
Градимо Бога кога имамо
Градимо вернике без Бога, а са стандардима.

Градимо пшеницу, градимо жита
Градња је весела, и поносите.

Градимо успехе у вестима
Градимо вести прећуткивања
Градимо ћутњу рекламирања
Градимо рекламу надања
Градимо наду клечања.

Градимо пшеницу, градимо жита
Градња је весела, и поносите.

Градимо њиве које имамо
Градимо плугове, и њих имамо
Градимо јер не оремо
Градимо дубоко орање по површини
Градимо површину
Градимо мапу пута.

Градимо пшеницу, градимо жита
Градња је весела, и поносите.

Градимо великаше проклете им душе
Градимо раздробљене комате
Градимо силе градног сатирања
Градимо грко сјеме
Градимо распре и отровано племе.

Градимо пшеницу, градимо жита
Градња је весела, и поносите.

„Грађење грађења” чини седам дужих изострофичних целина, иза којих следи седам дистиха у функцији рефрена. Готово сви стихови сачињени су по истом синтаксичком моделу који чини глагол и именичка синтагма. Доминантан синтаксички паралелизам и анафора „градимо”, као текстуалне изразитости, представљају композициона упоришта песме. Ови кохезивни елементи призивају „магијски формализам лирике” (Багић 2012: 33), који на реторичко-стилском плану одаје утисак склада и хармоничности, а, посредно, и на идеју кружења као ритуала обнове.

Међутим, док је с једне стране чврста кохезивна мрежа успостављена различитим врстама понављања (лексичким, синтагматским и реченичним), графичко-визуелно издвајање дистиха у функцији рефрена, с друге стране, упућује на могућу интонативну диспропорцију између дужих и рефренских строфа, на извесну дисонанцу у ткиву текста. Колико је овакво устројство одраз семантичке и интонативне усклађености, или пак дисхармоније међу дужим и краћим (рефренским) строфама, или пак између самих строфа, питање је иницирано почетном недоумицом о природи и карактеру колективног ми које се у песми континуирано оглашава. Та недоумица отвара се изразитим парадоксом којим песма почиње, али исто тако и изразитим контрастом лексичког инвентара у прве две строфе, односно почетне строфе и рефрена.

Парадокс којим је изаткана цела уводна строфа указује на јаку семантичку тензију коју ова микроцелина носи. Снажан импулс задат је већ почетним стихом, и то не само због иницијалне као повлашћене текстуалне позиције већ због крајње неочекиваног лексичког споја: „традиција модернизације”. Оксиморонска синтагма, којом се у везу доводе два, најчешће поједностављено и униформно схваћена, супротна појма, (п)ојачана је парадоксом. Шта песник овако јаким, и кроз читаву песму,

доследно спроведеним фигурама противречја жели да постигне?⁴ Најједноставнији одговор нашао би се у намери да се представе крајње поларизоване вредности, где се старо доживљава као чувар доброг, позитивног вредносног начела, а ново као тенденција да се старо поништи, као нешто што је, самим тим, лоше и непожељно. Изразитим уводним парадоксом, који има катафорску улогу и на микротекстуалном и на макротекстуалном нивоу, односно кумулацијом упечатљивих оксиморонских спојева, песник као да заиста фаворизује један вредносни пол, тако што други иронијом обесмишљава.

Такав утисак оправдано се стиче на основу лексичког избора, али и, разуме се, његове комбинације, односно стилских поступака којима се грађа обликује. Пред читаоца се најпре нижу само појмови из економско-политичке сфере (модернизација, сепарација, администрација, либерализација, приватизација, демократизација, стабилизација), које су, посредством масовних медија, постале део свакодневног јавног дискурса. С једне стране, здруживањем апстрактних именица, и особито њиховим уланчавањем, иронично се предочава апстракција такозване модернизације. С друге стране, синтагматским спојевима до изражаја долазе последице назначеног апсурда – не само да је, у таквој констелацији ствари, традиција обесмишљена, већ је и модернизација посувраћена: она се не испољава као бољитак за човечанство, већ као облик доминације и нетолеранције. Алогичне представе, настале механизмом (инфантилне) игре надовезивања појмова принципом асоцијативности, сугестивно осликавају последице неолибералне логике: *ирадимо модернизацију сейарације/ ирадимо сейа-*

4 Парадокс је фигура која се остварује најмање на реченичном нивоу, а оксиморон је синтагматска јединица. О овим фигурама противречја више у: Ковачевић 2000: 93–100, 111–115.

рацију администирације/ [...] ірадимо мистификацију іривайизације/ іривайизацију демокрайизације, ірадимо сїадилизацију. Епимезофором⁵ се, у овом случају, критичко-иронијски указује на процесе неолибералног друштва као непрекидног ланца апстрактних циљева и немогућих домета.

Међутим, иако је тон песничког субјекта у виду колективног „ми” декларативно ироничан спрема актуелне стварности, рекло би се, имајући на уму целину песме, да модернизација као знак напретка и традиција као израз очувања нису вредносно сучељене као позитиван и негативан пол, већ да су традиција и модернизација, управо парадоксално, постали саображени феномени на рачун само једног – у овом случају модернизације у лику неолибералне логике тржишта и капитала.⁶ Не постоји

5 Пошто би пун читалачки доживљај био „окрњен” уколико би се изоставила анафора „градимо”, која понављањем појачава значење радње, репетицију именичке синтагме у којој се други елемент строфе понавља као средишњи наредне строфе сврстали смо у епимезофору, мада би по линеарности ланчане везе спадала у анадиплозу, односно полиптотон (Исп. Ковачевић 2000: 298).

6 О овој теми песник се више пута и есејистички и полемички изражавао. Навешћемо као илустрацију део из увода Максимовићеве књиге *Лој, новац, реч*, која кореспондира духу песме: „Најједноставније речено: једно ефикасно и вајкадашње средство регулисања економских односа међу људима – тржиште – дигнуто је у ранг малтене универзалног закона напретка човечанства, као да је нађен кључ (економског) раја, а профит је произведен у пресудно мерило вредности онога што људи раде [...] А профит има особину да стално изнова мора да се прави, да се шири и увећава. Тако се слобода претвара у нужност која, развојем технологије и глобализацијом, у свој резон усисава разнолике ресурсе човечанства. И мења систем вредности настао током изградње цивилизације. Затим се нужност, неприметно, алхемијом маркетинга, претвара у потребе и тако битно утиче на све сфере живота и друштва и појединца: затвара се у круг у коме се, неприметно, негде затурила слобода (2023: 24–25).

дијалектика као животно-стваралачки принцип, мада нас ритам стихова наводи на утисак активистичког начела. Семантичка напетост ове, као и неких каснијих строфа, тачније песме у целини, управо и настаје из супротности револуционарног тона и антиреволуционарног стања духа. Ови стихови носе исту поруку као и поједини из песме „Ловљење рибе”, или пак из неких других остварења збирке *Црпљање сиварносии*; и за њих се, наиме, може рећи да „указују на промену дискурса и специфично стање свести, усмерено искључиво ка материјалном и тривијалном” (Милановић 2021: 238). Нема ни равнотеже, а нема ни хијерархије: традиција је посувраћена у модернизацију. На делу је само императив промене.⁷

Такво стање савремене друштвене стварности стилски је ефектно дочарано дистрибуцијом, којом се „семантички апстрактан појам разлаже на своје саставне делове, тек чијим навођењем се разоткрива његов садржај” (Ковачевић 2000: 149). А садржај је исказан као апсурд активистичког чина, као градња ничега, химера, што ће у виду стихова у наредним строфама бити и експлицирано: „градимо празнину у којој градимо”, „градимо површину”. Таква врста поентирања у виду варијације већ реченог има функцију да нагласи бесмисленост подухвата о којем је реч. Символика градње овде добија

7 „У њој, равнотежа материјалне и духовне стране човековог живота не постоји [...] Ово наше, неолиберално доба хоће да ствари веже искључиво за новац” (Максимовић 2023: 14). У ову је књигу укључена, између осталог, и ауторова раније објављена полемика са економистом Бошком Мијатовићем под насловом *Поезија, џршиишије, држава*. У есеју под називом „Поезија и епоха” песник је такође помиње, у контексту схватања слободног тржишта: „Углавном се нисмо разумели. Бошко није могао да схвати како неко не разуме шта је тржиште, ефикасност и слобода на њему, а ја нисам могао да схватим како неко не разуме дубинске промене које се одвијају под заставом слободног тржишта, и нестајање слободе под паролом слободе” (2023: 22).

своје наличје: то није *vita activa*, него, под притиском непрестане промене, постаје апсурдни чин историјског нихилизма.

Зашто се онда у другој строфи мења лексички инвентар, који се црпи из усмене, епске народне поезије („сито и решето”, „мука у јунаку”, „десница рука”, „прилике виш Србије”)? Уносе ли ови анахронизми и другачији вредносни поглед на чин модерне „градње”? Премда се изразито различитим лексичким регистром међу строфама може учинити да контраст настаје и на смисаоној равни, учинак посувраћене традиције је заправо исти, а језички анахронизми имају улогу да такву последицу јаче нагласе, и да, алузијама и обличким модификацијама спрам устаљеног облика из усмене традиције, укажу на промену вредносног система. Довођење у везу „деснице руке”, метафоре јунаштва, и, посредно, правде, са „ковертом”, више је него јасна алузија на коруптивну праксу. Док израз „на муци се познају јунаци” указује на издржљивост терета који је појединцу наметнут споља и против којег се он физичком и моралном снагом доказује, овде се стихом „градимо муку у јунаку” алудира на безизлазну ситуацију непрестане душевне тортуре. На истој равни, заменом приоритета и вредносних система прилике се граде „виш Србије”. Ово одређење никако не може имати значење као у народној епској песми „Почетак буде против Дахија”, јер су тамо свеци „прилике различите метали”, док је овде народ тај који гради *виш Србије* уместо у *Србији*.

Управо померањем фокуса са глобалног на локално, са спољашњег на унутрашњи друштвено-политички простор не дозвољава униформну „аксиолошку скалу” ни у овој Максимовићевој песми⁸. Припадност тради-

8 О аксиолошком систему писано је на примеру збирке *Небо* (Коруновић), а о различитим начинима употребе песничког говора којима се исказује амбивалентан однос према традицији в. Радојчић (референце су наведене у Литератури).

цији је неминовна, али није неупитна, што се односи и на позицију песничког субјекта (Радојчић 2006: 93), овде, дакле, у виду колектива. Ово померање у песми „Грађење грађења” учињено је лексичким, односно дискурским контрастом, увођењем фолклорне лексике која указује на двострук однос према традицији. „Коришћење образаца народне песме, традиције свих традиција за српске песнике, у иронијској визури и са изразито моралистичким ангажманом, сведочи о амбивалентном односу према вредностима те традиције” (Радојчић 2006: 97). Песник ће, дакле, савремено доба осликати и народним усменим наслеђем, низом „формулативно устројених стихова, синтагми, атрибуција”, како би осликао „националну специфичност историјског и културног контекста у оквиру ког се препознаје одсуство аксиолошког ослонца, а трагови усменог наслеђа се често трансформишу у нове знакове вредносних образаца, и то у мери која заправо зависи од чина рецепције, од тога како савремени читалац обједињује свест о месту које призвани детаљи имају на аксиолошкој лествици која им је иманентна, и позиције коју задобијају у систему вредности тематизованог доба (Коруновић 2011: 42, подвлачење наше). У овој су песми сталним преплитањем и контрастним укрштањем „детаља” минулог историјског доба и друштвених институција садашњег (манастири, цркве, судови, медији), ти вредносни системи доведени у такву везу да се свака разлика губи. Градити оно што већ имаш (*градимо манастире које имамо/ [...] градимо њиве које имамо/ градимо њлуове, и њих имамо*), прилично недвосмислено упућује на то да је, у супротности са првим строфама у којима је слика „градње” наметнута споља, таква градња и изнутра корозивна. У контексту књиге *Црпљање стварности*, могло би се устврдити да је она деструктивна јер није по западним „стандардима” (и запад и стандард су једне од најчешћих, критичко-иронијски употребљених речи ове књиге), али је, такође,

и аутодеструктивна. Зато у насловној синтагми песме („грађење грађења”), поред иронијских (апстракција је заправо доведена до цинизма) читамо и трагичне тонове једне узалудне градње, или како стихови кажу празнине („градимо празнину у којој градимо”). При свему томе, и насловна синтагма књиге *Црпљање стварности* није само дескриптивног већ и вредносног призивука.⁹

Последња строфа која се интертекстуално ослања на стихове „Кола” из Његошевог *Горској вијенца* у том смислу поменути утисак још више продубљује, будући да књижевно-језичко наслеђе додатно динамизује трагичну димензију стварности. Оно, заправо, појачава трагичан тон, присутан још с почетка песме, који је због специфичног ритма остао готово засењен иронијским набојем прве строфе, и њеним контрастом са тоном дистиха. А контраст је заправо изражен на лексичкој, не и на ритмичкој равни: уместо апстрактних именица бирократског језика које, и мимо опште јавне употребе свакодневне комуникације, најчешће означавају магловите појаве, у дистиху се појављују градивне именице које се односе на конкретне, и то не било које већ базичне животне намирнице (пшеница, жито). Оваква супротност имплицира да је дух градње приликом природног узгоја насушних човекових потреба одиста весело и поносито, да таква „градња” подразумева природни напредак, те да отуда у добробити малог, обичног човека физичке и духовне потребе спонтано произилазе једна из друге. Напредак по себи се, дакле, не искључује, већ се истиче да доминира само онај материјалистичке оријентације. Стога је и почетни дистих деловао као контрапункт почетном апсурду, као други глас, глас тихе побуне,

9 И овде се може препознати изванредан цинизам уколико на уму имамо колоквијални израз „треба ли да (ти) нацрташ” који се иронијски изриче када се не што не разуме.

дословно као глас разума спрам налога манипулације и инструментализације. Насупрот дискурсу прве, али и осталих строфа у којима доминира језик мас-медиа и капитала, ови стихови, чини се, још с почетка призивају другачију стварност; у њима до изражаја долази да „потреба за стварношћу тако добија и један неочекиван, али зато врло реалистичан израз”, којим се препознаје и криза стварности, па и њена пропаст (Божовић 2006: 154). Понављањем дистиха у виду рефрена иза сваке строфе тај је утисак до половине песме остајао у истој резонанци, чак се и појачавао, и истрајавао – не губећи своју борбену ноту.

Али сумња у такву „градњу”, у моћ и трезвеност другог гласа, ипак се помаља негде од треће строфе, и постаје све израженија закључно са последњом. Како се догодио тај обрт у тону, антиклимакс у значењу? Рекло би се да је до сугестивније интонативно-семантичке промене дошло након непосредног довођења у везу истих сфера деловања пред сам крај песме: у шестој строфи помињу се конкретни простори, предмети и радње (њиве, плугови и орање) који се везују за рефренске стихове, такође у вези са обрадом земље. Начин њихове представе: *гра-димо јер не оремо, / градимо дубоко орање њо њовршини/ градимо њовршину*, не осликава ритуално обнављање, како је до тада можда могло деловати, већ перманентно и безнадежно сопствено потирање. Када се настави стиховима „Кола” из *Горској вијеница*, у којима посебно резонантно делује „грко сјеме”, јасно је да је тај глас народа, као глас разума, нема поруку опомене већ лажне наде или обмане. Кружна композиција, и унутар ње (привидна) дисонанца у види двостиха, дакле, нема симболику обнове, како би се могло помислити на основу рефрена, већ зачараног круга донкихотски узалудне борбе за бољим сутра. „Брехтовски ангажман” у овој песми остаје да звечи као спољашња, празна љуштура.

Да овакав суд није произвољан, могло би се закључити и према томе какво место песма „Грађење грађења” заузима унутар матичне књиге *Црпљање стварности*. Осим јединствености у формално-композиционом смислу, и особеном критичко-полемичком тону који носи, ова песма је и у погледу аксиолошког становишта композиционо значајна. Наиме, она припада средишњем кругу песама исте односно сличне тематике о којој је било речи, и песама сличне перспективе. До тог круга слика света у знаку је безизлазности, од њега поприма светлије и ведрије тонове.

Укратко предочено, бесмислено грађење празнине најављено је у песми која јој претходи, по којој је збирка и названа: Узми мало празне приче,/ добро је упакуј/ са доста шарених врпци, што више,/ да се нико не сети да погледа унутра. („Цртање стварности”), и настављена у наредне две: „Време је да уловимо рибу/ коју су многи видели/ а нико је никад уловио није./ У развијеном свету то је обичај. [...] Непотребна је историја риболова/ пуна митова,/ морамо се суочити са реалношћу рибе/ коју су многи видели („Ловљење рибе”), односно „од лакоће незнања знања се плету”/ Дим је живот наш,/ пара, земља и прах”// Имамо, вилу, дуплекс стан,/ у календару бар један рођендан,/ имамо послове, власт,/ органску храну, генетски модификовану слободу,/ свежу изворску воду. Због тога се узалуд ценимо” („Хватање дима”).

Такође, када се упореде уводна и завршна песма књиге *Црпљање стварности*, с функцијом пролога и епилога, и с истоветним мотивом – судбина дрвета (букве која је насилно посечена, односно маслине која се сама срушила), јасно је да је мотивски план контрастно постављен. На исти је начин посредована и тема слободе – једна од носећих у књизи: „Вољење Слободе” и „Вољење Србије”, с тим да би се могло рећи да у првим песмама слободе нема, или је једва има, док се у другом

делу књиге она слути, односно призива. У том дијапазону, песма „Грађење грађења” донекле има облик климакса оног првог, критичко-иронијског и трагичко-нигилистичког тона књиге.

ЗАКЉУЧАК

Песма „Грађење грађења” Мирослава Максимовића композиционо је уникатна не само у оквиру збирке *Цршање стварности* већ његовог читавог досадашњег песничког опуса. У њој се, за разлику од песниковог преовлађујуће наративног поступка у грађењу песама, дескриптивно развија слика савременог друштва. Зато је амплификативна епимезофора добила истакнуто место у начину критичко-иронијске представе дате стварности, будући да је осликава из различитих перспектива. Док је разноврсним закономмерним понављањима (анафора „градимо”, синтаксички паралелизам, рефрен) спроведена извесна правилност која предочава уређеност света о којем се пева, те тиме и одржавање некаквог поретка, дотле је селекција и комбинација лексике указала на апсурдну и алогичну представу тог истог света. Парадокс и оксиморон као доминантни стилски поступци, уз контраст као истакнут композициони принцип, указали су на однос почетних појмова око којих се плете читава песма – традиције и модернизације. Оба феномена, у светлу друштвено-историјске стварности, губе основне аксиолошке вредности, и постају саобразни у корист модернизације као нужде савременог света. Дистиси у функцији рефрена, који се испрва појављују као могућа противтежа таквом стању ствари, од критичко-иронијског набоја постају трагички интонирани. Кружни принцип, стога, нема природно обновитељски карактер, на шта упућује и основно значење дистиха, већ уза-

лудне борбе да се из круга заблуде изађе. Критичка жаока, притом, није упућена само према спољашњим силама оличеним у императивима неолибералне логике, већ и унутрашњим стањима друштвене свести. Након овако предочене представе стварности, наслов песме у пуном опсегу отвара своју двострукост: критичко-иронијску као и трагичку димензију. У контексту књиге којој припада, по средишњем месту унутар круга песама које тематизују поменуте односе и ништавну слику савременог друштва, таква двострукост још више долази до изражаја.

ИЗВОР

Максимовић 2012: Мирослав Максимовић, *Црпљање стварности*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.

ЛИТЕРАТУРА

- Багић 2012: Krešimir Bačić, *Rječnik stilskih figura*, Školska knjiga: Zagreb.
- Божовић 2006: Гојко Божовић, „Потреба за стварношћу и пропаст стварности” у: *Мирослав Максимовић, њесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 151–159.
- Ковачевић 2000: Милош Ковачевић, *Стилистика и драматика стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.
- Коруновић 2011: Горан Коруновић, „Мирослав Максимовић и Иван Сламниг: тачке додира поезије и аксиологије”, у: *Поезија Мирослава Максимовића*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, 33–47.
- Микић 2000: Радивоје Микић, „Призори, описи, вредности: увод у читање поезије Мирослава Максимовића” у: *Избране њесме*, 5–20.
- Милановић 2021: Александар Милановић, „Над језиком Максимовићеве песме ’Ловљење рибе’”, у: *Поетика и њезија Мирослава Максимовића 2021*, 233–250.

Радојчић 2006: Саша Радојчић, „Иронија и видови свакоднев-
ног”, у: *Мирослав Максимовић, њесник*, Краљево: Народна
библиотека „Стефан Првовенчани”, 87–104.

Максимовић 2023: Мирослав Максимовић, *Лој, новац, реч*,
Београд: Чигоја штампа.

Максимовић, Мирослав 2021: *Поетика и њезија Мирослава
Максимовића*, Институт за књижевност и уметност,
Дучићеве вечери поезије: Београд: Требиње

Максимовић, Мирослав 2011: *Поезија Мирослава Максимо-
вића*, Задужбина „Десанка Максимовић”: Београд

Максимовић, Мирослав 2006: *Мирослав Максимовић, њесник*,
Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево

Sonja Milovanović

ABOUT THE POEM „GRAĐENJE GRAĐENJA” MIROSLAVA MAKSIMOVIĆA

Summary

According to the method of modeling, the poem “Građanje građenja” has a special place within Maksimović’s oeuvre, and according to the thematic-ideal constellation, a specific place within the collection of Drawings of Reality. By noting the cohesive-coherent elements of the text (syntactic parallelism, anaphora, paradox, contrast) and extracting the graphic-visual solution as well as the vocal semantically important element, the work of attempting to question the relationship between the two questions can be divided into two questions. the key themes of the poem - pictures of modern society from the perspective of an ordinary person.

Key words: cohesion, coherence, stylistics figures and procedures, composition, tradition, modernization, (dis)harmony, ironic and tragic ton

ЈЕЗИЧКА СЛИКА СВЕТА У ПЕСНИЧКОЈ КЊИЗИ БОЛ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА (ЛИНГВОСТИЛИСТИЧКИ АСПЕКТ)

Стилску доминанту у сонетима поетске књиге *Бол* (2016) Мирослава Максимовића представља особен избор лексике, која је формално нестилематична, а изрзито стилска на фону културноисторијског контекста. Значајан део поетског лексикона припада лексици холонимије и меронимије (најбројнији су соматизми), која представља језичко средство за отелотворење слике дезинтегрисаног света. Може се реконструисати својеврсни каталог лексике сечења односно комадања. Утисак распарчаности света појачава се синтаксостилемима (осамоштаљивање реченичних чланова, координативне конструкције, изостављање реченичних чланова). Избор лексике употребљене у обликовању језичке слике света доприноси успостављању корелације између личног искуства и универзалних вредности, као и оснаживању историјског памћења.

Кључне речи: песничка књига *Бол*, Мирослав Максимовић, језичка слика света, стилска доминанта, холоним, мероним, соматизам.

* milkanik75@gmail.com

1. УВОД

Поетску књигу *Бол* (2016) српског песника Мирослава Максимовића чине стиховни и прозни део (четрнаест сонета и аутопоетички текст), који су обједињени тематиком високог емотивног и визуелизованог интензитета.² Реч је о страдањима Срба током 1941. године на обали реке Уне, међу којима је била и породица песникове мајке. Максимовић је и у својим ранијим стваралачким фазама био посвећен „поезији страдања и патње”: први и завршни сонет из овог литерарног остварења настали су 1988. и 2008. године.³ Знатно касније написан је преостали део књиге *Бол*, чиме је остварено целовито уметничко оваплоћење личне и националне теме, која деценијама прати овог песника:

„На високософистицирани начин, захваљујући претходном великом песничком искуству, Мирослав Максимовић подиже ову тему на виши естетски ниво, доследно вршећи својеврсну 'естетизацију ужаса', и претварајући је у врхунски песнички и језички доживљај. Феномен који стоји унутар овако конципираног песничког дела јесте прећутан злочин и од самих (преживелих) жртава, еквивалентан количини трауме, која је толико дубоко похрањена у подсвест да је испливала тек у тренуцима болести и провале потиснутог садржаја из те исте подсвести)” (Гароња Радованац 2021: 65).

2 Израз „поетска књига” преузимамо из аутопоетичког текста Мирослава Максимовића у коме је указано да израз „песничка књига” није синониман са изразом „збирка песама” него је смисаоно шири (в. Зборник 2021, поглавље „Реч песника: Шта сам радио”).

3 Израз „поезија страдања и патње” преузимамо из истоименог зборника научних и стручних радова (в. Лаловић 2018). Поменута публикација има високу културолошку вредност, као и висок образовни потенцијал, јер се бави не само књижевнонаучним него и наставним (методичким) приступима култури сећања у школској пракси.

Предмет нашег интересовања јесте лингвостилистички аспект стиховне целине у песничкој књиџи *Бол*, а прозни део овом приликом неће бити обухваћен јер захтева посебан „простор” за разматрање.⁴ Прелиминарна анализа је показала да стилску доминанту у сонетима представља особен избор лексике, која је формално нестилематична, а изразито стилогена на фону културноисторијског контекста. Полазимо од претпоставке да лексика сугерише одређену слику света – у језику уопште, као и у овом Максимовићевом остварењу.⁵ Значајан део литерарног лексикона у књиџи *Бол* припада лексици холонимије и меронимије, која представља језичко средство за отелотворење слике дезинтегрисаног (распарчаног, раскомаданог) света. Циљ овог истраживања јесте да се испита стилска улога лексичких јединица у стварању језичке слике света, као и да се реконструише инвентар односно својеврсни каталог лексике сечења односно комадања. Очекивано је да избор лексике, уз одређене синтаксичке и текстовне поступке, може допринети успостављању корелације између личног искуства и универзалних вредности, као и оснаживању историјског памћења.

2. ПРИСТУП ПРОБЛЕМУ

Лексика у делима српских писаца привлачи пажњу бројних истраживача (нпр. в. Ломпар 1996; Милано-

4 Стваралаштву Мирослава Максимовића (1946), „класичног и оствареног песника” (Гароња Радованац 2021: 59), посвећена су бројна истраживања (в. Зборник 2001, 2006, 2011, 2021).

5 Мало је лингвистичких анализа Максимовићеве поезије (нпр. в. Милановић 2021). За проблематику нашег истраживања инспиративни су књижевнонаучни чланци усмерени на семантички и културноисторијски аспект Максимовићевих песама (нпр. Илић 2021; Паовица 2021; Сувајџић 2021; Шеатовић 2021).

вић 2010; Ковачевић 2013; Мишић 2015; Ђуровић 2016; Милановић 2016а; Милановић 2016б; Милановић 2016в; Милановић 2019; Миловановић 2016). У србистици постоји више лексикографских подухвата везаних за ауторску лексику (в. речнике: Стевановић и др. 1983; Павковић 1984; Влајић 2000; Вукчевић 2005; Костић, Милин 2005; Јелић 2008; Вуловић 2010; Јовановић 2022; Пејановић 2023). Идиолекатска лексика омогућава увид у бројне семантичке, творбене, морфолошке, синтаксичке, стилистичке, културолошке и друге одлике стваралаштва конкретног књижевника.⁶ Познаваоци ауторске лексикографије указују: (1) да постоји вишеаспекатска „спрега између културе, језика и рјечника датога народа”; (2) да савремену лексикографију, као и друга подручја науке о језику, треба усмерити према „синтези филологије и културе у широком смислу те ријечи” (Јошић 2022: 699).

Синтезу културе, језика и речника посебно треба имати у виду при лингвостилистичкој анализи лексичких јединица у Максимовићевој књизи *Бол*.⁷ Ово дело почива на културолошком памћењу националних страдања, као и на породичном и индивидуалном доживљају колективне трауме:

„Версификацијском формом, суптилним одабиром мотива о специфичности Зла, на универзалан ниво подигнут [је] лични бол, односно, уметнички потресно [је] разоткривена дубоко потиснута породична траума песника (доживљај његове мајке, девојчице која је преживела 'унску јаму')” (Гароња Радованац 2021: 59).

6 О развоју и достигнућима српске ауторске лексикографије, в. Павковић 2018; Јошић 2022. О теоријско-методолошким питањима ауторске лексикографије, в. Бујас 1973; Тешић 1982; Дешић 1990; Габрић Багарић 2007; Радовић Тешић 2008.

7 У нашем истраживању није предвиђена израда речника писца односно књижевног текста. Такав речник био би посебно интересант када је у питању Максимовићев идиолекат јер се његови текстови одликују изразитом лексичком разноврсношћу.

Стиховни део књиге *Бол* састоји се из три целине – два оквирна сонета и дванаест централних сонета. Кључни појмови око којих су окупљене поетске слике истакнути су у насловима централних песама (*Ког Дурџића њаја, Секира, Нож, Глава, Рука, Ноја, Дечји свети, Оџац, Мајка, Јама, Бол, 1942*). „Суштински део збирке чине песме о одуховљеним деловима тела жртва [...], којима је у језику враћен животни витализам, а у којима је сабран читав енергетски потенцијал нација” (Гароња Радованац 2021: 66).

Према интегралностилистичком теоријско-методолошком концепту, стилогене могу да буду не само стилематичне него и нестилематичне језичке јединице (в. Ковачевић 2022). Стиховни део књиге *Бол* одликује монолитан језички израз, особен по избору лексике, која је формално и значењски нестилематична. Речник овог литерарног остварења нема творбених ни флективних одступања од стандардног језика и већином припада општем лексичком фонду. Лексичке јединице које представљају стилску доминанту показале су се као изразито изражајне на фону ужег и ширег контекста:

„Лексичке реализације које налазимо у текстовима и живом говору представљају не само активни лексички фонд него и лексички потенцијал. Активним фондом можемо сматрати лексику коју знамо као нормалне речи свог језика, који носимо у сећању, док потенцијал представљају активне могућности, лексичке изражајне јединице које немамо у памћењу као већ некад реализоване, али знамо како се могу направити и шта имају значити” (Пешикан 1970: 118–119).

С друге стране, за разлику од нестилематично-стилогене лексике, заступљени су стилематично-стилогени поступци на синтаксичком и текстовном плану. У

наставку излагања приказаћемо типове лексике који, уз одређене стилематичне поступке реченичног и надреченичног нивоа, имају релевантну стилску улогу у стварању језичке слике света у поетској књизи *Бол*.

3. РЕЗУЛТАТИ АНАЛИЗЕ

Ексерпираним пунозначних речи реализованих у стиховној целини књиге *Бол* запажа се да има приближно: (а) 220 именица; (б) 120 глагола; (в) 80 придевских речи – овим појмом обједињујемо лексичке придеве и облик трпног глаголског придева јер је та форма коришћена у стилској функцији; (г) 20 прилога. У најфреквентније аутосемантичне речи спадају следеће јединице: (а) именице *лава* (16), *јама* (14), *рука* (13), *мајка* (7), *нож* (6), *ноја* (5), *крв* (5), *живој* (5), *кућа* (4), *ојац* (4), *гејел/геца* (4); (б) глаголи *сећи*, *болејти*, *ујамјити*, *сећати се*, *свејлејти*, *сјајти* (2–3); (в) придевска реч *ојкинуј* (4).

Стилогену лексику условно смо разврстали у две групе према лингвостилистички и лингвокултуролошки „валентним” одликама.

Једну групу чини лексика холонимије и меронимије, која је веома је бројна и разноврсна у сонетима поетске књиге *Бол*. Ове јединице представљају стилску доминанту, која „усмерава, одређује и преображава остале компоненте”, обезбеђујући целовитост структуре (Јакобсон 1978: 120), односно монолитан језички израз, како смо претходно навели. Холонимима и меронимима постиже се снажан утисак дезинтегрисаности поетског света, што проиходи из њиховог семантичког, асоцијативног, симболичког, деривационог и фразеолошког потенцијала (в. Јовић 2017; Штрбац, Штасни 2017; Ивановић 2018; Штрбац, Штрбац 2019), а конкретизује се у на фону ужег и ширег контекста.

У другој групи је онимијска лексика, која је мање заступљена и мање разноврсна. Њоме се обједињују два ефекта: (1) упућивање на уникатност именованог референта – специфичност онима као језичке јединице; (2) исказивање општости – карактеристика стилских фигура антономазије и кенинга када њихову стилематичну подлогу чини оним (в. Ковачевић 2015: 59–69).

Анализа је показала да у језичком обликовању лирске атмосфере, поред стилематично-стилогене лексике, учествују и поједини стилематично-стилогени поступци – (1) семантостилеми, (3) синтаксистилеми и (3) текстостилеми.

3.1. Стилогена лексика

Најпре ћемо размотрити лексику холонимије и мероније: (1) од холонима јављају се именице: *џело*, *џородица*, *кућа*, *дворишије*, *алаји*, *џрирода*, *јајџо*, *раја*, *марва*, *јама*, *време*, *вечности*, *свемир*; (2) може се реконструисати својеврсни каталог односно инвентар лексике сечења и комадања, заснован на неколико лексичких група које припадају лексици меронимије.

Прву групу меронима чине именице које означавају комаде, делове, чланове или сегменте одређене целине:

(а) делови тела (ове лексеме спадају у соматизме) – *враји*, *џлава*, *кук*, *ноја*, *рука*, *сирук*, *крв*;

(б) чланови уже и шире породице – *мајка*, *оџац*, *деџе*, *син*, *браји*, *сесџира*, *сесџрић*, *џеџика*, *ујак*, а њима се могу придружити именице *џредак* и *џоџомак*;

(б) делови куће и окућнице – *кухиња*, *џодрум*, *оџњишије*, *сио*, *врећа*, *жиџо*, *џечење*, *ракија*, *суја*, *хлеб*, *џусле*, а ту су и именице *бунар*, *млин*, *шуйа*;

(в) делови просторног окружења и природе – *дрдо*, *дџо*, *луј*, *равница*, *шума*, *вода*, *недо*, *облак*;

(г) чланови животињског света – *во*, *свиња*, *срна*, *сова*;

(д) чланови биљног света – *дреза, буква, кушина, смиље, ѿрава*.

У другу групу лексике сечења и комадања сврстали смо меронимичне именице које означавају делове делова односно комаде комада:

(а) најзаступљенији су делови делова тела (соматизми) – *лобања, коса, мозак, око, уво, ѿрло, косѿ, мишица, надланица, шака, ѿѿа*;

(б) у ову групу сврстаћемо различите сегменте времена – *век, леѿо, дан, ноћ, зора, јуѿро, вече, саѿ, минуѿ, секунда, ѿрен*, а придружићемо им и именице *ѿочѿак, ѿрошлосѿ, дудућносѿ*.

У трећој групи налазе се меронимичне именице које означавају делове алата – *лоѿѿа* и *ѿлуѿ*. Посебно су стилогени мероними за означавање алатки које нису намењене за убијање људи него да потпомогну живот у домаћинству – *брадва, коса, маљ, нож, секира, чакија*.

Четврту групу чини соматска лексика за означавање физичких и духовних стања – именице *бол, здравље, мука, рана, крклање*, као и глаголи *болеѿи, дисаѿи, дрх-ѿаѿи, мучиѿи се, оболеѿи, ѿрѿеѿи*.

У следећу групу сврстали смо соматску лексику којом се означава:

(а) телесни додир – именице *клање, ударац*, као и глаголи *везаѿи, заклаѿи, клаѿи, сећи, оѿићи* (лексема *оѿићи* има семантичку реализацију 'поломити се', уп. Овде *ѿуче* глава, онде *оде* врат);

(б) последице телесног додира – глаголи *ѿрскаѿи, ѿући, срушиѿи се*, као и стилогене придевске речи – *оѿкинуѿа* (рука, глава, нога), *ѿресечен* (струк), *исечена* (раја), *ѿоломљен* (кук).

У инвентару лексике сечења и комадања највише је соматизама, који улазе у базични лексички фонд и чине компактну и стабилну лексичко-семантичку групу у већини језика. Појмови о појединим деловима тела и

телесним функцијама учествују у концептуализацији стварности, омогућавајући човеку да разуме и вербално представи своја духовна стања и свет који га окружује. Соматизми функционишу не само као номинационе јединице него и као културни симболи у језику и у дискурсу, преносећи културолошке информације и образујући *соматски код културе* (Јовић 2020: 625). Основна јединица поменутог кода јесте *соматски концепт*, који подразумева одређени архетип културе, првобитни смисао и слику која стално обнавља духовне резерве одређеног колектива. Соматски концепт представља не само језички знак него и културолошки знак јер садржи и преноси симболичке смислове и еталоне (Јовић 2020: 625).

Поменуте одлике соматске лексике доприносе да се успостави корелација између личног искуства, културног наслеђа и универзалних естетских и етичких вредности. Сличну корелациону улогу имају и друге културолошки маркиране речи које се односе на – (1) кућу, окућницу и живот у кући, (2) породицу и родбинске односе, (3) доживљај природе и просторног окужења, (4) биљке и животиње, (5) доживљај времена и динамике временског протицања.

Као што смо претходно навели, ономастичка лексика представља другу скупину стилогене лексике у поетској књижи *Бол*. Издвајамо два типа онима, зависно од референца на који се односе:

(а) називи познатих места и имена историјских личности (*Србија, Грмеч, Дрина, Морава, Уна, Милош, Марко, Ђорђе*);

(б) назив мање познатог места и имена приватних лица (*Дурцића њај, Миле Максимовић, Сџоја Узелац, Лука, Љубица*).

Оними прве групе, који су општепознати говорницима српског језика, имају снажан лингвокултуролошки потенцијал и представљају формалну основу антономазије и кенинга као тзв. *фиџура културној њамћења* (в.

Грић, Николић 2011). Посебан стилски ефекат имају оними које се односе на мање познат топоним и приватна лица јер ове – по правилу, семантички празне номинационе јединице – стичу одређена значења у језичком и ванјезичком контексту.

Општа карактеристика онима јесте да представљају тзв. *јакe њозиције њексиа*, тј. „mјesta na којима se posebno ројачава рањња адресата; s друге стране, именованје [...] спада u сигнале тачке гледишта” (Катнић Бакаршић 2001: 61). Поменута функција посебно долази до изражаја у сонетима поетске књиге *Бол* због малобројности онимијских јединица.

3.2. Језичко-стилски поступци

Максимовић мање користи устаљене лексичке спојеве у овим сонетима, тј. колокације, фраземе, паремје (*жежена ракија, хлеб дели*). Стиче се утисак да у овим сонетима свака реч представља „свет за себе”, да се за сваку реч везује одређени наратив, односно да свака реч има „своју причу” и сопствени хабитус. Притом, општи културноисторијски фон, који је део наслеђа српског језика, интерферира с конкретном стварношћу, везаном за догађаје који су иницирали настанак песничке књиге *Бол*.

Као што смо претходно указали, холонимима и меронимима сугерише се слика распарчаног и раскомаданог света чији су делови откинута и раздвојена деловањем спољашње неочекиване разорне силе. Утисак дезинтегрисаности појачава се најпре поступцима набрајања, осамостаљивања и изостављања. У питању су синтаксо-стилеми настали (1) формирањем координативних конструкција чији чланови немају семантичких преклапања, (2) интонационим издвајањем реченичних делова, као и (3) елиптирањем реченичних чланова:

(1) Дотеране жене, деца и старци (*Код Дурџића хана*); заједно падоше мајка, сестра, брат (*Код Дурџића хана*); обишла све шуме, брда, долове (*Ноја*); Плуг, коса, лопата, разни алати (*Оџац*).

(2) Руко откинута. Још си замахнута (*Рука*); Нога откинута. Та предака сен (*Ноја*); он рече, крећући: „Ако ко пита, / одох да мељем.” Вреће вечног жита (*Оџац*).

(3) диже се и: „До виђења!” Упамтио сам то (*Уџамџио сам џо*); Увече, у кући, ватра с огњишта (*Мајка*).

Међу текстостилемима најочљивија је затворена композиција стиховне целине у поетској књиџи *Бол*, што је на формалном плану остварено понављањем наслова (*Уџамџио сам џо*) и кључних појмова (*унска јама, крв*) у пролошкој и завршној песми. Четрнаест сонета, који чине ову целину, представљају својеврсни „крњи сонетни венац” коме недостаје завршни петнаести сонет магистрале, „као традиционално обиљежје склада, љепоте и формалног савршенства најзахтјевнијег од свих пјесничких облика” (Ракић 2016: 91). Тај недостатак има стилогену вредност: као што лирски субјекат говори и о „откинутим” деловима тела, тако се може говорити и о „откинутом” сонету.

Сонетна целина ипак остаје смисаоно обједињена захваљујући интеграционим језичко-стилским поступцима. Насупрот стилским поступцима који сугершу слику дезинтегрисаног света, у сонетима се остварује тежња да се поетски свет обједини, односно тежња ка тоталитету и континуитету. Сегменти распарчаног и раскомаданог света истовремено су раздвојени (спољашњом силом која их физички пресеца и одваја), али и повезани (снагом духа који се одупире физичком уништењу стварајући целину). Доминантни поступци обједињавања припадају текстостилемима, тј. „мрежи кохеренцијских елемената”, који омогућавају „оствари-

вање везе са контекстом и остваривање везе у жанровском смислу” (уп. Вуковић 2000: 103).

Доминирају два типа интеграционих језичко-стилских поступака. Један се базира на високој фреквентности холонимичних именица, које су распоређене у различитим сонетима, при чему контрастирају негативно конотиране (*раја, марва, јама*) и афрмативно конотиране (*йородица, кућа, Срдија*).

Понављање речи (или група речи) представља још један начин смисаоног и идејног обједињавања. Јављају се позиционо условљена и позиционо неусловљена понављања хомоформних и хетероформних јединица:

Секира, секира, мили члан куће (*Секира*); Ја сам нож. Ја сам нож. Надалеко знан (*Нож*); Рука ујакова, рука од тетке, / рука што знала је само за претке (*Рука*); Мајке су ко трава: згажена ногом, [...]. / Мајке са децом, седморо влашића, [...] (*Мајка*); последњи просјај, и последња мука (*Нож*).

Интеграцији духовног света доприноси понављање наслова из уводног сонета у завршном (*Уйамџио сам љо*). Притом, у наслову се остварује фигура смисаоне дискурсне целине тако што се упућује на претходни ванјезички контекст (помоћу показне заменице *љо*). Поменутом фигуром песник успоставља континуитет између делова сећања.

На крају овог разматрања поменућемо иронијско нијансирање као један од начина да се жртва супротстави страдању и покаже надмоћ према уништитељу. Иронија је изразито стилогена у приказивању „кољачке професије” као уобичајене, свакодневне и сасвим рутинске појаве:

Нисам за ситнице, ни за орање, / онај сам дугачки, спреман за клање. / Нисам за кухињу, с њом немам везе, / кољем испод букве, и испод брезе (*Нож*).

Глава има разних, с косом и без косе. / Људи на врату обично их носе. / Буду и без главе, дође то време / кад се кољачи за свој рад припреме (*Глава*).

Иронијско нијансирање долази до изражаја у преношењу говора који припада кољачу и персонификованим предметима за убијање (нож, секира), а који је смисаоно супротстављен мајчином и очевом говору.

4. ЗАКЉУЧАК

Лингвостилистичка анализа језичке слике света у поетској књизи *Бол* (2016) Мирослава Максимовића показује да песник ствара одређену језичку слику света комбинујући стилска средства: (1) нестилематично-стилогена лексика; (2) стилематично-стилогени поступци синтаксичког и текстовног плана; (3) затворена и истовремено „окрњена” композиција сонетног венца; (4) понављање кључних израза кроз стиховни део поетске књиге *Бол*.

Поменути језичко-стилским средствима Максимовић сугерише особену лирску атмосферу, коју одликује умножавање бола и континуитет патње кроз простор и време, затим, немогућност изласка из херметички затвореног круга самоће, као и тежња за достизањем идеала општости.

Лексика холонимије и меронимије, која представља стилску доминанту овог особеног сонетног венца, постоји у језичком знању свих говорника српског језика, а по симболичким вредностима блиска је свим људима. Таквим лексичким избором доприноси се успостављању корелације између личног искуства и универзалних хуманистичких вредности.

Дезинтеграција света, сугерисана лексиком холонимије и меронимије, не проиходи из духовне слабости

српског колектива него из веровања да се може живети мирно ако се никоме не наноси зло. Такво веровање имплицитно постоји у свих четрнаест песама књиге *Бол*, а најексплицитније се уочава из мајчиног и очевог говора у сонетима *Дечји свети* и *Ошаци*.

Физичко уништење преставника једног народа представља несагледиво тешку колективну трауму. Остаје дух саборности, заједништва, сталности и трајања у уметничким делима којима се исказује поштовање према пострадалима и којима се на одређен начн продужава њихов духовни живот.

ИЗВОР

Максимовић 2016: М. Максимовић, *Бол*, Београд: „Чигоја штампа”.

ЛИТЕРАТУРА

- Бујас 1973: Ž. Bujas, Što je i što znači kompjuterska konkordanca Gundulićevog „Osmana”, *Jezik*, 21/5, Zagreb, 147–155.
- Влајић 2000: I. Vlajić, *Rečnik sa Zmijanja*, [Jezik u delima Petra Kočića], Banja Luka, Beograd: Zadužbuna „Petar Kočić”, Novi Sad: Zmaj.
- Вукчевић 2005: З. Вукчевић, *Фреквенцијски речници „Горској вијенца” и „Луче микрокозме”*, Подгорица: ЦАНУ.
- Вуковић 2000: Н. Вуковић, *Пушеви сѝилистичке идеје*, Никшић: Јасен.
- Вуловић 2010: Н. Вуловић, *Лексика у ѝријовейкама Лазе К. Лазаревића*, Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Габрић Багарић 2007: D. Gabrić Bagarić, Rječnik djela i pisca – cilj i zadaća. <https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1842&naslov=rjecnik-djela-i-pisca-cilj-i-zadaca>. 21. 11. 2023.
- Гароња Радованац 2021: С. Гароња Радованац, Дати име и глас жртви – колективна траума и тема геноцида над Србима

- у Независној Држави Хрватској (1941-1945) у савременој српској књижевности, *Култура*, 172, Београд, 53-81.
- Грђић, Николић 2011: А. Grgić, D. Nikolić, Antonomazija – figura kulturnog pamćenja, *Fluminensia*, 23/2, Rijeka, 129-142.
- Дешић 1990: М. Дешић, Рјечници језика писаца – велики задатак наше лексикографије, *Наш језик*, 28/4-5, Београд, 288-294.
- Ђуровић 2016: С. Ђуровић, Израда речника писаца као допринос познавању лексикона (на примеру прозе Видосава Стевановића), *Наш језик*, XLVII/3-4, Београд, 49-71.
- Зборник 2001: С. Гордић, И. Негришорац (ур.), *Поезија Мирослава Максимовића*, Нови Сад: Матица српска.
- Зборник 2006: Д. Хамовић (ур.), *Мирослав Максимовић, њесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Зборник 2011: Н. Мирковић (ур.), *Поезија Мирослава Максимовића*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“.
- Зборник 2021: С. Шеатовић, М. Радуловић, (ур.), *Поеџика и њоезија Мирослава Максимовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије.
- Ивановић 2018: М. Ивановић, Соматизми као мероними и партикуларизатори (на материјалу српског и украјинског језика), у: К. Кончаревић (ур.), *Трајом славистичких исџраживања ѡрофесора Бојољуба Сџанковића*, Београд: Савез славистичких друштава Србије, Филолошки факултет, 51-68.
- Илић 2021: С. Илић, Тотални геноцид у књижи Мирослава Максимовића „Бол“, у: С. Шеатовић, М. Радуловић, (ур.), *Поеџика и њоезија Мирослава Максимовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 197-213.
- Јакобсон 1978: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Београд: Prosveta.
- Јелић 2008: Б. Јелић, *Речник ѡриџоведака Лазе Лазаревића*, Нови Сад: Матица српска.
- Јовановић 2022: В. Јовановић, *Језик и речник светиої валдики Николаја Велимировића (диференцијални ѡрисџуј)*, Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Јовић 2020: Е. Јовић, Символички карактер соматских фразеологизама (на плану руског и српског језика), *Philologia Mediana*, 12, Ниш, 619-635.

- Јошић 2022: Н. Јошић, Поглед на српску ауторску лексикографију, *Јужнословенски филолоџи*, LXXVIII/2, Београд, 697–710.
- Катнић Бакаршић 2001: М. Катнић-Бакаршић, *Stilistika*, Сарајево: Ljiljan.
- Ковачевић 2013: М. Ковачевић, Стилематичка лексика у роману „Адресар изгубљених душа” Анђелка Анушића, у: М. Ковачевић, *Српски јисци у озрачју сџилисџиике*, Београд: Филип Вишњић, Гацко: СКПД „Просвјета”, 241–268.
- Ковачевић 2015: М. Ковачевић, *Сџилисџиика и џрамаџиика сџиислских фиџура*, Београд: Јасен.
- Ковачевић 2022: М. Ковачевић, Умјесто поговора: Интегрална стилистика, у: М. Ковачевић, *Српски сџилисџиичари*, Београд: СКЗ, 283–317.
- Костић, Милин 2005: А. Костић, П. Милин, *Фреквенцијски речник Тодора Манојловића*, 1–2, Зрењанин: Градска народна библиотека.
- Лаловић 2018: Р. Лаловић, *Српска џоезија сџирадања и џаџње*, у: Р. Лаловић (прир.), *Српска џоезија сџирадања и џаџње*, Фоча: Центар за културу и информисање, СПКД „Просвјета”, 7–20.
- Ломпар 1996: В. Ломпар, Обележена лексика у драми „Развојни пут Боре Шнајдера” Александра Поповића, *Српски језик*, I/1–2, Београд, 175–181.
- Миланов 2021: Н. Миланов, *Српски лексички фонд из уџла џолисемије: џлаџли, именице, џридеви*, Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Милановић 2010: А. Милановић, Лексичка мапа „Недреманог ока” Рајка Петрова Нога, у: А. Милановић, *Језик српских џесника*, Београд: Завод за уџбенике, 173–186.
- Милановић 2016а: А. Милановић, Вукадиновићево лексикотворство, у: А. Милановић, *Под окриљем џоеџиике*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 101–118.
- Милановић 2016б: А. Милановић, Индивидуални неологизми у *Новим џесмама* Бранка В. Радичевића, у: А. Милановић, *Под окриљем џоеџиике*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 5–21.
- Милановић 2016в: А. Милановић, Лексичке карактеристике у Тешићевим збиркама „Дар и коб” и „Ветрово поље”, у:

- А. Милановић, *Под окриљем њоеџике*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 153–175.
- Милановић 2019: А. Милановић, *Обележена лескика у Бећковићевој збирци „Хлеба и језика”*, у: М. Ковачевић (ур.), *Књижевно сџваралашџво Маџије Бећковића у њоеџолошким и сџилисџичким анализама*, Андрићград (Вишеград): Андрићев институт, 189–208.
- Милановић 2021: А. Милановић, *Над језиком Максимовићеве песме „Ловљење рибе“*, у: С. Шеатовић, М. Радуловић, (ур.), *Поеџика и њоеџија Мирослава Максимовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 233–249.
- Миловановић 2016: С. Миловановић, *Кључне речи Тешићевог поетског речника (у светлу метафоре и парадокса)*, у: Ј. Делић, А. Јовановић (ур.), *Звук, меџар и смисао у њоеџији Мирослава Тешића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 279–301.
- Мишић 2015: Б. Мишић, *Стилске одлике лексичких јединица у прози Радослава Братића и Горана Петровића*, у: М. Ковачевић (ур.), *Значај срџској језика и књижевностџи у очувању идентџиџетиа Реџублике Срџске VI: Будућностџ срџској језика и књижевностџи у Реџублици Срџској и (дез)инџиџрационџ џроцеси*, Источно Сарајево: Филозофски факултет, 219–230.
- Павковић 1984: В. Павковић, *Речник њоеџије Милана Ракића*, Нови Сад: Матица српска.
- Павковић 2018: В. Павковић, *Речници језика писаца*, у: М. Тешић, Р. Драгићевић, Н. Ивановић (ур.), *Срџска лексикоџрафија од Вука до данас*, Београд: САНУ, Савез славистичких друштва Србије, 305–313.
- Паовица 2021: М. Паовица, *Бол памћења и памћење бола*, у: С. Шеатовић, М. Радуловић, (ур.), *Поеџика и њоеџија Мирослава Максимовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 175–196.
- Пејановић 2023: А. Пејановић, *Фразеолошки рјечник Њеџошевџ џјесничких дјела (фразеолоџизми у ужем смислу)*, Подгорица: ЦАНУ.

- Пешикан 1970: М. Пешикан, *Наш књижевни језик на сто година њослије Вука*, Београд: Друштво за српскохрватски језик и књижевност СР Србије.
- Радовић Тешић 2008: М. Радовић Тешић, Уклопљеност ауторске и индивидуалне лексике писца у општекњижевни лексички фонд, у: М. Ковачевић (ур.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 1, *Српски језик у (кон)тексту*, Крагујевац: ФИЛУМ, 399–406.
- Ракић 2016: Б. Ракић, Од бола до идеала општости, у: М. Максимовић, *Бол*, Београд: „Чигоја”, 91–102.
- Стевановић и др. 1983: М. Стевановић, М. Вујанић, М. Одавић, М. Тешић, *Речник језика Пејра II Пејровића Њејоша, I–II*, Београд: САНУ, Просвета, Народна књига, „Вук Караџић”, Титоград: ЦАНУ, Цетиње: Обод.
- Сувајџић 2021: Б. Сувајџић, Сонет и бол: Поетика традиције у збирци песама *Бол* Мирослава Максимовића, у: С. Шеатовић, М. Радуловић, (ур.), *Поетика и њезија Мирослава Максимовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 125–154.
- Тешић 1982: М. Тешић, Речник језика писаца у односу на општи речник, у: Д. Ђупић (ур.), *Лексикографија и лексикологија*, Београд: Институт за српскохрватски језик, Филолошки факултет, Нови Сад: Матица српска, 301–304.
- Шеатовић 2021: С. Шеатовић, *Бол* као парадигма српског народа, у: С. Шеатовић, М. Радуловић, (ур.), *Поетика и њезија Мирослава Максимовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 155–173.
- Штрбац, Штасни 2017: Г. Штрбац, Г. Штасни, *Соматизми и концептуализација стварности у српском језику*, Нови Сад: Филозофски факултет.
- Штрбац, Штрбац 2019: Г. Штрбац, С. Штрбац, Терминологија куће и покућства у Ваљевској Подгорини, *Зборник радова Филозофској факултету*, 49/2, Приштина, 15–24.

Milka Nikolić

THE LANGUAGE PICTURE OF THE WORLD
IN THE POETRY BOOKS *PAIN*
BY MIROSLAV MAKSIMOVIC
(LINGUISTICAL ASPECT)

Summary

Seen from a linguistic and stylistic perspective, the sonnets in the poetry collection *Pain* (2016) by Miroslav Maksimović are characterized by a uniform linguistic expression, characterized by the choice of vocabulary. The lexicon has no creative or grammatical specificities and mostly belongs to the general lexical fund. The lexical units of these sonnets are extremely stylistically effective, which rests on their rich semantic, associative, cognitive and cultural potential. To that should be added their wide derivational and phraseological range (which is not directly manifested in these poems, however, implicitly exists in the linguistic consciousness of the readers). A significant part of the poetic lexicon belongs to the lexicon of meronymy and particularization, which represents a linguistic tool for forming an image of a fragmented world. It is possible to reconstruct a kind of catalog of lesica of cutting or slicing. In the mentioned catalog there are most somatisms. The effect of the fragmentation of the world is enhanced by the use of commas in different ways (intonational separation of sentence segments, co-ordinative constructions). The choice of vocabulary used to shape the linguistic picture of the world in these sonnets contributes to the establishment of correlations between the poet's personal experience and universal values, as well as to the strengthening of historical memory.

Keyword: poetry book *Pain*, Miroslav Maksimović, language image of the world, stylistic dominant, holonym, meronym, somatism.

Јелена С. Панић Мараш*

УДК 821.163.41.09-1

Универзитет у Београду

Факултет за образовање учитеља и васпитача

Катедра за српски језик, књижевност

и методiku наставе српског језика и књижевности

ПЕСНИЧКА МИСАО МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Рад истражује разумевање песничке уметности Мирослава Максимовића. Уочава се да се Максимовић без обзира на то да ли је реч о полемичким или дискурзивним текстовима, чврсто држи ставова о песништву које је изнад економских, друштвених и политичких уплива. Уједно његово виђење песништва може се читати и као његова одбрана, борба за аутономију уметности, али и опстанак поезије и уметности уопште. Ако којим случајем имамо недоумицу чему песници у опскурно време, ставови Мирослава Максимовића ће нас у најбољој могућој мери уверити у нужност поезије у савременом (либералном) свету.

Кључне речи: песништво, тржиште, економија, држава, полемика, песничка слобода.

Разумевање песничке мисли Мирослава Максимовића посматраћемо преко ставова изречених у књизи *Лој, новац, реч*. Српска књижевност нема књигу попут најновијег остварења нашег истакнутог песника. Колико је она особена, а самим тим и важна, колико њен аутор

* jelena.panic@uf.bg.ac.rs

доживљава поезију и њену улогу крајње оригинално, атипично и самосвесно, јасно је ако се има на уму да је реч о рукопису који на изванредан начин заокружује, сабира и поентира ставове Мирослава Максимовића, првенствено о статусу поезије у актуелном друштвеном контексту. Наравно да је ова тема покретач и многих других које се на њу надовезују, али на самом почетку истакнимо важност једног у основи теоријског промишљања не толико својственог песницима. Не треба овом приликом нарочито подсећати на значај дискурзивних текстова неких других наших истакнутих песника (Настасијевић, Црњански, Растко Петровић, Винавер...) за разумевање њихове песничке уметности и периода у ком су стварали. Овом низу сасвим сигурно се придружује песник коме је посвећен овај зборник, и то не само захваљујући томе што је скицирао актуелни друштвени тренутак него и стога што је изрекао и неке мисли о поезији које су, како нам се чини, универзалне.

Као мото, тј. носећа идеја књиге *Лој, новац, реч* могао би се наћи исказ да поезија вероватно више не постоји. Ова мисао коју можемо схватити и као упозорење развија се кроз читаву студију, на различите начине и различитим стиловима подсећа како је данашње време време новца, што утиче на то да позиција песничке речи у садашњем друштву буде маргинална, па чак и укинута. Иако је маргина, по Максимовићу, њена судбина, данас и маргина нестаје, а разлоге за то треба тражити у неолибералном устројству света. Тим поводом Мирослав Максимовић износи мишљење не само о положају поезије у данашњем свету, него и о нашем постојању, нас који смо се окупили да славимо песничку реч:

„Негативан однос према држави, критика њених (економских) ограничења – то је основа са које полази неолиберална економија. За поезију (песнике), држава је нешто

друго: култура. Данас, када неолиберализам – каткада војном, чешће економском силом – укида националне државе и унификује (што значи: укида) културу, држава је одбрана културе. Језик и (слободна) личност су извор и живот поезије, а и битни су елементи културе. Претварањем културе у безличне облике (масовне, или ексклузивне) производње за тржиште, на коме се комуницира униформним светским језиком – поезија нестаје. Ако је (национална) држава једина, за сада, позната форма отпора том процесу, логично је да је њен опстанак важан за поезију” (Максимовић 2023: 61, 62).

Дакле, чувајући поезију, чувамо и наш језик, културу, државу. У процесу где поезија престаје да постоји и да има важност, значај у друштвеном контексту, престајемо и ми, њени тумачи да постојимо, језик губи улогу ствараоца (задржава комуникативну функцију и даље), а траг му се налази у самој песничкој речи. На тај начин поезија је лишена могућности да врши свој основни задатак, тј. да спаја духовно и материјално у смисао. Она је важна, по Максимовићу, за разумевање смисла човековог живота и постојања. Да би постојала песничка реч, треба да постоји и личност и слобода и стварање. Данас када се слободе утерују силом, некад тврдом некад меком, по нашем песнику, нема ни слободе. Ако нема слободе, нема ни поезије, ако нема ни поезије, нема ни људи, јер од људи се може правити новац, али од новца се не могу правити људи, једино „реч од људи прави људе”. С тим у вези наш песник наглашава како на почетку беше реч, што је и поезији и религији познато, као и да „готово да није шала рећи да је златно доба поезије било време када она није ни постојала у данашњем виду: *била је сам живој*” (Максимовић 2023: 9, подвлачење је наше). То да је поезија сам живот јесте једно, у најмању руку, аутопоетичко виђење које се може пренети не само на стихове Мирослава

Максимовића већ и на песничку егзистенцију. Уосталом поезија није тајна, већ је поезија сама тајна живота, како већ тврди на другом месту, у есеју посвећеном Стевану Раичковићу. Овим ставом се отвара разумевање поезије као врхунске духовне дисциплине која има ту способност да нас одведе са оне стране света и разума.

Највећи део књиге *Лој, новац, реч* Максимовић посвећује духу епохе у коме живимо. Добар пример промене у једној општој клими јесте виђење школе која је некад давала образоване људе, а данас ствара употребљиве раднике. Епоху у којој живимо одликује друштвено окружење устројено глобализацијом и економским неолиберализмом. Промењени глобални амбијент културе условљен је моментима који не само да утичу на тај промењени амбијент него га и креирају. По нашем песнику то су три момента: бољи живот као економска категорија, истицање слободне индивидуе и начело великих бројева, а заправо велике потрошње и с њом у вези великог профита. Такво друштвено окружење рефлектује се на поезију и заправо утиче да, како то Максимовић рефренски понавља, поезија више не постоји, с обзиром на то да савремени контекст нема могућност да разуме у чему је смисао поезије као и то да ли поезија уопште има смисла. Данашње време је и доба маркетинга где више није упитан квалитет (у овом случају неке песничке збирке), колико направити добар маркетинг за неку књигу. Песник у том свету стоји са стране, на маргини, са ставом да смисао поезије није пут до новца, те отуда му остаје оно што је увек имао: „слобода самоће”. Управо стога поезија престаје да постоји, јер нема цену коју одређује новац, једина владајућа идеологија данас. Песник остаје да ствара зато што пише јер мора, „а мора не због наднице на тржишту, него због неописане и неутаживе човекове потребе да превазиђе границе својих биолошких, социјалних и економских условљености,

потребе из које су настале највеће вредности данашње цивилизације” (Максимовић 2023: 36). Тако по мишљењу Мирослава Максимовића, када поезије не буде, неће бити ни живота, осим оног који је „проста механика животне свакодневнице”, па ће нестати и смисао до кога долази неко друштво, као и трагање за унутрашњим вредностима. Остаће само слава „као површни начин манипулације вредностима”. Поезија уједно даје не само смисао нашем постојању већ и наду да ће нешто бити од нас, отуда је „друштво без смисла и наде друштво без песника”. Једино уточиште, простор слободе, Максимовић види у простору културе с обзиром на то да га „творе нестварни духовни елементи”. Са овом тврдњом би се само делимично могли сложити будући да је простор културе једним делом продукт културне индустрије, како то већ тврди Теодор Адорно, а самим тим и продукт производње и тржишта.

Инсистирање на слободи у уметности као средству за стварање заправо је инсистирање на слободи човековог духа. Отуда по Максимовићу постоји тесна веза између судбине поезије и судбине човечанства. Тако и одређење поезије „поезија је унутрашње стање: начин да у себи откривамо тј. стварамо живот који иначе не би имали” упућује на инструментализацију, дехуманизацију и крај човека са нестанком поезије. Тај процес наш аутор уочава још од Бодлера, који је простор духа морао да тражи „у збрканим елементима свакодневице, страст уместо духовног заноса, вештачка структура града као природа, ружно као лепота, зло у цвећу” (Максимовић 2023: 12) и Рембоа.

Саставни део књиге *Лој, новац, реч* чини и полемика коју је Максимовић водио са својим пријатељом економистом, Бошком Мијатовићем.

Напоменимо само да смо у овдашњој књижевној и културној јавности изложени мање-више поетичким, политичким или идеолошким полемикама које зао-

купљају јавни друштвени простор, а полемика о којој је овде реч посвећена је најпре унутрашњем односу поезије и економије, односу о ком се готово по правилу и не пише пуно, што не значи да се о њему не говори или да не постоји нека врста прећутног разумевања међу уметницима, а биће и економистима на ову тему. Непосредно након окончања полемике која пада у исто оно време када почиње велика економска криза, објављена је и књига која сабира текстове двојице пријатеља под, такође, за наше прилике помало необичним насловом *Поезија, иржишиџе, држава*.

Главна тема полемике која је вођена пре више од једне деценије, а и сада је исто тако актуелна, заправо је друштвени положај поезије у данашњем времену, да не кажемо у нашој савремености, тако да се она у потпуности уклапа у књигу *Лој, новац, реч*. Истини за вољу, ту је нови предговор у ком Максимовић износи неке крајње отржењујуће исказе попут оног да се поезија не осећа добро у спољном окружењу које је у потпуности у материјалистичком знаку. Људско друштво иде путем на коме нема поезије. Управо стога, поезија не може да се бави само својим унутрашњим питањима, већ рефлектује и нашу економску, политичку и друштвену стварност којом влада новац. У том контексту, поезија јесте бекство од колектива, „обрачун са колективом, а испоставља се да је то њен начин да дође до квалитетно другачијег односа са колективом и да се тако врати њему”, како то већ тврди Максимовић. Иако парадоксално, наш аутор је мишљења да би песници опстали у транзицији, потребно је да се удружују.

Повод за полемику је, како полемичари у уводу напомињу, говор који је Максимовић одржао у манастиру Жича као добитник Жичке хрисовуље за 2005. годину под насловом „Време песника и време трговаца”. Поставља се питање чиме је то песник овим говором

испровоцирао економисту. Најмање неколико ствари чине се упечатљивим. Питање простора у ком песници говоре (Максимовић заступа тезу да полако ишчезава простор из кога и у коме песници могу говорити), те да је њихов „природни” простор маргина, при чему би то био уједно и простор њихове слободе. Савремено доба, ма како га назвали, песника, условно говорећи, ослобађа свих дотадашњих спољашњих ограничења, даје му апсолутну слободу, али му и укида природни унутрашњи простор, непосредну сврху и циљ постојања. У савременом, неолибералном свету, песништво изгледа губи сваки значај, чиме се положај и деловање песника битно обесмишљавају. С друге стране, постоји тржиште које представља спектакуларно празан и неодговоран простор, чија је објективност „оно што обликује силе и људи који кретања на тржишту каналишу у своју корист”, те тржиште кроз форму слободе уводи лукаве облике ропства. Појединце материјално богати. Поезија, истиче се, нема шанси на тржишту јер је његов закон да „’испразни’ суштину производа и да његова својства обликује тако да буде тржишно успешан”, а ни тржиште поезију „не жели”. Тржиште жели „празног човека, да би, такав, био способан да безрезервно прихвати чари потрошње”, што на изванредан начин обесмишљава положај песника и поезију уопште. Као главно, носеће питање ове полемике, на које се онда сва следећа наслањају, појављује се оно „може ли тржиште да одреди судбину поезије, и да ли је оно тај дуго тражени фини инструмент којим ће људи убудуће вредновати поезију (а подразумева се уметност уопште)” (Максимовић/ Мијатовић 2009: 26). При томе је важно напоменути да, историјски посматрано, тржиште постоји још од старих Римљана, тако да и Овидијеви увиди од пре две хиљаде година „Данас ништа није важно осим новца: богатство доноси почести и пријатељства; сиромашан човек је свугде на ниским гранама” (Макси-

мовић/ Мијатовић 2009: 24) говоре томе у прилог. Међутим, оно што је важно за полемику о којој је овде реч јесте да је у питању универзално либерално-капиталистичко тржиште које онда одређује и укупни положај уметности (а самим тим и поезије и књижевности уопште). На једном месту у полемици то и сам Максимовић посредно истиче када каже да: „Клица поезије није никла (ни ницала) на њиви тржишта, ни дан-данас није његова миљеница, мада је на тржишту, наравно, има” (Мијатовић / Максимовић 2009: 34), као и да се од поезије не може захтевати масовна производња јер се не може тражити од ње да буде нешто што није (као примере који ово становиште демантују Максимовић наводи случај једног песника који је захваљујући провокативном, тј. еротском наслову сопствене збирке успео да је прода у тиражу од 2000 примерака путем огласа, а један други 10000 примерака само стојећи у подземном пролазу и узвикујући провокативан наслов). Да ова полемика иначе дотиче нека основна питања савременог доба, јасно је већ у оним исказима о тржишту где се истиче да оно конструише све, па и идеологију, а „теоретску слободу тржишта у пракси претвара у ометача стварне човекове слободе”. У таквој констелацији снага поезија се трансформише и пева о „озбиљнијим, метафизичким идејама људске егзистенције” (Мијатовић/ Максимовић 2009: 45), те као да покушава да заузме место филозофије или психологије. Исто тако, јасно се уочава да она покреће она питања која су у теоријском дискурсу постала „опште место”. Рецимо, када Мијатовић испоставља захтев да се поезија комерцијализује на начин како је то холивудизација филма већ извела на плану кинематографије, те самим тим остварила завидан комерцијални, тржишни успех, он као да не урачунава оне ставове који су у теоријском дискурсу у толикој мери заживели, па су постали малтене „општа места”. У првом реду треба имати у виду оне ставове које

износи Валтер Бењамин у једном од најзначајнијих теоријских текстова 20. века посвећених питању уметности „Уметник и његово дело у доба техничке репродукције”. Место које Мијатовић наводи о холивудизацији филма управо је оно на које се и за своје потребе везује и Бењамин да би истакао како, за разлику од позоришта, у филму нестаје аура и њу замењује апаратура која је најочитија у грађењу култа филмских звезда, тј. личности ван филмских атељеа који суштински и највећим делом данас доносе профит на тржишту. Дакле, нестанак ауре у холивудском филму попуњава се црвеним теписима и филмовима који своју добит остварују управо захваљујући медијски конструисаном, а самим тим и контролисаном култу личности глумца. На страну сада питање колико је Бењамин и сам у својим даљим извођењима унеколико подлегао заводљивим чарима тржишта.

Полемику, нек буде и то истакнуто, о којој је овде реч поред озбиљности тема које покреће краси и извесна духовитост, каткад обојена и ироничним призвуком попут оног: „Док небрижно шетају својим путем, с хамбургером и Кока-Колом у руци, могли би неолиберални економисти да мало погледају и око себе, како изгледа реалност њихових идеја” (Мијатовић/ Максимовић 2009: 59). Реалност њихових идеја, а заправо наш савремени друштвени контекст доводи до тога да смо у свакодневној борби за опстанак, за бољи живот, те онда се ни елити не оставља простор за унутрашњу *доколицу*, а тренуци одушка опет су у вези са неолибералном верзијом „хлеба и игара”.

Последња целина *Да ли би било Диса* највећим делом окренута је промишљању природе поезије које има предзнак универзалности. По Максимовићу, чудо поезије је у језику (отуда и готово трајна фасцинација делом Душана Радовића), а песницима је потребан таленат да пронађу нова значења у језику и сложе их у облик који

ће и другима нешто значити. Тако је и поезија својеврсна потрага за просторима слободе. Данас је слобода услов живота уметности, премда она не може да се потражује на тржишту које, како смо истакли, представља спектакуларно празан и неодговоран простор, те тржиште кроз форму слободе уводи лукаве облике ропства. Тржиште, како смо већ навели, жели „празног човека, да би, такав, био способан да безрезервно прихвати чари потрошње”. У савременом окружењу, које по Максимовићу предност даје стварима, а не речима, интересу а не смислу, рентабилности а не осећајности на делу је свеопшта дехуманизација. Слика тог новог *врлої, нової, свеїа* јесте одсуство Бајрона у Синтри која постаје метафора обезглављености времена у ком живимо.

Споменимо и то да се узгред, ту и тамо, овде-онде спомиње Душан Радовић, чије је место, бар када је реч о песницима, истурено у студији *Лој, новац, реч*. Максимовићу је он добар пример да покаже како је поезија сва у језику, што код Радовића претеже, али и да укаже како је Радовић писао рекламе и на тај начин одговарао на захтеве тржишта, али и уједно „решавао креативне песничке проблеме”. Иако поезија и новац не иду заједно, ову релацију ипак спаја Душан Радовић, који је постао познат оног тренутка када је пронашао свој песнички језик, израз, а самим тим и себе. Овом знаменитом песнику посвећена је и цела једна цртица „Кукање, лежање, узимање”. Стиче се утисак да је реч о несвакидашњој песничкој појави будући да је Радовић уједно утемељивач модерне поезије након Другог светског рата, али и један од најпопуларнијих писаца. Максимовићу је он важан као пример „идеалног позитивног примера за идеолога транзиције”, при чему треба додати да би транзиција њега пригрлила, а он би је напустио исто толико брзо као и Комунистичку партију, будући да је прозрео механизме на којима је устројена. Духовито интонирана и оштра,

иронична према некадашњим и садашњим друштвеним приликама, цртица изванредно скицира карактер, стил Душана Радовића, што и не треба одвећ да изненађује уколико се има у виду да се Максимовић потписује и као приређивач сабраних списа Душка Радовића (*Баш сваштџа*, Завод за уџбенике, 2006).

Поред Радовића, Максимовић ће се дотаћи и песничке фигуре Матије Бећковића, кога посматра у категорији „националног гласноговорника”.

Читава књига се може посматрати и као колаж неких претходних и нових текстова које повезује иста нит, она о смрти поезије која је у Максимовићу сазрела око 15 година. Разлоге за тако дуг настанак аутор образлаже у завршном делу књиге, Поговору:

„У ауторском процесу, код песника – и не само код њих – нема рокова: унутрашњи сат нема бројке и казаљке, али увек зазвони кад је једино могуће да зазвони. Можда идеја није била одмах зрела, можда јој је било потребно време. Можда је време сазревало, па је књига несвесно чекала да се његове контуре, одмах уочене, изоштре и јасније покажу. А можда – и то је највероватније – њен аутор није имао унутрашњег времена: потрошено је на књиге које су у међувремену написане“ (Максимовић 2023: 203).

Исто тако, аутор наводи како је склопљена књига, који делови су дописани, промењени и сл. Такође, не заборавља да напомене јасну корелацију између места поезије у друштву и суштинским питањима човековог живота.

Завршни део књиге доноси прилоге који су један вид теоријских поставки на којима је књига саздана. То је још једна драгоценост ове необичне књиге с обзиром на то да писац не бира да интерпретира ауторе који су утицали, па и изграђивали основну концепцију ове књиге, већ наводи оне делове из појединих дела који поткрепљују

претходно изнете ставове. Уосталом, и сам Максимовић наводи да Прилози нису саставни део књиге, већ додатак који осликава атмосферу настанка књиге.

Наводећи одређене делове текстова, чланака, књига аутора као што су Ноам Чомски, Николај Берђајев, Михаило Ђурић, Дарио Фо итд. у делу *Прилози*, Максимовић нуди читаоцима једну могућу лектуру за даље продубљивање назначених тема, али и потврђује да је лична концепција о крају поезије дубоко теоријски утемељена.

На самом крају поновимо да српска књижевност нема књигу попут ове. Колико је она особена, а самим тим и важна, колико Мирослав Максимовић доживљава поезију и њену улогу крајње оригинално, атипично и самосвесно говори податак који се у књизи наводи да је ретко који песник прихватио понуду да у рубрици „Песник у транзицији” напише нешто о статусу поезије данас.

ЛИТЕРАТУРА

- Максимовић 2023: М. Максимовић, *Лој, новац, реч*, Београд: Чигоја штампа.
- Максимовић, Мијатовић 2009: М. Максимовић, Б. Мијатовић, *Поезија, ѿржишће, држава*, Београд: Службени гласник.
- Панић Мараш 2021: Ј. Панић Мараш, „Мирослав Максимовић, песник у транзицији” у: С. Шеатовић, М. Радуловић (ред.), *Поешика и ѿоезија Мирослава Максимовића*, Београд/Требиње: Институт за књижевност и уметност, Дучићеве вечери поезије, 343–358.

Jelena Panić Maraš

THE POETIC THOUGHT
OF MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

The paper explores the understanding of Miroslav Maksimović's poetic art. It can be seen that Maksimović, regardless of whether he is talking about polemical or discursive texts, firmly adheres to his views on poetry that is above economic, social and political influences. At the same time, his view of poetry can be read as his defense, the fight for the autonomy of art, but also the survival of poetry and art in general. If by any chance we are in doubt as to why poets in an obscure time, Miroslav Maksimović's views will convince us to the best possible extent of the necessity of poetry in the modern (liberal) world.

Key words: poetry, market, economy, state, polemic, poetic freedom

Сања Ј. Париповић Крчмар*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност

УДК 821.163.41.09-1

НИТИМА СТВАРАЛАЧКИХ ТРЕНУТАКА – ПОЕТОЛОШКЕ ПОСТАВКЕ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА**

Радам се настоји изградити слика стваралачког процеса Мирослава Максимовића увидом у његове есејистичке текстове, записе и разговоре. Полазећи од песничког става да је поезија песников скривени посао, те да су поетички текстови откривање у том скривеном послу, указује се на сегменте тих текстова који говоре о његовом начину пословања, начину одношења према стварању, па и стварања према стварности, а надамсе и стварања према онима који то стварање примају.

Кључне речи: Мирослав Максимовић, поетолошки ставови, (скривени) посао, интуиција, песнички занат, уметност/стварност, писац/читаоци

* sanja.paripovic@ff.uns.ac.rs

** Рад је настао у оквиру краткорочног пројекта под називом „Поетолошки појмови у настави: истраживање појмовног фонда” (број 142-451-3077/2023-01) одобреном по Јавном конкурсима Покрајинског секретаријата за високо образовање и научноистраживачку делатност за финансирање краткорочних пројеката од интереса за развој научноистраживачке делатности у Аутономној покрајини Војводини у 2023. години.

Када аутор уз књигу краћих есеја остави у напомену упутство за њено читање, очито је да о свом стваралаштву помно промишља и да разборито сугерише читаоцима начин прилажења његовом послу. А да је ова последња поменута реч у претходној реченици (посао) врло фреквентна у уметничком свету Мирослава Максимовића, потврђују и наслови како појединачних текстова, тако и збирног кривишта под којим су се нашли. Ако је поезија, како прокламује Стеван Раичковић, а усваја Максимовић, „песников скривени посао”, есеји имају интенцију указивања на понеке детаље тог скривеног посла, односно, забележиће песник, „поетички текстови су *ошкривање* у скривеном послу”¹ (Максимовић 2014: 134–135). Мада одмах потом признаје да се суштина посла не може открити, те да је бенефит оваквих тестова управо у тој смерници за читање поезије као послу са истоветним епитетом. Па ипак, нешто ће се сигурно изродити из тог *ошкривања*; суштина или пак сврха посла можда и не, али усмереним трагањем откриће се у овим есејистичким записима начин пословања, начин одношења према стварању, па и стварања према стварности, а надасве и стварања према онима који то стварање примају. Тако се на изванредан начин продужава тај скривени посао аутора, јер чини се да упошљавањем читалаца/критичара за разоткривањем тог стваралачког делања постижемо, парадоксално, све већу слојевитост у притајеном/скривитом, што није повластица оних аутора који су експлицитно формулисали и предочили своју поетику.

Опсервирање креативних момената колега по перу почесто су Максимовићу повод да изнесе разлоге и

1 Подвлачења су наша.

потребне услове за настанак стихова. Колико год да је разматрање у вези са објашњењем тренутка стварања песме другог аутора, оно је и сведочанство његових назора. Тиме се иницијалним за стварање увиђа обједињеност осећања, мисли и расположења у уму и души поете, у неким унутрашњим просторима, без уређености и без свести о материјализацији израза, бележи Максимовић у есеју „Скривени посао”. Овај готово ирационални сегмент стваралачког процеса добија своју даљу рационалну обраду кроз подстицај не би ли се материјално реализовао, јер је потребан „неки повод (догађај, пејзаж, ситуација...) који изазове те наслаге да се, компјутерском брзином, извуку из складишта, повежу са речима и сложе у форму песме” (Максимовић 2014: 61). Наиме, овај исказ у вези са настанком једног Раичковићевог сонета, потврдиће истовремено став обојице песника о неопходности интуитивног поступања и у случају када се песма дуго рађа и када настаје на хартији, она се на концу, увек „брзо и интуитивно сложи у поетски резултат”, тврди аутор есеја, те у поређењу са научним приступом које захтева дуготрајан процес истраживања и прикупљања грађе, констатује да то није страно ни песнику, али у одсуству предосећаја/слутње не може се дохватити ни поетско, то јест, „ако из песничког компјутера не блесне тренутак интуиције који осветли ту грађу – ту неће бити ни поезије” (Максимовић 2014: 62). Премда, треба имати у виду да поменути став има натпоетску димензију и да је један од фундаменталних у сваком стваралачком току. А управо у њему се крије суштина скривености посла, та немогућност чулног дохвата поступка настанка песме ма колико о томе аутори казивали, о томе се исповедали.

Интуицији/имагинацији као предуслову стварања обично парира радионички удео, све оно што бисмо под вештином и радом могли свести, посебно што је о послу реч још од почетка и што се реч посао у овој есејистичкој

књизи тако транспарентно нуди. Зато не може да не буде упечатљива повезница основног услова при настанку дела са језиком, јер да би се нешто сложило у облик који ће нешто значити како песнику тако и публици, мишљења је Максимовић, неопходан је језик на ком се пише и таленат који ће у језику открити значења. А све то изречено је више маргинално, успут, у сврху дистинкције песника и људи који пишу поезију, полемике око тржишног позиционирања уметности и удела новца. Доима се, ма колико изгледало сизифовски, да управо од таквих нити којима су прожети ови кратки есеји испредамо слику стваралачког процеса Мирослава Максимовића², јер су назнаке поетолошких поставки у његовим текстовима додатно затомљене метафоризацијом релације поетског са појмовним регистром свакодневице, па се понекад само наизглед чини да се банализује оно што је уметнички узвишено. Није ли то садржано и у његовој констатацији о уобичајеном литерарном поступку који води сазнању о великим појавама/појединостима кроз описивање малих ствари. Рецимо, указивање на потребу за паузама у писа

њу расветлиће и два начина стварања примерена различитом узрасном добу. „У младости, писање је трчање из просторије у просторију чија се врата сама отварају. У паузама се долази до даха, погледа се: куда даље?“, констатује песник, да би овом нагонском, импулсивном творењу супротставио зрело, промишљено и зналачко преиспитивање које носи старост када је „писање потреба и умеће да се одбаце сувишне речи, искуства“, када се у паузама осврће и тражи смисао писања (Максимовић 2014:

2 Синтагму „нитима стваралачких тренутака“, којом је насловљен овај рад, преузимамо из аутопоетичког прилога „Шта сам радио“, који је Мирослав Максимовић написао за зборник радова о његовој поезици и поезији у издању Института за књижевност и уметност и Дучићевих вечери поезије, објављеног 2021.

94). Дакле, у контексту поимања сврсисходног прекида у писању наилазимо на објашњење, с једне стране, о ентузијастичком стварању својственом почетку поетовања, када се на написано не враћа са циљем побољшања реченог, док с друге стране, године песниковања и стеченог искуства преважу техничкој, рационалној страни, доради, корекцији, усавршавању.

Да стварању није својствено прецизирање плана, него је иницирано унутрашњом личном потребом, нужношћу, морањем „да превазиђе границе својих биолошких, социјалних и економских условљености” (Максимовић 2014: 132), а то значи и без спољне нарудбе, потврдиће Максимовић другом приликом, у есеју који наликује упутству за писање књиге песама. Без унапред припремљене скице, писање књиге песама „је као ход ка циљу који је у магли: знамо да циља има, наслућујемо какав је, али га не видимо и ходамо ка њему по интуицији а не по зацртаном путу” (Максимовић 2014: 117). С друге стране, није ауторима страно ни вежбање песничког заната или одржавање форме у виду свакодневног седања за писању машину и куцања на изабрану тему, што је и сам песник практиковао у времену похађања песничке школе, тј. курса писања поезије под руководством Миодрага Павловића. Знатижеља, а не потреба, нагнала је Максимовића да открије да ли се проблеми писања поезије могу решавати (заједничким) радом, те резултирала одрживим запажањем о исправности пропедевтичког приступа, јер „вишак 'вежбања', испробавање занатских вештина”, потврђује песник, „не мора песнику да шкоди, под условом да сачува концентрацију унутрашњег живота” (Максимовић 2001: 128). Песничка пракса, која свакако подразумева рад, није једнозначна, нити једносмерна; у њеним оквирима успоставља се мера песникових унутрашњих потреба и могућности, и тежи се остваривању равнотеже са спољашњим околно-

стима. Песник не стреми изградњи својеврсних песничких пројеката, већ сопства, а на том путу он се „борио са материјалом језика, урањао у море (записане) књижевности, залазио у углове и бежао из замки знања, дотицао релативност сазнања (тражећи га); у страху да ће ми смисао измаћи ако га чврсто не организујем – налазио га тобож у случајним детаљима...” (Максимовић 2001: 140). Побројани кораци безмало да се могу усвојити као савети будућим ауторима, са чворишним тачкама или пак кључним тезама у неком имагинарном творачком синопсису. Дакле, језик је Максимовићу примарно полазиште и у више наврата, у различитим текстовима, подвлачиће неопходности темељног сучељавања са језиком на којем се пише. Читање је, из овога произилази, предуслов писања, јер и открићу онога што је потребно за настанак праве прве књиге „претходи много наизглед бесмисленог читања и (можда подношљивог) писања” (Максимовић 2014: 115), јер и „читање је, на различите начине, део писања” (Максимовић 2014: 94), те исходи да када паузирамо у писању, ми читамо, и обрнуто.

Правила песничког заната се, додуше, не откривају у потпуности, напомиње песник у одговору на питање о процесу настанка песме и начину како пише, вероватно зато што ни сами аутори то унапред не знају, али и због чињенице да би тиме уминула потреба за писањем. О тој прожетост даровитости и прегалаштва³ Максимовић концизно саопштава:

Песнички занат је неодвојив од суштине посла, од оног неодредљивог и непредвидљивог „поетског” чији је смисао откривање, продор мимо очекиваног. Добро увежбан песник може у сваком тренутку, за краће или дуже време,

3 Јер се не смеју заборавити нити запоставити, подсећа песник, „унутрашњи закони уметничког посла који је увек спој нечега што се не може објаснити и никаквим циљевима подредити, с једне стране, и знања и умећа, с друге” (Максимовић 1995: 62).

написати мање-више добру, подношљиву песму на ову или ону тему. Али део заната је и да управо то не уради, и да се упита – зашто то није урадио. (Максимовић 2001: 144)

Отуда не изненађује наредни његов исказ о доследном враћању на написано, о стрпљивој провери написаног, о дозвољавању дистанцирања од дела, ефекту временског учинка при остављању песама да, како каже, одлеже, након чега се поправљају, мењају, добијају више верзија. Чак и штампане песме подлежу преправљању тиме што се, писањем/состављањем нових песничких књига, иновативно контекстуализују. Ако аутор правила креативне делатности не илуструје до краја, не одаје тајне песничке радионице, у замену ће понудити опис ситуације која може да продукује песму, јер је њему јаснија и ближа од описа процеса настанка песме. Тако у домену константне самоизградње, што поезија јесте, у нахођењу сврхе сопствене слободе песник се сусреће са писањем које му пружа слободу неделовања.⁴

Уз гледиште о круцијалном проблему рађања књижевноуметничког дела, Максимовић контемплира и о другом важном питању којим је писање одређено – односу према стварности које прати ток поетског од самог почетка. Аутопоетички фрагменти о настајању појединих његових књига, у једном кратком пре-

4 „Нужна је посебна врста доколице. Могу да будем окупиран овим или оним потребама или обавезама, могу да имам проблеме (каже се: егзистенцијалне), али не смем да будем притиснут нужношћу и условима њиховог решавања. Писање је слобода неделовања, акција подразумева већ учињен избор, сврху, и самим тим ограничење циља. Овај основни принцип 'деловања' једног песника, помешан са личним инхибицијама, чини да се и не осећам као писац који има одређен (лични, колективни) задатак, већ као човек који, трагајући за суштином сопствене слободе и њеним (заједничким) називником – наилази на писање као могућност слободе. И пише” (Максимовић 2001:145).

гледу, посебно када је реч о сонетном серијалу *Сонети о живојним радостима и њеикоћама*, дочараће ту нераскидиву везу свакодневног живота и уметности, те подстаћи на упитаност како доћи до стварности и како се према њој опходити у поезији. Ситнице свакодневног живота конкретизоване у поезији разоткривају, како песник примећује, „тежњу да се 'пипне' стварност, да се поезијом дође до стварности, до стварног живота”. С једне стране, то говори о присутном страху од живота или незаинтересованости за учешће у животним биткама, јер ако се стварност припитоми у поезији, односи се победа над животом која подразумева и бекство до живота самог. Самим тим поезија се увиђа као „начин да се суочимо са нечим несавладивим, без опасности да нас то разори” (Максимовић 2001: 72). С друге стране, настојање очувања споне поетског са стварношћу показује стрепњу „да поезија неће бити довољно уверљив елеменат живота (или довољно животна замена за њега) ако у њој не буде именована сасвим конкретна стварност. Именовање постаје именовано” (Максимовић 2001: 72). Напослетку, анализу тог специфичног додира, те међузависности уметности и стварности, песник сликовито финализује: „Стварност у поезији је, дакле, сидро без којег брод може да плови али не може да пристане (и да са сидришта крене даље): без сидра нема пловидбе” (Максимовић 2001: 72–73). Тако се, дакле, закључује да поетско не би било то што јесте у одсуству стварности, пошто је она транспарентно инкорпорирана у њој, те омогућује егзистирање поезије. Овај став о микстури имагинарног и реалног живота, Мирослав Максимовић ће потврдити преко формулација Стевана Раичковића, да се стварност и поезија мешају толико да му се „у далеко претежнијем делу и најобичније свакодневице учини да је то двоје апсолутно исто и да је између ова два у суштини сасвим супротстављена пола избрисана готово свака граница” (Максимовић 2014: 62).

Из другог угла гледано, књижевност прерађује стварност, учини њен голи садржај књижевном формом, истине стварности уметничким истинама.⁵ У суштини, поезија открива живот у ономе што нас окружује, а што нам остаје неприметно без ње, но и она сама је део стварности. Мада, писање и одваја човека од исте те стварности, каже песник у есеју „Спасавање живота”, јер га увлачи у стваралаштво које је интензивније и стварније од праве/буквалне стварности. Али без стварности не бисмо имали од чега и да се одвојимо и у шта да се увучемо. Оправдано је, онда, запитати се о односу живљења и писања, да ли су то два таса на ваги који се опиру равнотежи, па је једно на губитку кад друго преваже или једно на друго не утиче? Текстом, чији наслов звучи као туторијал, „Како писати песме и живети”, из треће целине књиге есеја *Скривени њосао* у којој су сви наслови конципирани у виду неких инструкција, Максимовић проблематизује врсту ове везе, како код професионалних писаца, код којих је тај однос једноставан јер је у питању посао од кога се живи, тако и код песника, у уметности која нема озбиљну шансу да буде начин зарађивања за живот. Зато је у поезији чвор у плетиву живљења и писања неразмрсив, поезија би требало да је начин живота: „Живот може да песника сасвим одвоји од писања поезије. Али тиме није одвојио поезију од живота” (Максимовић 2014: 112).

Поједини делови у есејистичким текстовима усмериће пажњу и на однос према традицији и претходни-

5 На сличан начин у интервјуу насловљеном „Велики простор слободе”, који и књизи есеја, записа и разговора зајми наслов, песник о транспоновању/припитомљавању стварности у стих постулира: „(Стваралачка) игра нам открива стварност онакву каква она заправо јесте, али је, успавану, не примећујемо. Извлачи је из празнине постојања, лепу или ружну, дивљу или припитомљену, али стварну” (Максимовић 2017: 173).

цима, као још једно питање у проблемском подручју односа према стварности. Препознаћемо, тако, у њима и онај класицистички принцип опонашања утемељен на превазилажењу узора кроз племениту утакмицу. Кратак осврт на преформулисану народну изреку у тексту „Мачићи и Дучићи”, подсетиће на питање значаја форме у уметности, са којим се неминовно у мислима призива Дучић, и навести на становиште да стварање сопствене форме (ако се путем форме у уметности напишава стварност, духовна и материјална) изискује однос према свим већ постојећим облицима, било да је ми креирамо или да постојећу преуређујемо, на начин који је својствен само нашим способностима и особинама. Може се узети за пример и есеј који изнова нијансира реч посао, „Поезија и сељачки послови”, који нам приближава песниково борављење на селу, учешће у активности складиштења сена. Асоцијативно, све радње при обављању ове активности односиће се на песниковање; операција прикупљања сена заснована је на искуству претходних генерација које су му, кроз дугу праксу, тачно утврдиле како и када се све то изводи. Дух традиције, дакле, има утицаја како на посао тако и на живот на селу, али не у виду морања поштовања наметнутог, него што се тај начин рада увиђа најбољим и најпродуктивнијим, а све што тендира ка усавршењу, полази од традиционалне основе без намере укидања, већ прилагођавања и ревитализовања. У погледу песничког посла ситуација је иста: „Не мора ли и песник, док сакупља своје сено, да то чини у правом тренутку, на прави начин, провереним а својим средствима? Да не робује традицији, а да има њено искуство! И да буде стрпљив, док се приближава киша заборава” (Максимовић 2014: 48). Управо та проверена а своја средства означавају стварање са ослонцем на постојеће, познато, односно угледање на узорне начине са циљем да се својим приступом/средствима артикулише боље.

Но, шта ће се наћи у читању таквог стваралаштва зависи и од читалаца. И то оних који, како песник каже у кратком прегледу настајања неких својих књига, тумачењем песама заводе друге читаоце, мада су и ствараоци међу опасним заводницима. Комуникација писца и читалаца на особит начин уткана је у самом чину писања који је обележен асоцијалношћу, а та црта осамљености/повучености се „парадоксално, исказује као жеља за контактом са другима” (Максимовић 2001: 131). Питање друштвене функције уметности обухвата и спознају да се поезија не преклапа са потребама и особинама савремених система комуникације, те да се она опире масовној комуникацији која је безлична. Тако се у комуникацији са публиком, тј. у комуникацији поезије и читалаца, више води рачуна о броју учесника у њој, него о самој њеној суштини.⁶ А она је по својој суштини, бележи песник, аналогна парфему, прави се и користи у малим количинама. Максимовић ће поезију одредити као креативно умеће, и у ситуацији писања, и у ситуацији читања. У ствари, потврђује се онај барокни став *ars ingenia*, потреба за ингиениозношћу ствараоца и способношћу публике да створено схвати и прихвати, тј. да из створеног настоји да гради свој свет:

6 О присуству читалаца у његовом стваралаштву Максимовић констатује: „Због карактера комуникативности поезије, број њених читалаца може бити мали, може се свести на једног читаоца (за којег и ја пишем, а и он је песник – то је одговор на Ваше питање), али ће комуникација остати. То је као комуникација са Богом: знамо да се Црква бави тим питањем, али нас ни Црква ни питање не интересују, чак и ако им формално одајемо почаст (такав је обичај), а онда, у тренутку личног просветљења, без цркве и без проповедања, откријемо Бога. Тако је и са поезијом: већина према њој гаји неко варљиво поштовање, иако за њу нема ни интересовања ни разумевања, а мањина доживи читалачко просветљење” (Максимовић 2001: 135).

Нема много људи који имају способност за то умеће: брзу и дубинску осетљиву интелигенцију, осећајност, честитост (...), потребу за налажењем смисла... Исто као што мало људи истински комуницира с Богом, већина иде само у цркву и учествује у ритуалима. Поезија је, дакле, елитна уметност, не у смислу одвојености од већине, него у смислу мањине која једино може суштински да покрене ствари у којим већина после, најчешће с неразумевањем, учествује. (Максимовић 2017: 188).

Пожељно је, мишљења је песник, да и читалац поседује креативност како би открио оно што ни самом песнику понекад није доступно, јер добар читалац доброг песника може да учини још бољим.⁷

*

У једној занимљивој паралели песника и обућара Максимовић нас доводи до језгра стваралачког чина: рад из унутрашњих побуда, а не по спољном налогу, трагање за смислом посла/живота, прилагођавање постојећег у том послу са циљем да се затечено мења.⁸ Идентифи-

7 На постављено питање, у једном интервјуу, о томе како замишља идеалну равнотежу између њега и читаоца, Максимовић одговара: „Сама песма је тачка која спаја песника и читаоца. Песник до ње долази кроз неки свој свет, а читалац из ње полази у свој свет. Никад читалац неће проћи свим стазама и богазама којима је песник прошао, али богами ни песник није видео све оне узбудљиве пределе које ће читалац видети. Обојица су, значи, креативци, сваки на свој начин. У том смислу, равнотеже нема: њу песма стално нарушава новим открићима. Равнотежа, можда, постоји само у томе што ће добар песник наћи, кад-тад, доброг читаоца (сваки такав га чини још бољим песником), а лош песник га неће наћи никада” (Максимовић 2017: 174).

8 „Добар обућар не прави ципеле само да би их што скупље продао некој муштерији, него их прави да би прво он сам, мајстор, био задовољан. Ципела је добра и иде у продају тек

кујући ове две делатности, да не кажемо професије, мада обе подразумевају увежбавање неких занатских елемената, маркира стваралачки метод:

Не пишем да бих писао, него зато што тако дотичем сми-сао свега и себе у свему, све време се носим са елементима заната, али да бих писање уопште отпочео – морао сам да изађем из радионице „пуне загушљивог дима цигарета“, да прошетам; и не мислим о себи као о песнику, нити сам икада сазнао да сам песник (осим што ме други тако ословљавају). (Максимовић 2017: 182).

У изрицању својих поетолошких начела Мирослав Максимовић се уписао и у линију оних који су кроз време поетолошку мисао развијали појмовном метафоризацијом, посебно метафором пчеле. Однос талента и вештине, тајновитости/скривености песничког посла, па и релације према постојећем у смислу да се преузима туђа мисао али се изражава својим речима, својим средствима, па се од различитог начини нешто ново, а тиме и боље⁹, сажето је срочено у завршници есеја „Камповање на различитим местима“:

Пчеле сакупљају материјал за мед летећи са цвета на цвет. А пчеле имају једну кошницу којој се непогрешиво враћају. Квалитет и количина меда одржавају се у тајни кошнице. Али много зависи и од пчеле, њене способности избора у скакутању са цвета на цвет. (Максимовић 1995: 15)

кад прође проверу његовог знања и осећања. Исто тако, он ће, кад први пут уђе у радионицу, нужно штошта у њој променити: сметаће му, рецимо, положај столице у односу на полице и калуп, или ће бар проветрити радионицу од 'неподношљивог дима цигарета.' И, исто тако, о себи неће мислити као о обућару, већ као о човеку који је осетио смисао (свог) живота у једном послу па даље за њим трага, носећи се са проблемима заната” (Максимовић 2017: 182).

9 Попут Петраркиног става о сличности а не истоветности.

ЛИТЕРАТУРА

- Максимовић 1995: М. Максимовић, Камповање на различитим местима, *Поред*, Ниш: Просвета, 12–15.
- Максимовић 1995: М. Максимовић, Песник и заједница, *Поред*, Ниш: Просвета, 134–135.
- Максимовић 2001: М. Максимовић, Кратак преглед настајања, *О књијама и живоју*, Београд: Народна књига/Алфа, 69–74.
- Максимовић 2001: М. Максимовић, 55 питања, 55 одговора, *О књијама и живоју*, Београд: Народна књига/Алфа, 127–178.
- Максимовић 2014: М. Максимовић, Поезија и сељачки послови, *Скривени ѱосао*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 46–48.
- Максимовић 2014: М. Максимовић, Скривени посао, *Скривени ѱосао*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 59–62.
- Максимовић 2014: М. Максимовић, Паузе, *Скривени ѱосао*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 94–95.
- Максимовић 2014: М. Максимовић, Мачићи и Дучићи, *Скривени ѱосао*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 96–97.
- Максимовић 2014: М. Максимовић, Како писати песме и живети, *Скривени ѱосао*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 109–112.
- Максимовић 2014: М. Максимовић, Како написати прву књигу, *Скривени ѱосао*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 113–116.
- Максимовић 2014: М. Максимовић, Како писати књиге песама, *Скривени ѱосао*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 117–119.
- Максимовић 2014: М. Максимовић, Како бити песник?, *Скривени ѱосао*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 131–133.
- Максимовић 2014: М. Максимовић, Како читати ову књигу, *Скривени ѱосао*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 134–135.
- Максимовић 2017: М. Максимовић, Разговори, *Велики ѱросијор слободе*, Београд: Чигоја штампа, 159–300.

Максимовић 2021: М. Максимовић, Шта сам радио, *Поеїика и иоезија Мирослава Максимовића*, зборник радова, Светлана Шеатовић, Марко М. Радуловић (ур.), Београд–Требїе: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 427–442.

Sanja Paripović Krčmar

THREADS OF CREATIVE MOMENTS:
POETOLOGICAL ATTITUDES
BY MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

In his concise essays, writings, and dialogues, Miroslav Maksimović looks into the complexity of the creative process. Trying to light up his approach to artistic procedures, his connection with the act of creation, and its profound relationship with both reality and its recipients, Maksimović takes as a hypothesis that poetry represents the poet's covert labor, with poetic texts serving as disclosure of this concealed activity. These poetic compositions explore the dynamic interplay between talent and skillfulness, highlighting the covert nature of the poetic attempt. Maksimović investigates the complex relationship with existing thought, where one assimilates external ideas yet expresses them using personal words and means. This transformative process results in the creation of something new and even better. Central to Maksimović's creative process is an internal motivation, abstaining from external directives. His work emerges from a profound quest for the meaning rooted in both work and life, aiming to modify the present to change the existing. The reader is charged with possessing the awareness and creativity to disclose aspects that may slip by even the poet himself.

Keywords: Miroslav Maksimović, poetological attitudes, (hidden) work, intuition, poetic skillfulness, art/reality, writer/readers

Предраг Ж. Петровић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност
са јужнословенским књижевностима

УДК 821.163.41.09-1

СВЕТ ЈЕ СЛОЖЕН ВЕРТИКАЛНО:
(БЕО)ГРАДСКЕ ПЕСМЕ
МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Од својих стваралачких почетака Мирослав Максимовић је песник града. Урбано писмо његове поезије није одређено само темама, мотивима или хронотопом већ, првенствено, искуством, доживљајем, тачком гледишта и спознајом формираном у граду. Максимовић се не задовољава да буде хроничар искуственог света, он жели да у поступку поетског онеобичавања и естетизације, стварност у поезији постане чудесна и заводљива. У позном Максимовићевом песништву доживљај града све више је у знаку суочавања са егзистенцијалним и културолошким падом.

Кључне речи: град, поезија, поетика, урбано, простор, стварност, искуство.

У есеју „Дневник жене коју нико није волео” (1918) Александар Блок разматра, позивајући се на психолошке и антрополошке аргументе, позицију човека у модерном, урбанизованом свету. Иако је од тада протекао читав

* pedja611@yahoo.com

век, чини се да Блокова запажања и данас битно одређује свет и друштво у којем живимо, вероватно и више него време у којем су формулисана. Далекосежност овог есеја осетио је и Данило Киш, узевши један одломак као мото свог првог романа, сатиричне поеме *Мансарда*. Блок, наиме, истиче парадоксалну неприлагођеност модерног човека чији егзистенцијални и стамбени идеал постају многоспратне камене зграде. Тако са успоном цивилизације, схваћеним и у буквалном и у пренесеном значењу, расте број неприлагођених за живот и то се, вели Блок, не сме изгубити из вида. Суочавање са том неприлагођеношћу градског човека који се физички све више удаљава од земље и приближава небу, иако је матафизички све даљи и од једног и од другог, једна је од магистралних тема књижевности, поготову модерне поезије, опседнуте хронотопом града. Од Дисових *Ушойљених душа* и Настасијевићевих *Речи у камену*, преко Попне *Коре* и *Песама њишине* Стевана Раичковића, до поезије Новице Тадића, Мирослава Максимовића, Ане Ристовић или Милене Марковић, град је постао једна од кључних тема/простора/фигура/знамења модерне српске поезије. Док је материјална цивилизација величала пројекте урбанизације као тријумфа технолошких достигнућа који унапређују културу живота, дотле је књижевности била ближа једна другачија визија града као простора који се постепено празни од хуманистичких вредности. Бити песник града не значи само тематизовати или описивати урбане призоре него стално искушавати значење и могућности песничке речи у свакодневици урбаног животу у којем, бодријаровски речено, има све више информација а све мање смисла. Различити облици тог искушавања, језички, мотивски и стиховно богатог и изнијансираног, битно одређују поезију Мирослава Максимовића.

Нисмо случајно на почетку овог текста призвали Александра Блока. У Максимовићевој песми „Распадања”, из збирке *Небо* (1996) одјекују Блокови стихови из циклуса „Игре смрти” који доводе у питање не само смисао овоземаљског живота него и оностраног, небеског постојања. У исти мах, „Распадања” се надовезују и на мрачне визије Дисове песме „Распадање”, о свеопштем осипању света у којем „за небо нико нема вида”, „где и мртве убијају људи” и „где је жена појава без стида” (Дис 2003: 83). У Максимовићевој песми смењују се призори „пакла смештеног у градском реону” којим владају проституција и криминал. Међутим, и на небу изнад града одвија се онтолошко урушавање јер анђели су изгубили од „небеса кључе”. Ипак, све то више никог и не занима, осим песника, наравно. Али и песник је свестан немоћи језичког израза да промени свет и чињенице да је читаца поезије све мање:

„Језик се неће огласити криком
која је књига наспрам овог века
не чита блока у русији нико
не светли фењер шта ће апотека.” (Максимовић 2002: 71)

Разнолике визије града у Максимовићевој поезији не могу се, наравно, свести само на визије распадања у истоименој песми која би пре могла бити завршни оквир велике и мозаичне слике која се успоставља од ауторових првих књига. Није зато случајно што ће се поменута песма наћи у завршници Максимовићеве збирке *Београдске њесме* (2002), у циклусу који временски припада крају двадесетог века („Деведесете, Борча”).

Бројни критичари су истицали да је Максимовић од својих стваралачких почетака песник урбане стварности. Тако Новица Петковић у поговору за издање Максимовићевих песама из 1978. године истиче да је пред

нама превасходно песник града у чијој поезији се стално, па и онда када није директно везана за урбани простор, појављују симболи града. Обликовање тих симбола, слика и знамења Петковић овако објашњава:

„Град у његовим песмама живи на заиста особен начин и његови излози, његова светла, улични жамор и стиска у аутобусу, као и вишеспратни колачи у којима живимо, нису нигде описивани, него су изнутра осветљени слојем слика који је у њих уметнут онако као што песник и иначе у 'слој живота' умеће 'слој папира.'” (Петковић, 1978: 94)

Дакле, већ од Максимовићеве ране поезије видно је да она није веристички запис из стварности. Она из стварности проистиче, али је онеобичава, динамизује и преображава у суптилне песничке слике у којима се „слој живота” прожима са, како Петковић вели, „слојем папира”. Тај други слој је заправо оно имагинарно и метафорично у поезији, некада и интертекстуално, као у наведеној песми „Распадања”, у којој се међу препознатљиве обресе девастираног (српског) града и друштва с краја прошлог века „умећу” слике и стихови из Дисове и Манделштамове поезије, али исто тако и библијски и фолклорни искази и симболи. Тим се оно стварносно у песми онеобичава, усложњава и измешта у домене метафоричног, метафизичког, универзалног, а на крају песме и аутопоетичког. Поетичке могућности онеобичавања и динамизовања стварности у Максимовићевој поезији проистичу и из избора позиције посматрача, односно особене тачке гледишта, просторне и временске, из које се оглашава лирски субјект. То је посебно карактеристично у кругу песама у којима је стварност доживљена из визуре дечака.

Пре него што се задржимо на одабраним песмама, важно је истаћи да је и сам Мирослав Максимовић у

неколико наврата, у интервјуима и есејима, коментари-сао урбани сензибилитет властите поезије, истичући да то није само тематско опредељење или животна, амбијентална условљеност него, изнад свега, један свестан уметнички избор који је, повремено, преиспитивао и померао границе поетичких и језичких оквира савремене српске поезије. У колажу сачињеном од различитих интервјуа, насловљеном „55 питања, 55 одговора”, објављеном у издању изабраних есеја *О књијама и живоју* (2001), Максимовић образлаже неке од кључних поетичких ставова, позивајући се на животне околности које неминовно одређују стваралаштво сваког аутора, потом на један тип уметничке традиције коју сваки аутор присваја те, коначно, на властито поимање значаја и улоге поезије у модерном, „нехеројском” свету. Нашем песнику близак је добро познати књижевни поступак да се у неком наизглед малом животном феномену, околности или детаљу открије, продорним погледом песничког ока, нешто велико и важно за разумевање личног или колективног постојања.

„Аутентично срце великих догађаја јасно куца када са њега скинемо разна лепа, и ружна, одећа и када уво прислонимо на мршава ребра, 'малог', незаустављивог живота.” (Максимовић 2001: 132)

Песничко опредељење да се у свакодневним животним околностима наслуте значајна, симболична дешавања, манифестује се у Максимовићевом стваралаштву и у посезању за сонетом.

„И сонетна форма као да томе иде на руку: техника сонета је најефикаснија када се сонет бави неком малом ствари (таква лепо стане у сонетну кутију), невероватно јој продужавајући димензије у значењски простор.” (Максимовић 2001: 133)

Даље, Максимовић наглашава да се његово поимање поезије не заснива на фасцинираности неразумљивим и далеким чудесима него на открићу живота у стварима и појавама поред којих бисмо, да није поезије, прошли не примећујући их.

„А свакодневни живот пружа обиље могућности за то. Ако сте прави открићете да ротквице нису везице на пијачним тезгама него суштинска облина живота која се може такнути, да пиво није доконо цевчење него пена наших идеала, а да трамваји нису јутрањи извештај ГСП-а о броју возила него аутентични звуци и боје градског детињства.” (Максимовић 2001: 136)

Ово помињање ротквица, пива и трамваја није случајно, Максимовић алудира на своје песме „Каленић пијаца”, „Сонет о пијењу пива” и „Зелени трамвај”. У првој је позната београдска пијаца постала епицентар и огледало урбаног живота. Град се буди и дан почиње на пијаци. Ту, међу свежим намирницама, пробуђеним сељацима и пристиглим купцима пулсира живот, откривајући сва своја лица:

„Живот се румени у ротквицама,
маше зеленим перјем лука,
и суштински се бели у младом сиру.” (Максимовић 2002: 61)

Трамваји су чест мотив у ауторовим (бео)градским песмама, а вероватно најбоља међу њима је „Зелени трамвај”. У њој је видно да се кретање лирског субјекта у Максимовићевој урбаној лирици не одвија само у простору него и у времену. Стари, зелени трамвај је персонафикација минулог доба, једне младости која је имала наду и веровала у срећу. Али, неминовно, трамвај почео је да посрће и постао стара „бараба”. Непожељан у граду

који непрестано расте и чије потребе више не може да задовољи, зелени трамвај дотрајава у депоу. Ова песма открива и стилску слојевитост Максимовићеве поезије, од фраза карактеристичних за обраћања градских челника који објашњавају потребу за сталним променама и напретком, до песничких метафора које урбану стварност онеобичавају, испуњавају емоцијама и преводе у домене интимности.

Од збирке *Мењачи* (1972) до *77 сонета о живојним радосиима и њешкоћама* (2008) смењују се у Максимовићевој поезији ритуали свакодневног живота, мењају се улице и помера однос центра и периферије престонице. Али у том оквиру сазрева и мења се песнички субјект. Поглед детета из ранијих песама постаје временом поглед ироничног, али и меланхоличног посматрача који из перспективе овладалог искуства детектује манифестације урбаног живота. У лирском укрштању два плана, личног одрастања и градског израстања, у свету који је „сложен вертикално”, како се вели у песми „У лифту *Полиџике*”, Максимовићева поезија се из збирке у збирку распоређује у динамичном кретању у којем се визије, спратови и године смењују са културолошким и идеолошким оквирима.

Поетско онеобичавање различитих видова урбане стварности може се препознати већ у првој ауторовој збирци *Сјавач њод уиџачем* (1971). Иако је у раној Максимовићевој поезији изражена „лирска сублимација која потиरे јасне обресе ствари” (Петковић 1978: 89), у њој се препознају контуре града, од метафорично сугерисаних простора до конкретније уобличених и именованих локација. Слика свет као лонац који кључа, у којем се мешају и патња и снови, из прве песме, „У лонцу”, могла би бити лирска сублимација града, како у контексту целине ове збирке, тако и ако је доведемо у асоцијативну везу са почетком Настасијевићевог циклуса „Речи у камену”, где

је град представљен као „тма колова у котлу” под бескрајним небом (Настасијевић 1991: 65). У низу песама обједињених насловом „Детињство” у првој Максимовићевој збирци успоставља се, и у његовој каснијој лирици важан, инфантилни доживљај урбаних простора и знамења – улице су тобогани, аутомобили бубашвабе, а споменици саобраћајци у пелеринама. У завршници збирке град је конкретизован у песми „На београдском хиподрому”, која се, између осталог, указује као важна у контексту Максимовићевих новијих, полемичких текстова о људској и песничкој срећи, односно несрећи, у друштву које више воли „новчане цветове” него песничке руже. Песма „У ресторану” уводи нас у типично градски ентеријер у којем се читају јеловници, звечка есцајг и нагомилава се маст. Мотив стакла из ових стихова прелази и вишеструко се варира се у збирци *Мењачи* (1972). Ако је за Настасијевићево виђење града одређујући камен, за Попине песме гвожђе („Гвоздена јабука”, „Гвоздени сад”) за Максимовићеву песничку визију је то стакло. *Мењачи* су омеђени песмама „Излог”, о аранжираном, заводљивом свету иза стакла продавнице, на почетку књиге, и „Пролећна киша”, о лупкању сребрно нежног пљуска на прозор, на крају збирке. Стакло својом чврстом провидношћу у исти мах спаја и раздваја светове, оно спољашње и унутрашње. Кроз стакло се види стварност али се на њему и рефлектује, одсликава лице посматрача, Момент „када се у стакло преливају садржаји нечег стварног”, (стих из песме „Садржај прозора”) постаје поетички повлашћени тренутак Максимовићеве поезије, а стакло симбол особеног виђења и онеобичавања стварности. У овој збирци наставља се песничко овладавање (бео) градским простором, од Бановог Брда, Прокопа, Кнез Михаилове улице и савских обала, као што се наставља и позиционирање лирског субјекта у урбаним ентеријерима какви су кафана, апотека, хотел, фабрика, стан. У

Мењачима се кристализује и стање самоће као одређујуће за егзистенцију у граду. Самоћа је тако јака и присутна да се може видети:

„Пред вратима радног бироа,
Кроз гомиле нестрпљивих дана
Јасно се види самоћа.” (Максимовић 1972:35)

Упоредо са самоћом, која се повремено претвара у нелагодност, језу или страх, јача и потреба да се она превазиђе – тражењем простора тоpline (у песми „На топлој обали Саве”) или уживљавањем у детиње откривање нежности у граду („Београд, ноћ”). У стиховима ове збирке све наглашеније се успостављају аутопоетички тонови, кроз истицање фигуре песника/писац/читаоца у градском амбијенту, у песмама „Речник”, „Хотел”, „Служећи рок”. Четврт века од објављивања *Сивача њог ујијачем* Мирослав Максимовић приредио је другу, „потпуну верзију” ове књиге у коју је додато још двадесет пет нових песама, међу којима је за нашу тему најзначајнија „У лифту *Полиџике*”. У њој се најпре, уз дозу ироније, преиспитује потреба „људи-боговића” да граде куће које се као домине „пењу” у висине. Страшно бремене изградње притиска им душу, спречавајући их да застану, одахну и спознају себе и свет. Ипак, повремено заискри могућност спознаје тог вертикално сложеног света и његових „божанских” тежњи:

„Тих пар секунди, у лифту, схвате
чари вожње у простору благом:
тиха их тежња божјим трагом
пење у редакцијске аеростате.” (Максимовић 1997: 67)

Највећи део опуса опуса Мирослава Максимовића може се назвати „грађењем својерсног мита о свако-

дневном животу”, како је сам песник то једном приликом устврдио (Максимовић 2008: 101). Тенденција песничке митологизације свакодневног можда је, ипак, најизразитија у збирци *Сећања једној службеника* (1983), где из песме у песму пратимо ритуале канцеларијског живота. Управо су канцеларије постале кључно знамење урбане егзистенције, као простор у којем знатан део становника, заправо службеника, проводи радо време и где се доносе најважније одлуке за функционисање града. Испод „неонског сунца”, међу „жбуновима хартије” и шољицама кафе воде се озбиљне расправе и испразни разговори, јадикuje над садашњошћу и ишчекује нека лепша будућност, тражи се топлина које у породичним становима нема. Ова збирка се може читати као канцеларијска хроника из доба самоуправљања, испевана у распону од хумора до сатире, од песама које су исповести до оних у којима лирски субјект има ироничну дистанцу према испразности бирократског друштва. Ова књига потенцира и особену диглосију модерног доба – једно је сувопарни, бирократски језик којим се, по службеној дужности и функцији, обраћају запослени, а друго је једноставни, свакодневни говор којим се јунаци исповедају, шале или свађају. Сваки човек је једно радно место, функција, „према решењу о постављењу (у Правилнику, радно место бр. 96)”, све док га нека странка или бесни колега не назове „канцеларијским пацовом”.

Урбано писмо Максимовићеве поезије није одређено само градским темама, мотивима или хронотопом већ, првенствено, искуством, доживљајем, тачком гледишта и спознајом формираном у граду. Такав урбани сензибилитет не мора се нужно испољити у песмама које тематизују град, већ, напротив, и онима које су тематиком или простором од града сасвим далеко, које, дакле, на први поглед, са градом немају никакве везе. Изванредан пример је песма „Упамтио сам то”, која је првобитно била

један од Максимовићевих „сонета о животним радостима и тешкоћама” да би своје коначно место нашла на почетку ауторове збирке *Бол* (2016). Неурбана тема – свињокољ у бачком селу, описана је из визуре сећања лирског субјекта, који, по томе како сцену клања животиње описује и доживљава, очигледно не припада том свету. Дечак стасао у граду осећа пред призором заклане свиње и њеног „кољача”, страх и немоћ, из његове позиције рутински посао у једном бачком селу постаје зачудан и страшан.

Колико урбана поетика суштински прожима целину Максимовићеве поезије најбоље се види у збирци *Београдске њесме* (2002). Објављена поводом добијања Дисове награде, ова књига није једноставна и за пригодне потребе направљен тематски избор. Претходно објављене песме, уз додатак неколико нових, повезане су у циклусе распоређене према особеном временском следу, који углавном није след њиховог настанка и првобитног објављивања, формирајући оригиналну лирску хронику, од педесетих до деведесетих година двадесетог века. Поред тога, песме су повезане и груписане и према просторном начелу, јер свакој деценији одговара један део Београда, од педесетих година у Његошевој улици до деведесетих у Борчи. Београдске песме тако су у знаку двоструког кретања и одрастања лирског субјекта – у времену и у простору.

Занимљиво је пратити како се поједине песме у овој књизи, првобитно објављене у претходним ауторовим збиркама, сада надовезују, као се блиски мотиви трансформишу, прелазећи из једног стилског регистра у други, из духовитог у иронични, из дечије перспективе у поглед службеника. У песми „Светлост из општих станова”, објављеној први пут у *Мењачима*, а сада смештене у циклусу „Шездесете, Баново Брдо”, светлост из високих станова слива се у посластичарници у посуднице за сладо-

лед. Када коју деценију касније, у збирци *Сећања једној службеника*, светлост из новобеоградских станова посматра службеник без стана, то је мноштво „урокљивих стаклених очица”, у песми која је у *Београдским њесмама* део циклуса „Осамдесете, Булевар војводе Мишића”. Слично опонирање перспектива раздвојених животним искуством одвија се и у две мотивски блиске песме које је ова збирка спојила. У песми „Надвожњак код Господарске механе: припрема и изградња”, лирски субјект сећа се како је као дечак задивљено гледао припреме за изградњу челичне грдосије која ће повезати обале. Расли су и мост и дечак, и сада већ стасали, и помало разочарани, човек придодaje том сећању накнадни, идеолошки контекст: „Расли по правилу: достићи циљеве велике, / али тако да туђе нећемо а своје не дамо.” Тако је било шездесетих година, а у циклусу који се „одвија” две деценије касније, службеник посматра мост, у песми „Гледање моста”, али то више није детиња слика грдосије који спаја обале и води у бескрај. То је сада грађевина који води у празнину, у ништа, његова друга обала се не назире, баш као што је и незнано куда нас живот води. Читајући је у вези са претходном, сада добијамо својеврсну паралелну песму о мосту, диптих чија се значења сустижу, илузију која се демаскира, али не без последица по лирског субјекта. Он није само пуки посматрач, већ и путник на мосту чије друге половине нема, а „куда коракнути са пола моста”? У вапају за обалом и за чврстим стубовима у песми „Гледање моста” као да је присутан и одјек оне дечије визије о мосту који „са обе ноге чврсто на земљи стоји”.

Овако динамизована структура збирке *Београдске њесме* омогућава не само успостављање тематско-мотивског и поетичког континуитета у Максимовићевој поезији, већ и уочавање варијација и промена које су у вези са културолошким, идеолошким и историјским померањима, што неизбежно оставља трага у (савременој)

поезији. Максимовић се свакако не задовољава да буде само хроничар искуственог света, он жели да поетским онеобичавањем и естетизацијом, стварност у поезији постане чудесна и заводљива.

Међутим, у завршном делу збирке *Београдске њесме*, посвећеном крају двадесетог века, преовладава свест о егзистенцијалном, националном и културолошком паду у баналност и бесмисао, када се урбани амбијент претвара у „пакао смештен у градском реону”. Може ли у таквом простору и времену поезија постати „селотејп за душу”? Судбина душе и јесте једна од кључних тема ове збирке, и то не само судбина душе на на земљи, у граду, него изостанак сигурности у њен блажени боравак на небу, у завршним сликама песме „Распадања”.

Хроника о граду и сазревању лирског субјекта претвара се у Максимовићевом песништву у хронику распадања једног времена и простора, у којем језик и поезија постају свесни не само кризе конвенционалних, патетичних и сваког смисла лишених значења, поступака и гестова, него и кризе читања, односно незаинтересованости човека неонског доба, вођеног начелом „новац јесте време”, за песничку реч. Присност детињег света у којем су митологизована градска знамења имала своју емотивну вредност и лако из димензије „реалног” прелазила у свет фантастичног и духовитог, трансформисе се у слике отуђености модерног Вавилона чијим „улицама се хиљаде самоће”. Максимовићев лирски летопис града постаје из књиге у књигу хроника урбане самоће. У простору који заборавља своје историјске и митске прапочетке, песма успоставља покидану временску вертикалу, али иронично контрастирајући наше „ново словенско збориште” са архетипском идејом дома. Време је истрошено и обесмишљено јер га је нова „варварска” култура свела на брзину промета робе и капитала, превodeћи прошле векове у баналну предметност чија је сврха да

попуни стамбену празнину, у песми „Насељавање Београда (Борча)“:

„Од столетних шума издељани сточићи,
столице, ормари – по собама самују.” (Максимовић 2002: 67)

Баналност није више само човеков други пад, после пада због прародитељског греха, како је устврдио Хајдегер, она је нарасла дотле да представља изазов и за саму стварност, односно за сваку могућност постојања стварности у самосвесној људској креацији. Та свест о егзистенцијалном паду којим човек поништава себе као интелектуално и емотивно биће, присутна је у Максимовићевом маестралном сонетном венцу „Скамењени”, испеваном на Раичковићеву песму „Камена успаванка”:

„Наступила је новог века суша.
Не пева живот у светским чудима.
Нема љубави не постоји душа.
И да ли има нечег у људима.” (Максимовић 2008: 98).

ИЗВОРИ

- Дис 2003: В. П. Дис, *Поезија*, Приредио Н. Петковић, Београд: Завод за уџбенике.
- Максимовић 1971: М. Максимовић, *Сјавач њод ујијачем*, Београд: Дом омладине.
- Максимовић 1972: М. Максимовић, *Мењачи*, Београд: Просвета.
- Максимовић 1983: М. Максимовић, *Сећања једној службеника*, Београд: Просвета.
- Максимовић 1997: М. Максимовић, *Сјавач њод ујијачем: њош-њуна верзија*, Београд: Народна књига.
- Максимовић 2001: М. Максимовић, *О књијама и живоју*. Београд: Народна књига.
- Максимовић 2002: М. Максимовић, *Београдске њесме*, Чачак: Библиотека „Владислав Петковић Дис“.

- Максимовић 2008: М. Максимовић, *77 сонета о животињим радостима и њешкоћама*, Београд: Просвета.
- Настасијевић 1991: М. Настасијевић, *Поезија*, Приредио Н. Петковић, Београд: Српска књижевна задруга.

ЛИТЕРАТУРА

- Блок 1959: А. А. Блок, Дневник жене коју нико није волео, у: *Поезија и револуција*, Превод М. Живанчевић, Београд: Култура.
- Morgan 1996: E. Morgan, The poetry of the city, у: *Comparative criticism*, No. 18, стр. 91–106.
- Петковић 1978: Н. Петковић, Светлости и сенке Мирослава Максимовића, поговор у: М. Максимовић, *Песме*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Стојановић Пантовић 2006: Б. Стојановић Пантовић, Урбане фантазме Мирослава Максимовића, у: *Мирослав Максимовић, њесник: зборник радова*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”“.

Predrag Petrović

THE WORLD IS ASSEMBLED VERTICALLY: URBAN POETRY OF MIROSLAV MAKSIMOVIĆ

Summary

The paper analyzes Miroslav Maksimović's poems about the city. The urban orientation of his poetry is not determined only by themes, motifs or chronotope, but primarily by experience, a point of view and knowledge formed in the city. Maksimović is not only a chronicler of the experiential world, he wants that in the process of poetic defamiliarization and aestheticization, reality in poetry

becomes suggestive, emotional and humanistic. In Maksimović's poetry the chronicle of the city and the maturation of the lyrical subject turns into a chronicle of the disintegration of a time and space. The extent to which urban poetics fundamentally permeates the entirety of Maksimović's poetry can best be seen in the book *Beogradske pesme* (2002).

Keywords: city, poetry, poetics, urban, space, reality, experience.

ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ У РАНОЈ ПОЕЗИЈИ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

У истраживању егзистенцијализма у раној поезији Мирослава Максимовића, предмет анализе је стваралаштво изабраног аутора, са циљем да се установи присутност и улога егзистенцијалистичких тема и елемената, као и да се укаже на симболичка значења одређених аспеката Максимовићеве ране поезије. Анализа обухвата дубоко истраживање структуре, стилске употребе и лексичких избора Максимовића, са фокусом на теме као што су одлучивање, аутентичност и тешкоће људског постојања. Проучавање ране поезије овог аутора преко призме егзистенцијализма обезбеђује увид у духовне и филозофске субтексте његових дела. Анализа ће се фокусирати на симболичка значења изабраних песничких елемената и њихов контекст у Максимовићевом опусу, истичући присутност егзистенцијалистичког духа у његовом раном стваралаштву.

Кључне речи: егзистенцијализам, Мирослав Максимовић, рана поезија, сопство

Тумачећи рану поезију Мирослава Максимовића у кључу његових аутопоетичких ставова изнетих на крају његове прве „праве” књиге *Сјавач њод ујијачем* стиче се увид у јасну интенцију песника да успостави песнички

* neda@filum.kg.ac.rs

идентитет који је *слободан* од идеолошких набоја епохе и песничких праваца и који је упућен на сопство и свет који то сопство успоставља освешћивањем самога себе. Рано песништво настаје у неугодном, али оснажујућем процесу који се може пратити током Максимовићевог комплетног раног песништва („Спавач под упијачем” из 1971, „Мењачи” из 1972. и „Песме” из 1978.). Двојство се успоставља као јединство лирскога субјекта (ЈА) и света око њега (а у њему) уобличавајући нови микрокозам. Међутим, претендујући на тај ниво индивидуализма, Максимовић је на трагу различитих мислилаца филозофије егзистенцијализма, нужно не прихватајући је са свим њеним постулатима, нити следећи доследност праваца који су се у оквиру егзистенцијализма издвојили. Елементи егзистенцијализма су уочљиви у контексту поетског виђења света, који је као и сваки свет у зачетку објашњен симболима, метафорама и синестезијским визијама. Рано песништво Мирослава Максимовића отвара питања методе конструисања песничког субјекта између егзистенцијализма и свесне симболизације. Тиме се уочава веома јасно и свесно комбиновање егзистенцијалистичких и поетичких решења. Предмет истраживања су прве три збирке песама Мирослава Максимовића *Спавач под упијачем*, *Мењачи* и *Песме* приступајући им кроз егзистенцијалистичку анализу статуса лирског субјекта и аутентичне егзистенције, па самим тим се фокусирају и његови положаји и слободе у универзуму. Већину ових тема разматрали су егзистенцијалистички писци и филозофи користећи различите приступе.

Када говоримо о егзистенцијализму, разматрамо неколико различитих аспеката од савремене филозофије, књижевности егзистенцијализма, до егзистенцијалистичке критике, која пре свега обухвата Хајдегера и Сартра, која се односи на Хусерлову феноменологију. У самој литератури о егзистенцијализму примећујемо два при-

ступа: један који се фокусира на егзистенцијалистичке теме попут слободе, одлучивања, избора, одговорности, аутентичне егзистенције, тескобе, стрепње и отуђења, и други који се темељи на проучавању самих егзистенцијалистичких мислилаца међу којима се најчешће узимају у обзир Кјеркегор, Ниче, затим Јасперс, Хајдегер и Сартр. Крећући се у различитим смеровима и правцима, филозофија егзистенцијализма у првом реду полази од човека, а не од природе. За егзистенцијалистичког филозофа субјект је не само мислећи, већ је и иницијатор деловања и центар осећања и та врста одговорности која намеће у данашњем човеку осећај страха, збне, тескобе и очаја. У својој књизи „Судбина човека у савременом свету”, Николај Берђајев илуструје становишта егзистенцијализма: „Егзистенцијална философија жели да разоткрије структуру бића у човековој егзистенцији.” (Берђајев 2006: 26) Овај филозофски правац истражује суштинска питања о људском постојању, слободи и индивидуалности, усмеравајући пажњу на субјективно искуство постојања и одговорност појединца да створи смисао у апсурдном или равнодушном свету. Егзистенцијалистичке теме преплићу се с истраживањем људске егзистенције, интроспекцијом и потрагом за сопством, разматрајући питања сложености избора, осећаја отуђења и инхерентне самоће људског искуства.

У процесу анализе категорија свести, присуства сопства, субјективности и идентитета, ова истраживања ће употребити теоријске аспекте егзистенцијалистичке филозофије, који се одликују препознавањем субјекта као антропоцентричног. На први поглед делује да је Мирослав Максимовић успешно конкретизовао и реализовао значајан део концепција које су претходно биле предмет интересовања и теоретских разматрања филозофа егзистенцијализма.

У првој збирци песама *Сјавач њод ујијачем* атмосфера је умногоме обликована негативним одређивањем категорије стварности, која се појављује као ограничавајућа и тешко подношљива сила. Лирски субјекат изражава своје егзистенцијално искуство као терет, потцртавајући осећај присиљености егзистирања у таквој реалности. Отварајући збирку, прва песма „У лонцу”, почиње синтагмом „испражњен простор”, којом успоставља почетни осећај напуштености и ишчекивања лирског субјекта. Кроз једноставну метафору лонца и испражњеног простора, сугерише се празнина и одсуство, те се кроз њу истиче егзистенцијална реалност лирског субјекта. Овај осећај *найушијености* представља темељну егзистенцијалистичку димензију која се суочава са стварношћу и тражи аутентичност у односу са сопством и светом. Посебно га је користио Мартин Хајдегер да означи ситуацију и последице након „смрти Бога”:

„Испражњен простор,
Дубок од напорних звезда,
Које кључају
Испод невидљиве опне.

Ту све пати, чекајући
Да огромна кашика снова
Прича о другим, спокојним световима.” (Максимовић 1997: 7)

Настављајући разматрање ове збирке, узећемо за пример песму „Корен” у којој Радивоје Микић примећује да опис листа „пренет изван емпиријске равни, да се он, другим речима, и не односи на корен неке биљке” (Микић 2000: 13), што нам указује да је трансформација обликована под утицајем егзистенцијалистичког искуства и да дубоко утиче на метафоричност и поетски

језик у Максимовићевим стиховима. Стих који нам је привукао пажњу „Себе је у општој ствари записао. Од њега познају само мисао” (Максимовић 1997: 10) упућује да Максимовићев лирски субјекат сугерише одсуство индивидуалности, али открива и теме још једног филозофа егзистенцијализма – Кјеркегора и његове идеје да се човек увек креће између појединачног и општег. Крећући се унутар овог концепта, треба истаћи да за овог филозофа кретање унутар општег, безличног, спречава да се постане непоновљива индивидуа и да се у апстрактном утапа и нивелише појединац. Такође, треба имати у виду да је у свом делу *Болест на смрти* овај филозоф дефинисао очајање, које се јавља у првом стиху поменуте Максимовићеве песме, као „болест духа, сопства (...) да човек у очајању није свестан да има сопство, да човек у очајању неће да буде он сам; да човек у очајању хоће да буде он сам”. (Кјеркегор 2000: 41) Стога, можемо закључити да лирски субјекат који у песми „од очаја ојача” сагласно Кјеркегоровој концепцији сопства представља празно сопство, предодређено унапред које се остварује само у оностраности.

Максимовићеви рани изоморфизми произилазе из емотивних набоја, а које песник изражава кроз фигурално преображавање појмова. Наиме, такве преко-фигурације су честе, при чему свет не само што постаје објекат егзистенцијалних разматрања лирског субјекта, већ и подилази емотивним кретањима која трансформишу како његово посматрање, тако и његову објективност. Често је ова метафоричност усмерена искључиво на аспекте који формирају позицију лирског субјекта у свету, без значајних описних додатака. Овакав приступ наглашава емотивну компоненту и запитаност егзистенцијалистичког смисла, док истовремено оставља по страни изражене детаље који би могли бити присутни у опису околног света.

ВОДОСКОК

„Снага сапета

у погнутим леђима, у звуку
 који кренулог у опасном луку
 истој земљи враћа. Напета,
 нема битка невидљивог простора
 и напрегнуте воде. Туда иду
 речи, по осетљивом бриду.
 Бдијем, свест зашумелог говора
 подноси слепу осуду
 теже. Живети. Изнад света?
 Као срећа у млазу пропета
 бризнути у испражњену посуду.” (Максимовић 1997: 11)

Песма „Водоскок” Мирослава Максимовића кроз метафорични израз и симболе изазива разматрање о снази и напрегнутости људског постојања. Присутна слика сапете снаге у погнутим леђима и звука који се враћа земљи представља опис конфликта и напетости. Наиме, успостављање света у перцептивном обликовању човека и његових физичких односа, самим тим и језик и метафоричност песме условљени су емотивном поунутрашњености утисака које проузрокује кретање лирског актера кроз свет. Дамњан Антонијевић примећује да је код Максимовића „песма трансмисија између нутрина Бића и нутрина Стварности, односно Простора. Она не преводи Биће у Простор, него простор уводи у Биће, одређујући тиме и смисао Бића у Простору” (Антонијевић 1976: 68). Ова запажања не могу се одвојити од филозофије Мартина Хајдегера и његовог концепта унутарсветског бића (*In-der-Welt-sein*), истичући да људско постојање није само пасивно присуство, већ активно обликовање сопствене егзистенције у непрестаном односу са светом. Дакле, у свом делу *Бићак и време* он истиче да се сопство унутарсветског бића (*In-der-Welt-sein*) остварује једино у нераздвојивој релацији са светом

и другим особама – свет на начин на који се перципира представља основни елемент егзистенције бића, а не само место где остварује егзистенцију. Дакле, Максимовићева песничка стратегија не само да изводи перцепцију из аутоматизма, него сједињеност лирског субјекта са простором изражена кроз интуитивност са предметном стварношћу, указује на његово тражење смисла и аутентичности, а све у контексту нераздвојиве релације са светом. Уколико посматрамо циклус „Детињство” приметићемо да у метафоричком опсегу, најсложеније делују оне песничке слике у којима се спајају два до сада поменута односа, представљање емоција/субјекта елементима ствари, односно стварности и фигурална измена сегментата света услед присуства емоције/субјекта.

Код Максимовића се дају уочити дискретне асоцијације на поетско стваралаштво Васка Попе и других послератних песника, нарочито у изоморфизмима. Низ фигуралних изоморфизама и антропоморфизама који се појављују у раној поезији Мирослава Максимовића, првенствено у збирци *Сјавач њог уијачем* демонстрирају поетички манир у којем се сагледавају новооткривени односи између појава и предметности света, и њихове увезаности са људским бићем:

„Градски предели и предмети, пошто су изнутра прожети сликама сасвим другог реда, као да су изведени из своје немушности, као да су оживели тиме што су још нешто друго осим себе самих. Јер се једни у другима огледају, јер човек одражава њих а они одражавају човека, његов расејан поглед који се свакодневно губи по излозима и аутобуским окнима.” (Петковић 1978: 94)

Истражујући овакве односе, открива се начин на који свест лирског субјекта успоставља релације са механизованим светом из ког преузимају егзистенцијалну

суштину, што је виђено у кључу Хусерловог и Сартровог схватања појма интенционалности који се показује као „чин свести” лирског субјекта да трансцендира самога себе. Схватајући интенционалност као динамички принцип свести, ангажован ка предметном свету, а зарад сопствене трансценденције, песничке слике у Максимовићевој поезији (воз, водоскок, чаша, трамвај, корен, лист, кутија итд.) пружају јасне примере интенционалности лирског субјекта да свет мења.

Уколико узмемо у обзир Сартрову поставку да су основна човекова искуства начини на које осећа празнину, дакле, свест о њој, односно све што човек учини усмерено је да се побегне од трагичне свести о њој, онда долазимо до Максимовићеве друге збирке песама *Мењачи*, која, за разлику од прве, описује стање формирања – друга збирка позива на покрет, ангажовање и промену затеченог стања. Како наводи Дамњан Антонијевић збирка *Мењачи* преводи рани Максимовићев активизам у поезију. *Мењачи* се у тумачењу Дамњана Антонијевића дефинишу као:

„творци активитета, револуционари поетске акције: они који мењају статику околности за динамику квалитетно друге, више делатности. Они који мењају слике перцепције у слике имагинације, они који мењају сан у стварност, одсуство у присуство, романтичарску изопћеност у антиромантичарску побуну. Поезија је учествовати. Учествовати – значи мењати. Мењати – значи бити. Бити мењач – значи на најнефективнији начин доказивати своју егзистенцијалност. Бити мењач – значи бити револтирани човек: човек акције је и човек критике. Мењач се залаже за егзистенцију, не есенцију. Загњурати се у топло, дахтаво море стварности, бити усправан, бити у вертикали, у светлосном снопу бити јединствен и целовит. Бити мењач – то је бити тотални човек” (Антонијевић 1976: 64)

Имајући у виду Сартров однос према егзистенцијалној слободи и виталитету човека, а узимајући у обзир његов став да је егзистенција непрестано опредељивање, непрестани избор, непрестани чист чин, тумачимо збирку *Мењачи* Мирослава Максимовића као декларацију слободе лирског субјекта који више не спава „под упијачем” већ се будно креће кроз излоге, фабрике, службеничке полице, улице, град. Тумачећи слободу у складу са Сартровим мерилима, која се не успоставља као исходна тачка, него као тачка бекства, стално кретање, бескрајни пут, тако и Максимовићев лирски субјект „хоће да мења стање/да се у живот лија густа чоколада”. Некадашњи спавач сада је „хајдук”, и самство лирског субјекта се успоставља као неумитни део бивања песником. Самоћа се јавља као изоморфни становник збирке *Мењачи*, она је простор, носилац „згурених филозофских цакова”, она је „радосна”, „бистра” и „једноставна”, она је садруг Икара и свих младића који одмеравају висину и по стоти пут узлећу сами. Цитирајући Лава Шестова у оквиру есеја „Трагедија и свакодневница” Николај Берђајев наглашава проблем „страшне усамљености” и „филозофије трагедије” које су произвеле противречности људске културе двадесетог века. (Берђајев 2002: 208, 209) Из њих се родила декаденција као трагична пропаст посебног, усамљеног људског „ја” и његове одвојености од света. Такав усамљени појединац, „декадент” и „човек из подземља”, како га означава Берђајев, не може да издржи овакву врсту раздвојености, као ни прогрес, знање и прихваћене вредности, јер не узимају у обзир ни његов живот, ни његова уништена надања, ни трагику његове судбине. Максимовићев усамљени лирски субјект се одлучује на акцију, он изразито делује и реагује на околину и исказује своју представу о новом демијургу:

„У тачним солитерима
 сложене су опширне књиге
 из којих учимо о световима.
 Високе светске куле!

То је крајина, хладне терасе снова
 лимени цвет на седмом спрату
 који не расте човеку-брату, већ обнова
 звезде жели да буде, нови демијург.

Куда се пењу стамбене баште,
 на висину нова мисао мирише.
 Ваздушни салони, са дна језера, из маште,
 одједанпут су искочили у стварност.

Али пепео сипи из небеске луле,
 зграде штрче корењем увис.
 Мада су решили да му маску згуле,
 мењачи света труну у собама. (Максимовић 1972: 9)

Док у првим двама збиркама песама налазимо елементе егзистенцијализма, у трећој збирци ране Максимовићеве поезије, *Песме* (1978), уочавамо директну евокацију егзистенцијалистичке филозофије у наслову песме, „Тако је говорио Заратустра”. Иако се сама песма не бави идејама које Ничеово дело износи, у збирци *Песме*, евидентан је нихилизам и Максимовићев коментар на превредновање ствари, а понајвише идеје човека. Лирски субјект – песник активиста постаје рањив у сусрету са амбивалентном и често непријатељском фигуром човека. Да ли је фигура човека страно друго или пак одметнути одраз самог лирског субјекта, питање је чији одговор варира из песме у песму. Та фигура најављује будућу, неминовну смрт у песми „Анђеоски чисто зло”, то „друго” пред којим смо детињски немоћни:

„Убиће ме човек.

Шетам улицом,
први пут спокојан
и правилно распоређен
на околину,
а тада,
са неке зграде,
са дрвета,
или једноставно,
у великом луку,
са неба –
на мене ће се сручити човек!
То је тај други,
годинама, детињасто,
не види ме.

Убиће ме човек!” (Максимовић 1978: 54)

Немоћ пред смрћу долази као последица неприхватања сопствене одговорности, недостатка стеченог знања о смрти Бога, уживања у срећи стеченој наивним веровањем и прихватањем пасивности уместо начела деловања. У песми „Тако је говорио Заратустра” скривена или одбачена спознаја да је човек упућен на самога себе у одсуству Бога, води виталитет субјекта у оболелост, старост и смрт. Максимовићев лирски субјект наслућује сопствену смрт опипљиву и у предметном свету који се око њега урушава и неумитно пропада. Суочен са сопственом смрћу, лирски субјект открива сопствену аутентичност. Како Мартин Хајдегер тумачи, аутентичност се остварује у тренутку када је извесна, у тренутку спознаје смрти. Хајдегерово „тубиће” поседује аутентичност на основу смртности, јавља се воља за живот и остварење сопствених могућности. На сличан начин, Максимовићев лирски субјект након сусрета са смрћу постаје

свестан сопствене аутентичности, односно промене која води из смрти ка животу. Лирски субјект себе проматра док у баналности „обичних” манира освешћује корениту промену и реалитет остварене аутентичности.

„безгласан и млађи, пада из науке у поезију, па у прозу – све ближе животу;
и сам се почех тетурати, као да немам крила,
три године сам, труп, тонуо кроз памук времена –
ка животу, али не да бих живео, већ да бих опет у себе
слетео.” (Максимовић 1978: 56)

Крећући се у различитим смеровима и правцима, посматрајући различите облике сопства кроз три збирке поезије, Максимовић сагледава категорије слободе лирског субјекта, односно, субјекта-песника кроз формирање његовог сопства, трансценденцију кроз предметни свет у чину интенционалности, његовом напору да коренито измени свет, и остварењу сопствене аутентичности. Елементи егзистенцијалистичке филозофије се јављају као неутуђиви постулати Максимовићеве инспирације и песничке потраге за сопственим гласом. Сартровом схватању које износи у *Бићу и ништивилу II*, где деловати „значи мијењати изглед свијета, распоређивати средства имајући у виду неки циљ, значи произвести један инструменталан и организован комплекс такав да низом везивања и веза [...] производи предвиђен резултат”, (Сартр 1984: 432) можемо придружити Максимовићево поетско начело изречено о његовој првој књизи као „проналаску и изради одговорајућих алата и система за производњу (својих) форми које савладавају хаотичне кругове живота”. (Максимовић, 1997: 79) Могло би се рећи да је потрага за сопственим гласом (и аутентичношћу) главна тема ране Максимовићеве поезије, тема коју је истраживао у различитим манирима са елементима

егзистенџијалистичке филозофије, и успео закружити са трећом књигом песама.

ИЗВОРИ

- Максимовић 1997: Мирослав Максимовић, *Сџавач њод уџијачем*, Београд: Народна књига/Алфа.
- Максимовић 1972: Мирослав Максимовић, *Мењачи*, Београд: Просвета.
- Максимовић 1978: Мирослав Максимовић, *Песме*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Максимовић 2000: Мирослав Максимовић, *Изабране њесме*, Београд: Народна књига/Алфа.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонијевић 1976: Дамњан Антонијевић, *Ка сџварносџи: њоезија Мирослава Максимовића*, у Дамњан Антонијевић, *Орисом изнутра : [књижевна критика]*, Нови Сад : Раднички универзитет „Радивој Ђирпанов”.
- Берђајев 2002: Николај Берђајев *Траједија и свакодневница*, у: Николај Берђајев *Човек и машина: изабрани есеји и чланци*, Београд: Бримо.
- Берђајев 2006: Николај Берђајев, *Судбина човека у савременом свеџу*, Београд: Логос.
- Бофре 1977: Жан Бофре, *Увод у филозофије еџисџенџије*, Београд: Београдски-графички завод.
- Зуровац 1978: Мирко Зуровац, *Умјетносџи и еџисџенџија: Вриједносџи и џранице Сарџрове есџејџике*, Београд: Младост.
- Микић 2000: Радивоје Микић, *Призори, описи, вредности: увод у џитање поезије Мирослава Максимовића*, у: Мирослав Максимовић, *Изабране њесме*, Београд: Народна књига/Алфа.
- Хајдегер 2007: Мартин Хајдегер, *Биџак и време*, Београд: Службени гласник.

Кјеркегор 2000: Серен Кјеркегор, *Болесѝ на смрѝ*, Београд: Плато.

Петковић 1798: Новица Петковић, *Свeйлосѝи и сенке Мирослава Максимовића*, у: Мирослав Максимовић *Песме*, Београд: СКЗ.

Сартр 1984: Жан-Пол Сартр, *Филозофски сѝиси*, изабрана дела, књига VIII, Београд: Нолит.

Neda Srećković

EXISTENTIALISM IN THE EARLY POETRY OF MIROSLAV MAKSIMOVIC

Summary

This research delves into the exploration of existentialist themes within the early poetry of Miroslav Maksimović. The objective is to analyze Maksimović's creative expressions, uncovering the presence and role of existentialist elements. The study meticulously examines the structure, stylistic choices, and lexical preferences employed by Maksimović, with a specific focus on themes such as decision-making, authenticity, and the inherent challenges of human existence. By interpreting Maksimović's early poetry through an existentialist lens, the research provides valuable insights into the spiritual and philosophical subtexts embedded in his works. Emphasizing symbolic meanings in selected poetic elements and their contextual significance within Maksimović's body of work, the analysis highlights the pervasive existentialist spirit in his early creative endeavors.

Keywords: Existentialism, Miroslav Maksimović, early poetry, symbolic meanings, human existence, decision-making, authenticity, literary analysis.

ДИХОТОМИЈА ЖРТВА:
ЗЛОЧИНАЦ У ЗБИРЦИ БОЛ
МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА
И ПЕСМИ „КРВАВА БАЈКА”
ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ
У КЉУЧУ ПРИПОВЕТКЕ „АСКА И ВУК”
ИВЕ АНДРИЋА И ПЕСАМА „ЈАГЊЕ”
И „ТИГАР” ВИЛИЈАМА БЛЕЈКА

Ово истраживање настоји да компаративном анализом укаже на постојање заједничког мотива у збирци сонета Бол Мирослава Максимовића, песми „Крвава бајка” Десанке Максимовић, песмама „Јагње” и „Тигар” енглеског романтичара Вилијема Блејка и приповеци „Аска и вук” Иве Андрића. Рад проучава однос између невиних жртава – затртих породица – из Максимовићеве збирке и стрељаних ђака из песме „Крвава бајка” и њихових целата. Тај однос пресликан је у Андрићевој приповеци у којој лицем у лице стоје јагње, плен, и вук, предатор, а крије се у бинарној опозицији коју представља антагонистички пар животиња из Блејкових песама. Мотив јагњета, вука и тигра као представника животињских врста кореспондира са мотивом свиње у песми „Упамтио сам то”, која отвара Максимовићеву песничку збирку Бол. Као песникове мајка, крагујевачки ђаци, Аска и Блејково јагње, свиња је симбол рањивости, беспомоћности и невиности, што су квалитети који красе дете. Насупрот томе налазе

* marijaterzic91@gmail.com

се кољач-убица из ове Максимовићеве песме, усташе на које је он алузија, немачка фашистичка ескадрила смрти, Андрићев вук и Блејков тигар.

Кључне речи: Бол, „Крвава бајка”, злочинац, жртва, јагње, тигар

ЗЛОЧИН КАО ОСНОВНА ТЕМАТСКА ПОТКА ПЕСНИЧКЕ ЗБИРКЕ БОЛИ ПЕСМЕ „КРВАВА БАЈКА”

Мотив злочина заузима важно место у збирци *Бол* песника Мирослава Максимовића која у себи баштини приватну димензију. Злочин о коме песник пише посредством свињокоља у песми која отвара збирку, злочина над недужним божјим створењем, уствари представља лично искуство кроз које је прошла његова мајка као девојчица. На тематском нивоу, клање свиње комуницира са усташким злочином кроз слику искусног кољача свиња – крвника (Јовановић 2021: 109), како га назива песник у песми „Упамтио сам то” који добро и ефикасно ради свој посао (Исто: 110), односно коље онако како су то радиле усташе. Песникова мајка је сведок геноцида над голоруким српским становништвом православне вероисповести. Том приликом у јаму Безданку бачено је близу 200 Срба (Максимовић 2016: 47), међу којима и чланови породице његове мајке (Јовановић 2021: 114). На прсте једне руке могу се пребројати преживели. Мајка Мирослава Максимовића, Стоја Узелац, која „[...] се као тринаестогодишња девојчица, неким чудом извукла из јаме и спасла” (Сувајџић 2021: 131), била је једна од њих. У збирци *Бол* преплићу се свињокољ који је алузија на усташки злочинин, на личну и породичну трауму, али и на колективну несрећу настрадалог српског народа.

Збирка

„Бол се раслојава на неколико нивоа. Први је аутобиографски слој збирке, потиснуто сећање Максимовићеве мајке као сведока страдања недужних сељака у јами Безданки од стране усташких локалних моћника и појединих муслимана у селу Миострах (Мијостра или Мјестра, [...]), покрај реке, у јесен 1941. године, Уне, код Дурџића гаја на путу ка Цазину” (Шеатовић 2021: 156).

Масовно страдање Срба, које је алузија на убиство беспомоћне животиње, у збирци *Бол* представља националну трагедију нашег народа, једну у низу у крвавом 20. веку. Колективна трагедија кроз коју је том приликом прошао српски народ може се упоредити са оном о којој пише Десанка Максимовић у својој „Крвавој бајци”.

У песникињиној најпотреснијој песми, на коју се природно надовезује песма „На гробу стрељаних ђака”, реч је о стрељању српске деце, крагујевачких ученика. Немачки окупатор се на тај начин осветио за губитак двојице својих сабораца (Максимовић у: Милутиновић 1998: 33). У осветничком пиру (Милутиновић 1998: 33), крагујевачке ђаке погубили су нацисти. Непријатељ је ушетао у учионицу, извео дечаке и убио их. Будући да није била сведок догађаја, песникиња је, у разговору са Љубисавом Андрићем², о безумном злочину разјареног окупатора изјавила: „Могла сам одмах да замислим како је немачки војник ушао у ту лепоту, како их је пресекао, прво погледима, а затим рафалима” (Максимовић у: Милутиновић 1998: 32). Ђаци су из школских клупа изведени на

2 У напомени *Књије о Крвавој бајци* Милутина Милутиновића на страни 34 стоји да је овај разговор преузет „из књиге *’Са Десанком Максимовић’*”, „Матица српска”, Нови Сад, 1984, стр. 115–120“. У *Књици о Крвавој бајци* М. Милутиновића овај разговор дат је у оквиру одељка „Како је настала *’Крвава бајка’*” Љ. Андрића.

губилиште. На ширем плану, у песми „Крвава бајка”, обрађује се масовно страдање српског народа – убиство 7000 цивила међу којима је било 300 ђака, српске нејачи узраста између 14 и 19 година (Милутиновић 1998: 63). Експлицитно, „Крвава бајка” бави се само стрељањем ђака. Имплицитно, она тематски обрађује шире размере злочина који се догодио у Крагујевцу.

Историјски догађаји у којима су утемељена два дела служе као историјски оквир. О улози таквог оквира у Максимовићевој песничкој збирци *Бол* Богдан Ракић пише следеће:

Чврст историјски оквир посредно се наслеђује у тачном називу географске локације на којој је покољ извршен („Код Дуруџића гаја”), у употреби регионалне лексике која открива стварни идентитет кољача – „инсани” („Нож”) и „чакије” („Секира”) – у помену године које се Стоја Узелац придружила партизанском покрету („1942”), да би се историја коначно у последњем сонету громогласно објавила кроз тако типично „двадесетог века бежање и клање / кратко одмарање, па бомбардовање”, односно кроз сажет преглед догађаја кроз које су мајка, али и српски народ, доиста прошли између 1941. и 1999. године (Ракић у: Максимовић 2016: 95–96).

Најосетљивије категорије српског становништва које су чинили млади, стари и жене поведени су другог дана викенда на чин промене вере. Иронично, недеља је обично дан када верници иду у цркву. Мушкарци су претходно били или ликвидирани или одвођени у логор Јадовно (Максимовић 2016: 45). Код Дурџића гаја је почело српско страдање:

„Овде пуче глава, онде оде врат,
заједно падоше мајка, сестра, брат.

Откинута рука, поломљени кук.
Заувек пресечен девојачки струк.
Дурџића гаја, код Дурџича гаја
кривим сечивом месечевог сјаја
ко мирна марва исечена раја.
(Максимовић 2016: 13)

Оба догађаја, крвава и трагична, представљају историјски чин и злочиначки акт затирања једног народа. У Крагујевцу је, убиством деце, стрељана српска будућност. Збирка *Бол* представља сонетни запис сина жене која је умало и сама завршила у јами Безданки. „У подтексту збирке *Бол* разбокорила се хтонска симболика јаме Безданке, која изискује жртве, као ждрело нечастивог, зев празнине, станиште демонског, пребивалиште нељудског” (Сувајџић 2021: 151). Она је импровизирана гробница за Србе који су се лаковерно, наивно, готово дечји понадали да ће промена вере бити гарант живота (Максимовић 2016: 46). Било је то много више од питања вере. Реч је о националној и етничкој припадности непожељном народу на простору који су покривале католичка и мухамеданска вера.

Оквир и једног и другог дела, и збирке *Бол* и песме „Крвава бајка” је траума једног народа, његове, до тог тренутка, већ крваве историје, коме је у Првом светском рату настрадала већина мушке популације. Тиме је биолошки опстанак нације доведен у питање. Тек што је Србија била девастирана губљењем огромног броја радно и биолошки способног мушког становништва у Првом светском рату, такорећи одмах у историјском смислу, опет је нападнут српски народ, српска деца, његова есенција.

Оба злочина су извршена са циљем биолошког затирања народа „на брдовитом Балкану”. Невини живаљ је масакриран односно стрељан у име надмоћи и обести

непријатеља друге вере са окупаторским претензијама. Темељ оба злочина је мржња према „другом”. Она је представљена кроз опасност која вреба јагње, односно жртву, Аску, ауторову мајку, Србе у Крајини на крају лета као и оне у Крагујевцу с почетка јесени 1941. године, у праскозорје Другог светског рата.

И један и други страшни догађај збили су се у размаку од месец и по дана. Погубљење Срба међу којим се налазила песникова мајка и бацања њихових лешева у јаму Безданку збио се у августу 1941. Српска нејач изашла је пред немачке пушке у октобру исте године. Мирно. Храбро. Достојанствено.

„Дечака редови цели
узели се за руке
и са школског задњег часа
на стрељање пошли мирно
као да смрт није ништа.” (Максимовић 2023: 88)

Тако су се држале и српске породице, „ко мирна марва” (Максимовић 2016: 13) пред непријатељем који је попут разјарене, гладне звери, као кољач на свињу, кидисао на њих као на плен, као фашисти на српске ђаке:

„Оклевале ни часа нису
руке њихових убица.” (Исто: 89)

Сведок геноцида који су Срби подносили у тишини (Максимовић 2016: 48) била је мајка Мирослава Максимовића, Стоја Узелац. Она је умало и сама изгубила живот у тој јами, плитком гробу за 15 српских породица. Бол је проговорио из ње много касније, пред крај живота, који је могао да се заврши у истој јами у којој се завршио живот чланова њене породице и најуже родбине. Стицајем срећних околности, она је преживела. Њен

лични бол живео је заједно са њом годинама након што се десио. Све док није проговорио кроз мождани удар.

„КРВАВА БАЈКА” КАО ЛИЧНА ТРАГЕДИЈА ПЕСНИКИЊЕ

Бол за страдалом децом осетила је Десанка Максимовић. О њему је проговорила са жалом и поносом. Она је посебно нагласила мирноћу српске деце пред убицама заоденутим у војничке униформе. Пред стрељачким водом стајали су дечасти. И држали се за руке. Овај покрет наглашава компоненту колективног „Крваве бајке”. Ако ову песму схватимо као стоичку тужбалицу мајке српске поезије и српства као племенитог и узвишеног националног патоса, као узвишену јадиковку, плетисанку српске поезије насталу из најдубљег осећања родољубља и човекољубља, онда она задобија и личну, приватну, мајчинску димензију. Јер за ову своју песму Десанка Максимовић каже да је то: „[...] можда једина моја песма која није написана, него рођена” (Милутиновић 1998: 32). Ова њена изјава сведочи о мајчинском осећању које је гајила према ђацима и о везаности коју је осећала према деци као школски професор који је познавао постулате педагогије.

Десанку Максимовић у том светлу можемо постоветити са топосом мајке у српском песништву, пре свих са фигуром мајке Југовића. Њој је вест о томе да су крагујевачки ђаци изведени из школе како би били стрељани донео човек који ју је случајно срео на улици (Исто: 31). Он је, како каже песникиња, „[...] сатворац песме која се, док је он још говорио, родила у мени” (Исто). Непознати човек одиграо је улогу два врана гаврана из песме „Смрт мајке Југовића”. Сама песникиња је то потврдила описавши како се осећала када је ту вест примила: „Било ми је као да ми је каква птица донела тај страшни глас [...]”

(Исто: 32). Злокобне птице донеле су доказ о смрти једног од њених синова, његову откинуту руку, а она „[...] призива у колективном памћењу баладу о смрти Мајке Југовића [...]” (Сувајдић 2021: 137). Откинутој руци Мирослав Максимовић обраћа се у својој песми „Рука” речима „руко откинута” (Максимовић 2016: 21). Мајка је фигура која повезује збирку *Бол* и „Крваву бајку”. Једина разлика је што је Стоја Узелац биолошка мајка аутора, а Десанка Максимовић је мајка страдале деце у пренесеном смислу. У оба дела мајчински сентимент је идентичан:

„Јер мајке постоје као природа.
Небо и сунце над главом порода.
Нежни зрак здравља што се промоли
кроз маглу свести кад се оболу.

Мајке су ко трава: згажена ногом,
одмах се усправи. Наставе с Богом
да стоје у свему и трпе мирно
не би ли их синак руком додирно.

Мајке са децом, седморо влашића,
слећу небеска озвездана бића
у понор јама као јата тића [...]”
(Максимовић 2016: 29)

У збирци *Бол* дете је песникове мајка, у време страдања чељаде од 13 година. „Крвава бајка” посвећена је убијеним ђацима гимназијског узраста. У приповеци „Аска и вук” она је дете, разиграно, немирно и радознано, као и свако младо биће. У Блејковој песми „Јагње” оно је симбол не само детета већ и богодетета. У наведеним делима фигура детета контрастирана је фигури злочинаца: усташких фаланги потпомогнутим околним муслиманским живљем, немачког окупатора који је убио ђаке, вука као крволока који опстаје хранећи се

односно убијајући слабије од себе, као што то у поменутој Максимовићевој песми чини кољач.

Дете је један од најважнијих чинилаца поезије Десанке Максимовић. У поговору књиге *Шумска љуљашка*³ „Дете као сунчани поданик у поезији Десанке Максимовић” Зорана Опачић пише: „Представа детета у поезији Десанке Максимовић се заснива на слици ведрога, радосног бића, идеји о ’сунчевом поданику’. Дете је биће светлости, део природе.” (Опачић 2023: 140). Код Блејка „priroda је sunčana, umilna, puna boje i sjaja, blagodatna i naklonjena čoveku, odnosno detetu; [...]” (Puhalo 1987: 153). Весело дечје играње у природи у збирци *Бол* у песми „Дечји свет” у сенци је опасности коју представљају усташе:

„Деца као деца, крај Уне игре,
скакућу, машу, заврте се чигре,
Љубица замаче у луг ко срна.
Тад прође мимо униформа црна.”
(Максимовић 2016: 25)

Она је предсказање скоре смрти, нестанка, несреће која се надвија над породицом, најаву скорог присилног нестанка. У књизи *Шумска љуљашка* „на крају поглавља налазе се песме у којима се у певање за децу уводе мотиви пролазности и смрти, злих слутњи. И поред доминантне оптимистичке слике природе, саставни део живота чини и нестанак, па отуда и песме засноване на суморнијој слици света, предсказању несреће, слутњама о растанку. Смрт сваког бића погађа лирску јунакињу, било да је реч о посеченом дрвету или мртвој птици. Крик умирућег преноси се од немог биљног субјекта

3 *Шумска љуљашка* је збирка изабраних песама Десанке Максимовић за децу коју је приредила Зорана Опачић поводом 125 година од рођења песникиње и 30 година рада Задужбине „Десанка Максимовић”.

на птицу која „над гнездом разореним кука” толико снажно да се „шума ори од непознатог птичијег вриска”. Врисак из дивовског кљуна као да преноси општи крик природе и Творца „над бићем које страда” (Опачић 2023: 144). Страдање људи, посебно деце, собом носи трагику Исусовог страдања. Отуда мотив смрти у збирци *Бол* и у песми „Крвава бајка” трансцендира овоземаљско поимање правде. Он означава достојанствену осуду света у коме злочинци инструментима за убијање пустоше по туђим телима. Сваки покрет ножа, дословни и пренесени, у збирци *Бол*, сваки немачки метак немо присутан у Десанкиној песми по један је ексер у кожи Божјег сина.

Као што је Исусово страдање недељиво од колективитета, тако је и песма „Крвава бајка” јер је у њој мотив смрти проширен на колективни ниво. „Најсугестивније представљање колективне смрти постигнуто је у једној од најчувенијих песама Десанке Максимовић ‘Крвава бајка’, где се формира антиутопијски простор негативне бајке која лирски пројектује смрт крагујевачких ђака. Ова песма, која припада кругу родољубиве лирике наше песникиње, диже моћни лирски протест против насилне, нехумане и опаке природе друштва и историје у двадесетом веку” (Андрејевић 2013: 70). Песникиња у овој песми говори о чети ђака. Међутим, они збирају целокупно историјско страдање и деце и одраслих, иако се одрасли не помињу у песми.

„ЈАГЊЕ” И „ТИГАР” КАО КОНЦЕПТИ ДОБРА И ЗЛА У ЧОВЕКУ И МЕЂУ ЉУДИМА

Блејкове песме „Јагње” и „Тигар” из збирке *Песме невиносии и искусиива*⁴ представљају „[...] dva suprotna

4 У питању је песничка збирка коју чине две засебне збирке, *Песме невиносии* и *Песме искусиива* повезане у једну (Пухало 1987: 153).

stanja ljudske duše” (Пухало 1987: 153), два супротстављена феномена човековог унутрашњег света: невиност својствену детету и искуство које је њој опречно. У људској души постоје квалитети који красе и јагње и тигра. Рањивост коју означава јагње противречна је деструктивном делу људске природе, злу, убилачком нагону који репрезентује тигар. Тај сукоб унутар човека је представљен у збирци *Бол*, песми „Крвава бајка” и алегоријској приповеци „Аска и вук” и Блејковим песмама на спољашњем плану, кроз однос жртава и злочинаца. Двојност унутар човекове душе у човеку прелива се на егзистенцијалну ситуацију. Примењено на збирку *Бол* и песму „Крвава бајка”, реч је о дихотомији жртва : крвник. Блејково „Јагње” и „Тигар” представљају антагонистички пар. На ширем плану, исту бинарну опозицију налазимо у приповеци *Аска и вук*.

Протагонисти песама, јагње и тигар, представници су животињског света, а „животињски свет очигледна је алегорија људског, укључујући и друштвене норме (овце имају мужеве, оговарају, школују се, баве се уметношћу итд.) [...]” (Бечејски 2021: 255). У средишту сукоба заправо је мотив детета представљеног у Аски, која је, како Андрић каже, „[...] ni još овса ni više jagne” (Андрић 2017: 620). Она се налази у прелазном узрасту између детињства и младости. То је узраст крагујевачких ђака и песникове мајке.

Пандан Аски у збирци *Бол* је ауторова мајка, а у песми Десанке Максимовић то су крагујевачки ђаци, дојучерашња деца. Блејкове песме у збирци *Песме невиности и искуства* карактерише „[...] utisak rajске naivnosti, nevinosti i blaženstva [...]” (Пухало 1987: 154). Блејково „дете на облаку” (Пухало 1987: 153) истоветно је са јагњетом из истоимене песме. Његов антипод је тигар. Оно је супротност детињој невиности и наивно-сти коју дели са јагњетом. Дете је чисто и беспомоћно, умиљато и питомо јагње над којим се надвила смртна

опасност оличена у вуку, тигру или убици, онеме који није човек, већ само звер у људском облику. И у збирци *Бол* и у „Крвавој бајци” жртве су и деца и одрасли, а у Блејковој поезији „[...] i deca i odrasli znaju samo za radost, smeh i sreću” (Пухало 1987: 153). Отуда њих везујемо за оно што је позитивно, инспиративно, полетно, за срећу и врлине које из ње израстају. Томе на пут стају злочинци.

Вук је предатор који одузима живот животињама које су у ланцу исхране испод њега, које не могу парирати снази његовог оружја: оштрих зуба и силини загрижаја огладнелог месождера, силне дивље животиње какав је Блејков тигар из истоимене песме. Ове две фигуре метафоре су бинарних опозиција добро : зло, невиност : кривица, рањивост : прорачунатост, беспомоћност : опасност, невиност : искуство, врлина : грех, светлост : тама, рај : пакао.

Опасност у приповеци „Аска и вук” представљена је кроз крволока вука, а у збирци *Песме невиности и искуства* кроз тигра. Опасна животиња централни је мотив Блејковог концепта искуства. Оно означава „[...] upoznavanje sa zlim stranama ljudske prirode i društva” (Пухало 1987: 155). У *Песмама невиности и искуства* чељусти тигра су алат смрти, пандан су ножу искоришћеним за убијање у збирци *Бол*, било да је реч о свињокољу или пак о убиству комшије или усташком масакру Срба на које свињокољ подсећа. Свиња је, као и човек, такође, божје створење. И то младо. Тигрови зуби су аналогија оружју којим су погубљени деца и људи у Крагујевцу. И нож и секира и зуби и оружје нападају тело и месо бића из божје баште. Сви они представљају претњу по живот. Опасност по живот плена означава и Андрићев „[...] vuk užagrenih očiju [...]” (Андрић 2017: 619). Огањ који пламти из вучјих очију је алузија на ђавола. И тигар и вук су звери, предатори, месождери чије жртве, по детерминантама природне селекције, на крају бивају њихов плен. Жртва је мајка Мирослава Максимовића, тада још увек дете, узраста тек нешто млађег од дечака убијених у Крагујевцу.

Блејк је

„[...] već u svojim ranim *Pesmata nevinosti i iskustva* izgradio koncept nevinosti, ranjive ali neuništive, kao jedne od ključnih ljudskih osobina. U ovim pesmama, ukратко, Blejk govori o ljudskoj duši, ali i o ljudskom životu uopšte, kao o jedinstvu suprotnosti. Koncepti nevinosti i iskustva pritom su ključne kategorije u kojima su sve te suprotnosti objedinjene, dva polarizovana, ali i komplementarna elementa bića: nevinost znači čistotu, dobrotu, lepotu, plemenitost – ali i fatalnu ranjivost i bespomoćnost pred nadiranjem iskustva [...]” (Пауновић 2018: 12).

Овако схваћени Блејкови концепти невиности и искуства примењени на збирку *Бол* оличени су у спремности злочинаца на убијање којима не би било први пут да неке одузимају живот при чему је тај неко недужна жртва. Својим успехом троцифреном бројком, „око осамсто” (Максимовић 2016: 9) се хвали кољач из песме „Упамтио сам то” из збирке *Бол*. Слика мучког убијања беспомоћне свиње асоцијативно комуницира са геноцидом над Србима који је тематска окосница збирке као и са убиством крагујевачких ђака.

„Сећам се крви, некако снено се пушила.
(Као да та спава у дубокој унској јами.)
Тад сам знао да смо сви немоћни и сами
Као млада свиња што се пред нама срушила” (Исто).

Атрибут „млада” упућује на неодраслост свиње, на чињеницу да није искусила живот, да је лишена тог искуства, али и да није младунче, већ међузраста, као што је то Аска, као што су то српски ђаци, као што је то Стоја Узелац.

Следећи стих приказује понашање кољача након обављеног посла, његову хладнокрвност и одсуство савести и емпатије:

„И кољача се сећам, пословно је пушио,
радио брзо, замахивао је без муке.
После је на бунару прао алат и руке.” (Исто)

Брзина, лакоћа замахивања и рутина упућују на то да је кољач (злочинац) извежбан у извођењу свињокоља, да је то већ радио раније, те да има искуства у одузимању живота. Способност хладнокрвног убијања је сличност коју кољач дели са вучјом врстом.

И код Блејка, и у „Крвавој бајци”, и у приповеци „Аска и вук”, и у збирци *Бол* сукобљена су два оштра екстрема. Реч је о опозицији живота као божје креације и смрти као њене деструкције. Можемо рећи да је у питању антагонизам између људског и бестијалног, односно оног хуманог у жртви и зверског у злочинцу. Ако два супротстављена елемента даље разложимо, долазимо до следеће премисе: „На једној страни су жртва и слобода, на другој злочин и нељудски зупчаници зла” (Илић 2021: 208). Ти поларитети репрезентују живот и смрт.

БОЛ, „КРВАВА БАЈКА” И КУЛТУРА СЕЋАЊА

У збирци *Бол* и песми „Крвава бајка” у ситуацији смртне опасности нашли су се невини, мучки убијени људи, укључујући децу, која су у функцији не само будућности опстанка народа, већ и у функцији јагњета, безазленог плена на који се намерио гладни предатор. У животињском свету мисли се на глад као примарни биолошки нагон, на примеру Андрићевог вука и Блејковог тигра, а у збици *Бол* и у песми „Крвава бајка” реч је о мржњи. Међутим, ни у збирци *Бол*, као ни у „Крвавој бајци” није реч „само” о злочину, премда он јесте основна тема и једног и другог дела. Ради се о нечему већем, а то је феномен, чији је злочин израз и инструмент. Тај феномен је зло.

Са друге стране, невиност је она особина због које говорење о трауми представља начин да се она сачува као основ националног бића. Дизање гласа против бестијалности нападача је промоција невиности српских жртава. Она теба да буде корен културе сећања. Не лична мржња према опресору и неупитном злу које је за њим остало, већ слављење врлина које и даље живе у потомцима и у духу народа. У томе је значај проговарања о гледању смрти у очи ауторове мајке Стоје и Аске, која је о свом искуству проговорила кроз балет. Корен „мученичке смрти” људи у збирци *Бол* и у „Крвавој бајци” налази се у њиховој невиности о којој говори Блејкова песма „Јагње”. Оно је „[...] poznato iz hrišćanske mitologije kao slika Hrista, predstavnika božanskog milosrđa, boga koji voli decu i sve proste i naivne duše” (Пухало 1987: 154), какви су страдалници у *Болу* и у „Крвавој бајци”. Будући да су убијени, а да претходно нису учинили никакав грех, жртве, по хришћанској доктрини, одлазе у рај, а „рајски štimung”, како га назива Пухало, боји Блејкову збирку, пре свега кроз песму која је отвара, а коју везује, као и концепт раја, за детињу машту (Исто).

У песми „Јагње” Блејк поставља питање да ли је иста сила одговорна за стварање јагњета и тигра. То се јасно види у следећим стиховима:

„Jagnješce, ko stvori te?
Da li znaš ko stvori te?
Dade ti život i iće,
Na polju, uz potočiće;
Dade ti odeću bajnu,
Tvoju meku vunu sjajnu;
Dade ti taj glasić lepi,
Što doline sve okrepi?
Da li znaš ko stvori te?”
(Blejk 2014: 13⁵)

Исто питање Блејк поставља тигру у првом и последњем стиху истоимене песме:

„Tigre, tigre, plamni sjaju
 U mračnome šumskom kraju,
 Ko je to, što smrću vlada,
 Tvorac tvoga strašnog sklada?”
 (Isto: 52–53⁶)

Блејк повезује мотив тигра са мотивом смрти кроз начин тигровог стварања. Песма „Јагње” стоји у односу супротности са песмом „Тигар”.

„Ova pesma deo je ciklusa iskustva iz njegovih poznatih *Pesama nevinosti i iskustva*, i sama po sebi stoji u suprotnosti sa pesmom Јагње која припада циклусу невиности. Јагње је симбол Исуса Христа, невиности и детинјег гледања на свет које сви види као чудо, и као чистоту и лепоту. Како свака песма у овом првом циклусу има свог парњака у оном другом, мрачнијем, тако се и јагњету противставља тигар, што је, уосталом, контраст присутан и у самој песми, а чиме ćemo се касније позабавити. Поčнимо од прве строфе, у којој нам Блејк поставља парадокс. Он одређује тон песме, састављен од сјединjenih супротности које ће се у наредним строфама даље разрађивати:

Tiger, tiger, burning bright,
 In the forests of the night:
 What immortal hand or eye
 Could frame thy fearful symmetry?

У једној јединој строфи сведоци смо два контраста. Најпре је ту контраст светла и таме – тигар сјаја у тмини, и тиме се наглашава његова лепота и његов значај, јер он се издваја у читавој шуми ноћи. Одмах затим нам поручује да ова лепота – ‘симетрија’, како је назива песник, заправо изазива страх. И управо ту је парадокс,

budući da obično ono što je lepo obično ne možemo smatrati strašnim, već najpre privlačnim. A tigar je sve to – on je simetrija u isti mah i blistava i privlačna, ali i užasna” (Kamčevski 2010).

Мишљења смо да се исто питање може поставити за стране сучељене у збирци *Бол* и „Крвавој бајци”: да ли је иста сила створила жртву и злочинца или у свакоме од нас постоји и једно и друго, као што тврди Блејк. Он људску душу доживљава као спој дијалогски противречних особина. Оно на шта указује овај енглески песник је да је истина да је за постојање и жртве и предатора заслужна иста „[...] svemoćna i večna stvaralačka sila [...]”; у нjoj те две супротности налазе свој заједнички извор и своју дијалектичку везу” (Puhalo 1987: 158). Блејк заступа следећи став: „Čovek je, dakle, isto toliko nosilac zlih strasti koliko i vrlina [...]” (Пухало 1982: 157). Злочинци и звери су метафора мрачног, демонског у човеку, што представља Блејков тигар будући да „Tigar u ovoj pesmi nije rođen, nije stvoren od praha kao čovek u biblijskim mitovima: on je iskovан u kovačnici, pomoću lanca, čekića i nakovnja, u plamenu pećnice. Suštinski govoreći, tigar je sazdan na način na koji se u prošlosti pravilo oružje, poput mačeva i topuza: on sam je napravljen da bude smrtonosno oružje” (Kamčevski 2010). Тигар симболише људско зло које је непријатељске снаге из збирке *Бол* и из „Крваве бајке” инспирисало да изврше злочин масовног убиства над „[...] највећим вредностима нације као што су младост и чистота [...]” (Ђорђевић у: Милутиновић 1998: 60⁷). Убиством деце угрожена је будућност нашег народа.

Сва страдања била су атак на егзистенцију за коју смо одвајкада морали да се боримо. Били су то напади

7 У напомени на 60. стр. *Књије о Крвавој бајци* Милутина Милутиновића стоји да је део који је написала Љубица Ђорђевић преузет „из књиге *Песничко дело Десанке Максимовић*”, Филолошки факултет Београдског универзитета, Монографије, Београд, 1973. године, стране: I – 68–69; II – 288 – 230).

на српску културу, а тиме и духовно и идентитетско утемељење нашег народа у култури и у сопственој документованој прошлости. Веома је важно духовно и идентитетско утемељење нашег народа у култури и у сопственој документованој прошлости, у свом наслеђу. Силе зла немилосрдно су пустошиле по генетском коду нашег народа чија је највећа врлина та што се одувек само бранио. Међутим, убиством недужног човека од крви и меса не убија се легенда о смрти. Безгрешно убијени постају митске жртве. Памте се као хероји. А убице занавек као целати. Таква убиства су сукоб добра и зла у свој пуноћи своје једнодимензионалности. Зато је инсистирање на невиности траг културе сећања

Добро и зло одговарају дихотомији вука и јагњета у Андрићевој приповеци.

„Судбина *вука* – и то не само у овој причи-параболи, где је наративна емпатија према жртви оправдање за сурову руку правде и убиство без суђења – постаје парадигматична за један поглед на свет у коме за крвника праштања и искупљења нема. Овакав етички став и иначе је разумљив, многим и прихватљив, поготово у социјалном контексту када је приповетка настала (у годинама након холокауста, Нирнбершких процеса и других суђења ратним злочинцима у Другом светском рату, те њиховог пуштања на слободу и избегавања привођења правди)” (Бечејски 2012: 262).

Исту противречност налазимо у Блејковим песмама „Јагње” и „Тигар”. Јагње, као метафора недужног детета представља суштину, доброту као етички квалитет усидрен у човекољубљу и емпатији. Насупрот томе постоји тигар, „[...] *sunce svireposti*” (Батај 1977: 92), метафора моралне наказности злих, нечовечних људи и њиховог одметништва од Бога. Такви људи су разапели Христа. Клали. У јаму бацали лешеве недужних. И пуцали у ђаке.

О месту које крагујевачки ђаци имају у култури сећања Станиша Тутњевић пише: „У 'Крвавој бајци' спас је у праведничком, достојанственом жртвовању и пркосу према неправди и злочину ('као да смрт није ништа') те у утешитељском хришћанском спасењу – узношењем стрељаних ђака 'до вечног боравишта' [...]” (Тутњевић 2019: 394), не до смрти, већ до пречице ка вечном животу, ка легенди и трајању у сећању сопственог народа, „а зар та деца нису у нама уздигнута до вечног боравишта” (Максимовић у: Милутиновић 1998: 33), констатује Десанка, зар не трају онако како је трајао бол у души песникове мајке? Сећање на бол је наша људска и национална дужност, једини здрав отпор према тамној страни људске душе.

У анализираним делима злочинци бивају много више од људских чинилаца зла, оружје није само инструмент који служи злу. Они бивају експоненти поларитета добра и зла, утопијских концепата којима човечанство треба да тежи. У супротном, људски (и животињски) род ће бити збрисан најновијим моделима разорног оружја којима ће на овај или онај начин управљати човек. А он ће увек и непорециво бити злочинац јер је одабрао страну зла. „Iskustvo, dakle, ne mora nužno da podrazumeva uništenje nevinosti i obesmišljavanje života. To je najočitije u pesmi Tigar, jednoj od najpoznatijih pesama ikad napisanih na engleskom jeziku, u kojoj je tigar pojava koja istovremeno budi strah i nadu: strah od destruktivne moći koju otelovljuje, i nadu da bi iz te destrukcije mogao da nikne novi, možda bolji život” (Рауновић 2018: 12). Нови живот је заустављање преношења мржње, бола и трауме прозрокованих нанетим злом, уз памћење и поштовање поднете жртве. То је срж важности културе сећања која је оличена у баштовану из песме Десанке Максимовић „На гробу стрељаних ђака” јер је он тај који одржава културу сећања обилажењем места ђачког страдања:

„А када паде вече
пође у поље мало,
колена му клечају нејака,
пође где стрељано је пало,
наједном кô кад се трава сече,
безброј неодраслих ђака” (Максимовић 2023: 89).

Почињени злочини о којима је реч у збирци *Бол и песми „Крвава бајка”* треба да подсећају којом је жртвом то искуство плаћено и да буде опомена да сличне жртве више никада не буду поднете, да се мржња и зло зауставе, поштујући гробове који стоје у знак сећања на људско зло које бива ограничено обликом тим хумки, и које се не преноси на потоње генерације. Тако ће можда стасавати генерације које ће бити свесније да је боље одмеравати међусобни праг толеранције него прецизност нишана. Уместо буктиње која разара све пред собом, ти гробови ће бити светионици, Змајеви *свѣтили гробови*.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрејевић 2013: Д. Андрејевић, „Феномен смрти у поезији Десанке Максимовић”, у: *Над целокујним делом Десанке Максимовић*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, 67–78.
- Andrić 2017: I. Andrić, *Priče*, Beograd: Laguna.
- Андрић 1998: Љ. Андрић, „Како је настала ’Крвава бајка’”, у: М. Милутиновић, *Књижа о Крвавој дајци*, Крагујевац, Јефимија, 31–34.
- Bataj 1977: Ž. Bataj, *Književnost i zlo*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Бечејски М. Мирјана. „Зашто је андрић убио вука?” (наративна емпатија у приповеци „Аска и вук” Иве Андрића). Преузето са <https://doi.ub.kg.ac.rs/doi/casopisi/nasledje/10-46793-naskg2149-253b/> [приступљено 10.1.2024.].

- Blejk 2014: V. Blejk, *Pesme nevinosti i iskustva*, Prev. Dragan Purešić. Beograd: Mali vrt.
- Ђорђевић 1998: Љ. Ђорђевић, „Крвава бајка – песма или бајка?“, у: М. Милутиновић, *Књија о Крвавој бајци*, Крагујевац: Јефимија, 57–60.
- Илић 2021: С. Илић, „Тотални геноцид у књизи Мирослава Максимовића Бол“, у: *Поејика и ѿезија Мирослава Максимовића*, Београд: Институт за књижевности уметност ; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 197–213.
- Јовановић 2021: А. Јовановић, „У присуству сина – од сонета 'Упамтио сам то' и 'Упамтио сам то, II' до песничке збирке Бол Мирослава Максимовића“, у: *Поејика и ѿезија Мирослава Максимовића*, Београд: Институт за књижевности уметност ; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 107–123.
- Камчеvски Danko. „Paradoks u poeziji Viljeta Blejka“. Преузето са: <https://koraci.yolasite.com/2010-5-6-kamcevski.php> [приступљено 10.1.2024.].
- Максимовић 2023a: Д. Максимовић, *Иза шџишџа ѿезије: изабране песме за децу поводом 125 година рођења и 30 година рада Задужбине „Десанка Максимовић“*, [прир. и поговор написала Светлана Шеатовић], Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, Народна библиотека Србије.
- Максимовић 2023b: Д. Максимовић. *Шумска љуљашка: изабране песме за децу поводом 125 година рођења и 30 година рада Задужбине „Десанка Максимовић“*, [прир. и поговор написала Зорана Опачић], Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, Народна библиотека Србије.
- Максимовић 2016: М. Максимовић, *Бол*, Београд: Чигоја штампа.
- Милутиновић 1998: М. Милутиновић, *Књија о Крвавој бајци*, Крагујевац: Јефимија.
- Опачић 2023: З. Опачић, „Дете као сунчани ѿоданик у поезији Десанке Максимовић (поговор)“, у: *Шумска љуљашка: изабране песме за децу поводом 125 година рођења и 30 година рада Задужбине „Десанка Максимовић“*, [прир. и поговор написала Зорана Опачић], Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, Народна библиотека Србије, 137–153.

- Пауновић 2018: Z. Paunović, *Doba heroja*, Beograd: Geopoetika izdavaštvo.
- Puhalo 1987: D. Puhalo, *Istorija engleske književnosti XVIII veka i romantizma (1700–1832)*, V izdanje, Beograd: Naučna knjiga.
- Ракић 2016: Б. Ракић, „Од бола до идеалне општости”, у: М. Максимовић, *Бол*, Београд: Чигоја штампа, 91–102.
- Сувајцић 2021: Б. Сувајцић, „Сонет и бол: Поетика традиције у збирци песама *Бол* Мирослава Максимовића”, у: *Поеџика и њоезија Мирослава Максимовића*, Београд: Институт за књижевности уметност ; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 125–154.
- Тутњевић 2019: С. Тутњевић, „Десанка Максимовић и Иван Горан Ковачић”, у: *Песнички завичај Десанке Максимовић*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Задужбина „Десанка Максимовић”, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 375–395.
- Шеатовић 2021: С. Шеатовић, „Бол као парадигма српског народа”, у: *Поеџика и њоезија Мирослава Максимовића*, Београд: Институт за књижевности уметност; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 155–173.

Marija Terzić

THE VICTIM: CRIMINAL DICHOTOMY IN MIROSLAV
MAKSIMOVIĆ'S THE *PAIN* COLLECTION AND
DESANKA MAKSIMOVIĆ'S "A BLOODY FAIRYTALE"
POEM IN THE LIGHT OF IVO ANDRIĆ'S "ASKA AND
THE WOLF" SHORT STORY AND WILLIAM BLAKE'S
"THE LAMB" AND "THE TIGER" POEMS

Summary

This research strives to show the same motif of violence in several pieces of writing aiming to demonstrate its atrocity. It analyzes the phenomenon of the evil as opposed to the motif of innocence.

Its most pure and delicate form is presented through the figure of a child represented through several animal species that are to be found in this comparative analyses such as a pig and a lamb. Their helplessness is the most striking feature, especially when it is contrasted with the power of evil the wrongdoers are driven by. The universal categories of right and wrong, good and evil and victim and the criminal are what this paper tackles as much as possible by analyzing its forms in the paper's selected analyzed writings.

The historical events that took place in 1941 are used to show the suffering of the Serbian people and how detrimental not being able to talk about it has been for people that were wrongfully killed. We must not forget the suffering, we have to speak up, boldly and fearlessly, to be proud of what they had gone through to provide us with freedom. But we also have to tear down the walls if we want to do the same for our children not so far away in the future.

Keywords: The Pain, „A Bloody fairytale“, evil, helplessness, a Culture of Remembrance

МАКСИМОВИЋ О АУТОПОЕТИЦИ

ЛОЈ, НОВАЦ, РЕЧ

Да се од лоја може направити новац, доказао је отац Бенџамина Франклина, једног од америчких „очева оснивача”. Да се од лоја може направити реч, нико није ни покушавао да докаже.

Нико није покушавао да докаже ни да се од новца, или од речи, може направити лој. Лој је творевина Бога, или природе. Многи покушавају да од новца направе реч, али успевају једино да купе понеку реч, да од ње направе дворску луду или слушкињу.

Реч беше на почетку, пре лоја и пре новца. Она објашњава лој и новац. Лој и новац не могу њу објаснити, једино што успевају јесте да човеково брбљање представљају као реч.

Ситуација када новац заборави да је он само измишљотина која човеку помаже да се снађе у окружењу природе, организовано, као људско друштво, када новац полуди и помисли да он беше на почетку, и зашто ће му онда реч, зове се – данашње време.

То време ће проћи, као и свако друго „данашње време”. Ако не прође и човек, лој, новац и Реч вратиће се у (можда другачију) динамику међусобног односа, у равнотежу материјалног и духовног.

Овај текст нити може, нити жели да се бави свим аспектима тог односа. Његовим димензијама измиче сложеност, и међусобни утицај поменутих појава: материје, у коју је човек пао, оног што му је дато без његове воље; човековог друштвеног сналажења у том окружењу; духа, непознатљивог стварања, човекове једине везе са вла-

ститим почетком. Скраћено, за ову прилику: однос лој – новац – Реч.

Реч која беше на почетку има једну аутентичну, а људску последицу: песничку реч. Аутентична је јер је такође стваралачка, а људска је јер је ограничена човековим могућностима.

До увида у данашњу ситуацију у којој се налази та песничка реч, у односу на друштвено окружење, можемо доћи ако кренемо од аустријског писца из 19. века Фердинанда Кирнбергера. Описујући америчку културу – која је потом битно утицала на кретања у култури такорећи свих народа у 20. веку – он је навео, иронично, алудирајући на занимање (трговац лојем) Франклиновог оца, да она од говеда прави лој, а од људи новац; за разлику од нас – мислио је на Немце – који од људи правимо дух. Да је поживео до данас, Кирнбергер би видео да новац прави новац, више му нису потребни људи, чак намерава да прави своје „људе”. Последично, није му потребан ни дух, Реч, значи: ни песничка реч.

И како онда да песник не помисли: поезија више не постоји?

Здравомислећи човек приметитиће да је то мишљење погрешно. Зар неки људи не пишу песме? Зар чак и неки млади људи не почињу да пишу песме (истина, мање их је него некада, али још их има)? Зар се песме не објављују у штампаним медијима (истина, мање је књижевних новина и часописа, али још их има)? Зар се песници не појављују, и понеку песму прочитају на радију и телевизији, на интернету, на песничким манифестацијама (истина мање их је, али још их има)? Зар се не објављују песничке књиге (чак их, бројчано, нема мање – али то је посебна прича)?

Међутим, није песник ни помислио да поезија буквално не постоји. Хтео је да каже да поезија више није присутна у животу људског друштва како је некад била: нестала је друштвена маргина (а духовно средиште)

на којој је поезија, не бивајући никад главна појава у друштву, живела.

У чему је песник, очигледно намерно, погрешио? У формулацији своје мисли. Није реч о тренутном догађају – нечега је било, па га сад нема – него је реч о процесу. Није толико изазовна, али је тачнија формулација песникове мисли: поезија престаје да постоји.

У раном периоду историје, материјална и духовна страна човековог живота биле су стопљене у једно. Из те стопљености, настајао је језик. Прва човекова реч била је и прва песничка реч: откриће духа у стварности и откриће стварности у духу. Тада човек није знао за поезију, али од оних међу људима који су налазили и творили речи настали су, касније, песници. Потрајало је то доба када је језик откривао живот, а живот себе откривао у језику. Готово да није шала рећи да је златно доба поезије било време када она није ни постојала у данашњем виду: била је сам живот. Реч беше на почетку, то знају и религија и поезија.

Али човеков живот је постајао све сложенији, и у том процесу, материјално и духовно су се постепено одвајали.

Како је то ишло, најкраће показује сажет поглед на историју религије, мада уопштавања те врсте свесно превиђају сложеност збивања. Некада је богова било много и живели су са (међу) људима. У истом дому, са човеком, становале су духовне и материјалне појаве његовог живота. Материјалне су постајале све сложеније и све присутније, све су више човека увлачиле у своје замршености: замрсиле су и богове. Па су богови, као духовна страна човековог живота, морали да се стопе у Бога и да оду у висину, одакле гледају, или не гледају човека. Иначе би се изгубили у материји.

То је била велика промена у човековом животу, остала му је могућност да се обраћа својој духовној страни, али она није више живела с њим у истом дому.

Језик је задржао улогу средства комуникације, а губио је улогу ствараоца. Траг те улоге остао је у песничкој речи. Она је стваралачки спајала духовно и материјално: дух се препознавао у материји, материја је певала у духу. Песници су, тако, одржавали везу Бога са човеком, а свештеници везу човека са Богом. Отуда извесни респект према поезији, остао је до данас, и међу онима којима се чини да уопште није потребна, ни она, ни Бог.

Реч је, дакле, остала на почетку, човек је наставио да се сналази сам. Већ је био измислио новац, да би тако савладао материјалну страну свог живота. Догађало се обратно, она је овладала човеком. Не само да се удаљавао од Бога, него се удаљавао и сам од себе.

Хришћанство је покушало, идејом Богочовека, да врати Реч међу људе, у сам живот, да врати равнотежу његових духовних и материјалних момената. Није тек тако, зато што су му сметали својом галамом, Исус истерао бичем, уз овце и говеда (!), мењаче новца и трговце из храма: од Бога су правили мењачницу и трговину. Накратко су се распршили, а затим наставили да плету мрежу ситних људских материјалних интереса. Богочовека су, постепено, одвајали из живота и затворили у храм(ове), да не смета ни њима ни Великом Инквизитору, чак су успели да у хришћанство укључе идеју да је служење новцу богоугодно дело, исто што и служење Богу. Исусов вапај, упућен Богу, зашто си ме оставио, свели су на лични проблем, као да то није био вапај страха за судбину човека без Бога.

У детињству човечанства, човеку је био потребан дух. Несвесно је осећао да је дух створио материју. Без њега, био би изгубљен у материјалним облицима живота. Како је одрастао, човек се све лакше сналазио у материјалном, дух је бивао све мање важан. Ако човек постаје владар материјалног света, није више неопходан појам онога који (што) је свет направи(л)о. До убрзања тог процеса,

у хришћанској цивилизацији, дошло је у доба просветитељства. Изгледало је да је човек постао самосталан, све јачи. Просветитељство је било, како рече Кант, „коначно одрастање човечанства, еманципација човекове свести од незрелог стања незнања”. Човек је могао да изјави: Бог више не постоји. А врхунац одрастања дошао је, изгледа, у 20. веку. Пошто су се, током тог века, два материјалистичка брата, деца просветитељства, либерализам и комунизам, тукла, онај који је победио почео је, онако, узгред, да наговештава да ни човек није баш толика вредност која би требало да постоји у оволиком броју, кад већ имамо вештачку интелигенцију и роботизовану радну снагу.

Историјски процеси у људском друштву не одвијају се јасно и оделито, како је овде описано, али је сигурно да је мењање равнотеже материјалног и духовног утицало на поезију. У средњем веку, претежно је била везана за Цркву, углавном је и писана у Цркви. Тако је било кад је реч о српској поезији, а претпостављам да је слична ситуација и код других хришћанских народа. Друкчије није ни могло да буде, сав духовни живот се одвијао у цркви. Бог се одвојио у висину, али човеку је био потребан и није га могао наћи нигде осим у цркви. Поезија је била израз те чежње за духом, и као таква део живота, мада није ишла по пијацама и ћаскала са људима.

Човеково залажење у истовремено привлачне и мутне дубине материје постало је очигледно у 18. и 19. веку, са наглим и огромним развојем индустријске производње. Наступило је модерно доба, наступила је модерна поезија. Драма тог наступа добро се види код Бодлера: нема чистог простора духа, и он мора да се тражи у збрканим елементима свакодневице, страст уместо духовног заноса, вештачка структура града као природа, ружно као лепота, зло у цвећу. Како се он одражава на судбину песника, добро се види код Рембоа: исти човек тражи узвишено, смисао, речима, и у речима, па онда у трго-

вини; у песнику, пут трговине се измешао са путем ка смислу, материјално се измешало са духовним.

Поезија је остајала без свог суштинског задатка: спајање духовног и материјалног у смисао. Није имала шта да спаја. И онда се поезија окренула себи, наравно. Губила се целина, у којој је била, па је морала да се уцелињава у себи. Некако су, саме од себе, из њеног погледа нестајале ствари из окружења, појаве, догађаји, људи. И стихови, и теоријска интерпретација стихова више су се бавили унутрашњим односима, него животом око поезије. Питање је било: како?, а не: шта? када? зашто? (Мада је изгледало да тако поезија сама себе искључује из живота друштва, то је била само њена одбрамбена реакција, начин да опстане у ситуацији када су кретања у друштву променила елементе њеног живота. Кад не можеш да дишеш, јер је ваздух тежак, узмеш гас-маску).

Но, то није значило да је поезија потпуно ишчезла из човековог видокруга. Јесте да се, из тространог односа Реч–лој–новац, изгубила Реч, односно изгубила је велико слово и претворила се у (песничку) реч, јесте да се променио њихов редослед као у наслову ове књиге, али је изванредан респект према (песничкој) речи остао, можда и због сећања на велико слово.

Песничка реч је производ духа, његова веза са материјом. Као таква, она је носилац смисла. Када Реч узмиче, узмиче и песничка реч. Пошто човек не може без смисла, и кад те потребе није свестан, у материјалистичком свету нешто друго је морало да преузима улогу носиоца смисла.

Човек је измислио новац, како је речено, да би се могао сналазити у материјалистичкој страни живота своје заједнице: измишљотина је служила човеку. Како је јачала та страна, расла је улога новца. Не само да је постајао човеков пут ка смислу, него је отпочињао своју самосталну игру.

У свету новца постоји, како је објаснио и Бенџамин Франклин, само потреба да се он размножава. И ништа

друго. Па, наравно, ни поезија. А ни човек, на неки начин: дата му је слобода да ради шта год хоће, ако је то у функцији размножавања новца – никад слободнији и, истовремено, никад неслободнији.

Поезија је на неважност одавно навикла. Али не и на непостојање. Њена модерна окренутост самој себи била је однос са друштвеним окружењем. Постојала је у њему као могућност несврховите слободе, оаза у материјалистичком свету у коју човек може да оде кад се зажели стваралачке слободе духа. Међутим, друштвено окружење је нестајало, укидао га је новац, јер је њему, за размножавање, више одговарала маса слободних појединаца које само он повезује, па тако и управља њима. Поезија није имала где да постоји, осим у личном простору.

Карактеристика песничке речи, односно услови да човек буде њен стваралац (као песник, или као читалац, свеједно) су: личност, стварање, слобода. Новац није могао да укине ниједну од њих. Али могао је да пред њих постави макете које су одвукле човеков поглед. Личност је заменио појединац у маси сличних појединаца. Стварање је заменило трошење. Слободу су заменили прохтеви и жеље појединца. Слободна личност која стварањем тражи смисао живота претворена је у појединца који трошењем јури за животом. Такав, нема ни времена, ни жеље да погледа поезију. Ни филозофију, ни сличне производе духа који се не могу лако купити и брзо потрошити. Нити су у његовом видокругу друштвене вредности, као што је солидарност, заједништво... Све то је, неприметно и лако, заменио новац.

Наступило је доба неолиберализма, како се назива у политици и економији, и постмодерне, како се назива у култури. Две материјалистичке идеологије, либерализам и комунизам, стопиле су се у једну (мада изгледа да је изгубила она која је материјализам везивала за човека, због човекових антрополошких слабости, а победила она

која је материјализам везала за новац, који уме са човеком и његовим слабостима). У њој, равнотежа материјалне и духовне стране човековог живота не постоји. Док су, на почецима, и (амерички) либерализам и (руски) комунизам још могли да имају своје изразите песнике, као што су Витмен и Мајаковски, њихов заједнички наследник неолиберализам таквог нема, нити може да га има.

Последица тих околности је реченица „поезија више не постоји”. Али она није ни одлучан суд, ни опис стања, него упозорење. Хтела би да скрене пажњу на поезију. Не само због поезије, него због пута којим иде човек. Није поезија изузетно важна за човеков живот, али је важна за разумевање његовог смисла. Човек је створен да би стварао. Без стварања је само честица материје. Поезија није једини, ни најважнији чинилац тог стварања, али једина ствара реч(има). „Остао сам без речи” – тако човек описује тренутак кад се одузме, изгуби себе. Ако останемо без стварања речи(ма), остаћемо без себе.

Ово наше неолиберално доба хоће да стварање веже искључиво за новац. Новац је на почетку. У том светоназору, банкар је једини неопходни стваралац. Остали су суштински непотребни: ако их и има, не могу без банкара. Или могу украшавати банке, ако умеју. Да ли је таква ситуација потребна човеку? Ко пита човека, није ни он баш неопходан: новац управо ствара своју интелигенцију и своју радну снагу.

Ако мислимо у координатама неолиберализма, до таквих тешких закључака морамо да дођемо. Али, морамо ли да мислимо у тим координатама?

Као што бива код свих друштвених система који тврде да ће усрећити човечанство, лоше последице њиховог дејства почну, у једном тренутку, да надјачавају њихове добре стране. То се дешава и са неолиберализмом, у његовој актуелној фази. Утеривање слободе силом, тврдом и меком, не доноси слободу. Напротив, ускраћује

је. Мамон уместо Бога, богаћење уместо смисла, хедонистичка индивидуа уместо солидарне заједнице, себичност уместо љубави, новац уместо саучешћа, индивидуална права уместо друштвене правде – може ли то, и други неолиберални изуми, да усрећи човечанство?

Ако може, то ће значити да човек, после напуштања Бога, напушта и човека. А то је немогуће.

Јер, од људи се може правити новац, као што рече Кирнбергер, али од новца се не могу правити људи. Реч од људи прави људе.

ИНДЕКС ИМЕНА

A

- Адамс, Џон (John Adams) 42, 43
Адорно, Теодор (Theodor
Ludwig Wiesengrund) 229
Аквински, Тома 60
Алексић, Драгољуб 37
Амброђо, Игнацио (Ambrogio,
Ignazio) 175
Андрејевић, Даница 294, 304
Андрић, Иво 285, 295, 296, 298,
302, 304
Андрић, Љубисав 287, 304
Антић, Иван 80
Антонијевић, Дамњан 276, 278,
283
Анушић, Анђелко 220
Ајзенштејн, Сергеј (Сергей
Михайлович Эйзенштейн)
175

B

- Бабић, Душко 9
Багић, Крешимир 192, 202
Багај, Жорж (Georges Bataille)
302, 304
Бењамин, Валтер (Walter Bendix
Schönflies Benjamin) 233
Бергсон, Анри (Henri Bergson) 150
Берђајев, Николај 114, 115, 236,
273, 279, 283

- Бернхрад, Томас (Thomas
Bernhard) 56
Бећковић, Матија 54, 235
Бечејски, Мирјана М. 295, 302,
304
Блејк, Вилијам (William Blake)
285, 292, 293, 295-302, 305
Блок, Александар (Александр
Александрович Блок)
255-257, 269
Бодлер, Шарл (Charles Pierre
Baudelaire) 47, 176, 315
Божовић, Гојко 152, 153, 168,
199, 202
Борхес, Хорхе Луис (Jorge
Francisco Isidoro Luis Borges
Acevedo) 63, 73, 74, 79, 80,
142
Бофре, Жан (Jean Beaufret) 283
Брајковић, Драгомир 33
Бретон, Андре (André Breton)
74, 75, 80
Бродски, Јосиф (Ибсиф Алек-
сандровић Бродски) 121
Броз, Јосип Тито 49, 94
Бујас, Жељко 208, 218
- ### B
- Ван Гог, Винсент 54
Винавер, Станислав 177, 226

- Витман, Волт (Walt Whitman) 318
 Влајић, Илија 208, 218
 Војводић, Радослав 66
 Војиновић, Милош 111
 Вујанић, Милица 222
 Вукадиновић, Алек 19
 Вуковић, Ново 216, 218
 Вукчевић, Здравко 208, 218
 Вуловић, Наташа 208, 218
- Г
 Габрић Багарић, Дарија 208, 218
 Гароња Радованац, Славица
 206-209, 218
 Гргић, Ана 214, 219
- Д
 Давичо, Оскар 19
 Данојлић, Милован 19, 20, 42, 61,
 120, 121, 127, 131, 132, 137
 Данте, Алигијери (Dante
 Alighieri) 54
 Декарт, Рене (René Descartes) 60
 Делић, Јован 33, 39
 Деретић, Јован 80
 Дешић, Милорад 208, 219
 Димитријевић, Владимир 41
 Дис, Владислав Петковић 54, 69,
 81, 144, 256, 257, 265, 268
 Дишић, Јован 23
 Драинац, Раде 65, 74, 75, 80
 Дучић, Јован 54, 248
- Ђ
 Ђорђевић, Љубица 301, 305
 Ђурић, Михаило 236
 Ђуровић, Сања 208, 219
- Е
 Еко, Умберто (Umberto Eco) 73,
 75, 80, 86, 95
- Ж
 Женет, Жерар (Gerard Genete)
 121, 131, 137
 Живковић, Душан Р. 63, 68, 73,
 75, 80
- З
 Зуровац, Марко 283
- И
 Ивановић, Милена 210, 219
 Илић, Слађана 86, 95, 114, 115,
 207, 219, 298, 305
- Ј
 Јакобсон, Роман (Роман Осипо-
 вич Јакобсон) 131, 137, 141,
 150, 210, 219
 Јасперс, Карл 273
 Јелић, Бранислава 208, 219
 Јефтимијевић Михајловић,
 Марија 99
 Јовановић, Александар 105, 111,
 115, 208, 286, 305
 Јовић, Емилија 210, 213, 219
 Јошић, Неђо 208, 220
- К
 Камчевски, Данко 301, 305
 Кант, Имануел (Immanuel Kant)
 315
 Капор, Весна 94, 96
 Катнић Бакаршић, Марина 214,
 220
 Керол, Луис (Lewis Carroll) 148
 Кирнбергер, Фердинанд 312
 Киш, Данило 256
 Кјеркегор, Серен (Søren Aabye
 Kierkegaard) 273, 275, 283
 Клајн, Иван 181, 182
 Ковачевић, Милош 119, 121, 122,
 129, 130, 137, 138, 180, 185,
 193-195, 202, 208, 209, 211, 220

- Ковић, Вања 122, 138
 Комненић, Милан 49
 Конгрец, Анита 81
 Коруновић, Горан 202
 Костић, Александар 220
 Костић, Лаза 10
 Крлежа, Мирослав 51
- Л
- Лазих, Небојша Ј. 141
 Лакићевић, Драган 49, 50
 Лаковић, Александар Б. 52, 96
 Лалић, Иван Л. 19, 49, 144
 Лаловић, Раде 206, 220
 Лењин, Владимир (Владимир Ильич Ульянов Ленин) 43
 Липовац, Алдина 81
 Ломпар, Весна 220
 Ломпар, Мило 106, 115, 207
- М
- Мајаковски, Владимир 318
 Максимовић, Десанка 54, 285, 287, 291-295, 303, 305
 Максимовић, Мирослав 9-11, 14-16, 18-29, 31-41, 44-49, 51-58, 60-82, 85, 86, 88-94, 96, 97, 100-108, 110, 112, 114-116, 119, 120, 122-130, 132-138, 141-167, 169-189, 194-196, 201-208, 214, 217, 218, 223, 225-237, 239-253, 255-290, 292, 293, 296, 297, 303-306, 311
 Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 47
 Ман, Томас (Paul Thomas Mann) 112
 Марићевић Балаћ, Јелена 151
 Марковић, Милена 256
 Марковић, Радован Бели 94
 Марковић, Слободан Ж. 120, 138
- Мартинс, Марија Мануела де Оливеира (Martins, Maria Manuela d'Oliveira) 88, 96
 Мијатовић, Бошко 41, 44-46, 48-58, 60, 63, 195, 229, 231-233, 236
 Микић, Радивоје 15, 49, 84, 96, 157, 189, 202, 274, 283
 Миланов, Нагаша 220
 Милановић, Александар 96, 171, 183, 185, 188, 189, 195, 202, 207, 208, 220, 221
 Милановић, В. 91
 Милин, Петар 208, 220
 Миловановић, Соња 187, 208, 221
 Милосављевић, Мила 50
 Милутиновић, Милутин 287, 288, 291, 301, 303, 305
 Миљковић, Бранко 14-16, 19, 21, 54, 65, 68, 69, 71, 72, 79, 80, 148, 174
 Мирковић, Н. 219
 Мишић, Биљана 208, 221
 Морган, Едвин (Morgan, Edwin) 269
 Мусолини, Бенито (Benito Amilcare Andrea Mussolini) 42
- Н
- Настасијевић, Момчило 12, 13, 21, 110, 115, 116, 226, 256, 261, 262, 269
 Негришорац, Иван 153, 165, 168, 169, 219
 Николић, Давор 214, 219
 Николић, Милка В. 205
 Ниче, Фридрих (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 273, 280
 Норездар, Адел (Adele Nozedar) 81
 Нушић, Бранислав 47

- Њ
Његош, Петар II Петровић 54,
60, 69, 81, 198
- О
Овидије, Публије (Publius
Ovidius Naso) 54
Одавић, Милан 222
Опачић, Зорана 293, 294, 305
- П
Павић, Милорад 49
Павковић, Васа 208, 221
Павловић, Миодраг 49, 143,
173, 174, 178, 184, 243
Панић Мараш, Јелена С. 225,
236, 237
Пантовић, Катарина 173, 185
Паовица, Марко 207, 221
Параповић Крчмар, Сања Ј. 239
Пастер, Луј (Louis Pasteur) 102
Паунд, Езра (Ezra Weston
Loomis Pound) 41-43, 59, 61
Пауновић, Зоран 297, 303, 306
Пејановић, Ана 208, 221
Петковић, Новица 12, 17, 21, 22,
157, 175, 185, 257, 258, 261,
269, 277, 284
Петров, Рајко Ного 49, 180
Петровић, Милутин 165, 169
Петровић, Предраг Ж. 255
Петровић, Растко 226
Пешикан, Митар 209, 222
Пиндар (Πίνδαρος) 58
Платон (Πλάτων) 43, 121, 138
Попа, Васко 14-16, 49, 63, 65, 69-
72, 80, 81, 143, 144, 173, 174,
177, 178, 184, 256, 262, 277
Пурешић, Драган 299
Пухало, Душан 293-296,
299, 301, 306
Пушкин, Александар (Алекса́ндр
Серге́евич Пу́шкин) 158
- Р
Радичевић, Бранко 220
Радовић Тешић, Милица 208, 222
Радовић, Борислав 19
Радовић, Душан 119-124, 126,
128-134, 137, 138, 177, 178,
233-235
Радојчић, Саша 196, 197, 203
Радоњић, Горан 27, 28, 39
Радуловић, Марко 24, 33, 39, 64,
66, 81, 219
Раичковић, Стеван 19, 35, 45, 46,
49, 152, 159, 168, 180, 183,
184, 240, 241, 246, 256, 268
Ракић, Богдан 101, 116, 215, 222,
288, 306
Рембо, Артур (Arthur Rimbaud)
121, 229, 315
Ристовић, Ана 256
Родни, Колин 75, 80, 81
- С
Сартр, Жан-Пол (Jean-Paul
Sartre) 272, 273, 278, 279,
282, 284
Симеон, Рикард 124, 138
Симовић, Љубомир 54, 60
Сламниг, Иван 202
Сократ (Σωκράτης) 43
Соловјов, Владимир (Владимир
Серге́евич Соловьёв) 46, 61
Срећковић, Неда З. 271
Стевановић, Видосав 49, 208
Стефановић, Александар В.
Сувајџић, Бошко 33, 39, 207,
222, 286, 289, 292, 306
- Т
Тадић, Новица 256
Терзић, Марија Ц. 285
Тешић, Милосав 172, 179, 222
Толстој, Лав Николајевич (Лев
Никола́евич Толсто́й) 63,
65, 76, 79, 80

- Томић, Лидија 27, 40
 Томовић, Слободан 114, 116
 Тутњевић, Станиша 303, 306
 У
 Узелац, Стоја 18, 286, 290, 292,
 297
 Ф
 Флакер, Александар 175
 Фо, Дарио 236
 Франклин, Бенџамин (Benjamin
 Franklin) 311, 312, 316
 Х
 Хајдегер, Мартин 94, 96, 141,
 144, 146, 150, 268, 272-274,
 276, 281, 283
 Хамовић, Валентина 178, 185
 Хамовић, Драган 19, 22, 33, 40,
 219
 Хераклит (Ἡράκλειτος ὁ
 Ἐφέσιος) 69, 81
 Хесе, Херман (Hermann Hesse)
 72, 80
 Хомер (Ὅμηρος) 58, 61
 Хорације 81, 144
 Христић, Јован 19
 Хусерл, Едмунд (Edmund Gustav
 Albrecht Husserl) 272, 278
 Ц
 Црњански, Милош 51, 54, 80, 226
 Ч
 Чаплин, Чарли (Sir Charles
 Spencer Chaplin Jr.) 53
 Чомски, Ноам (Avram Noam
 Chomsky) 236
 Џ
 Џацић, Петар 69, 82
 Џејмсон, Фредерик (Jameson,
 Frederic) 175
 Џеферсон, Томас 42
- Ш
 Шеатовић, Светлана 64, 82, 207,
 219, 222, 287, 306
 Шекспир, Вилијам (William
 Shakespeare) 54, 56
 Шестов, Лав (Лев Исаакович
 Шестов) 279
 Шкловски, Виктор (Виктор
 Борисович Шкловский)
 175
 Шкроб, Зденко 108, 116
 Шлегел, Фридрих (Friedrich von
 Schlegel) 110, 116
 Штасни, Гордана 210, 222
 Штрбац, Гордана 210, 222

Андрићев институт
Одјељење за српски језик

Библиотека
Добитници Андрићеве награде
Књига 8

ПЕСНИШТВО
МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

* * *

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник
Проф. др Милош Ковачевић

Издавач
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ
Трг Николе Тесле, Андрићград
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org

За издавача
Емир Кустурица, директор

Коректура и лектура
Желидраг Никчевић

Прелом текста
Жељка Башић Станков

Штампа
Белпак, Београд

тираж
100

ISBN 978-99976-89-32-0

ISBN 978-99976-89-32-0



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

821.163.41.09 Максимовић М.(082)

НАУЧНИ скуп “Стваралаштво Милована Данојлића – поезија,
проза и есејистика” (2023 ; Вишеград)

Песништво Мирослава Максимовића : (радови са
научног скупа Песништво Мирослава Максимовића, одржаног
7-9. јула 2023. године) / [главни и одговорни уредник Емир
Кустурица]. - Вишеград : Андрићев институт, 2024 (Београд :
Белпак). - 325 стр. ; 20 см. - (Библиотека Добитници Андрићеве
награде. Одјељење за српски језик ; књ. 8 / уредник едиције
Милош Ковачевић)

На насл. стр. мјесто издавања: Андрићград. - Тираж
100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Summaries. - Регистар.

ISBN 978-99976-89-32-0

COBISS.RS-ID 141498369

