

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Драгица М. Ивановић

**МЕДИТЕРАН И ЉУБАВ У ДЕЛИМА
ИВАНА В. ЛАЛИЋА, ЈОВАНА
ХРИСТИЋА И БОРИСЛАВА
РАДОВИЋА**

докторска дисертација

Београд, 2019.

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Драгица М. Ивановић

**МЕДИТЕРАН И ЉУБАВ У ДЕЛИМА
ИВАНА В. ЛАЛИЋА, ЈОВАНА
ХРИСТИЋА И БОРИСЛАВА
РАДОВИЋА**

докторска дисертација

Београд, 2019.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Dragica M. Ivanović

**MEDITERRANEA AND LOVE IN THE
LITERARY WORK OF IVAN V. LALIĆ,
JOVAN HRISTIĆ AND BORISLAV
RADOVIĆ**

PhD Dissertation

Belgrade, 2019

УНИВЕРЗИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИИ ФАКУЛТЕТ

Драгица М. Иванович

**СРЕДИЗЕМНОМОРЬЕ И ЛЮБОВЬ В
ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА В. ЛАЛИЧА,
ЙОВАНА ХРИСТИЧА И БОРИСЛАВА
РАДОВИЧА**

докторская диссертация

Белград, 2019 г.

Ментор:

др Јован Делић, редовни професор Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

др Радивоје Микић, редовни професор Универзитет у Београду, Филолошки факултет

др Драган Стојановић, професор емеритус Универзитет у Београду, Филолошки факултет

др Предраг Петровић, професор Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Датум:

Брату Бури Ужаревом, мом лицу из првог чина

МЕДИТЕРАН И ЛЈУБАВ У ДЕЛИМА ИВАНА В. ЛАЛИЋА, ЈОВАНА ХРИСТИЋА И БОРИСЛАВА РАДОВИЋА

Резиме

У раду се полази од хипотезе да се Медитеран и љубав налазе у темељима песништва „српских Аргонаута“, како називамо тројицу српских песника друге послератне генерације: Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића. Подељен у две целине, рад најпре даје селективни књижевноисторијски оквир у који смешта ова три песника. Селекција је у једној равни детерминисана песничком традицијом наша три песника, док у другој равни трага за почецима симболизма у српској књижевности, како би нашла потврду његовој утемељености у српској поезији. Те две равни се једним делом подударају. Следећи корак представља праћење експлицитних и имплицитних поетолошких дискурса И. В. Лалића, Ј. Христића и Б. Радовића, са акцентом на иманентној поетици ових песника, због чега се у више наврата упуштамо у подручје аналитике. Тим поступком долазимо до закључка да поетике ова три песника изражавају три наглашено индивидуална гласа, иако имају доста додирних тачака, јер су у својој основи симболистичке.

Други део рада је посвећен Медитерану и љубави, како на тематској, тако и на симболичкој равни. Кроз разне облике интертекстуалности које сусрећемо у поезији „српских Аргонаута“ прати се однос према традицији, пре свега према старогрчкој митологији. У раду смо се, углавном, ограничили на интертекстуалност у делима Лалића, Христића и Радовића, која се додирује са темом Медитерана. Посебна пажња је посвећена односу према митској грађи, који је код сваког од наших песника различит. Лалић мит најпре превреднује, да би га уградио у своју поезију, као њен стожер. Христић настоји да модернизацијом мит приближи савременом човеку и дехуманизованом свету. Насупрот њима, Радовић

се упушта у детронизацију античког мита, залажући се за митологизацију свакодневице.

Кроз сумирање поетичких погледа, у свом завршном делу, рад доноси расправу о улози љубави, као теме или мотива, у поезији Лалића, Радовића и Христића, и њену везу са Медитераном. Аналитичким поступком долазимо до закључка да љубав није подједнако значајна за поезију ова три песника. Док у Лалићевој поезији доминира, код Христића и Радовића њена улога је нешто сведенија. Посебно је наглашено интересовање за прожимање теме љубави са Медитераном, што пратимо у једној струји савременог песништва.

Кључне речи

Медитеран, љубав, море, симболизам, симбол, Византија, Александрија, мит, поетика, интертекстуалност

Научна област: Српска књижевност

Ужа научна област: Стваралачке поетике у српској књижевности друге половине двадесетог века

УДК број:

MEDITERRANEA AND LOVE IN THE LITERARY WORKS OF IVAN V. LALIĆ,
JOVAN HRISTIĆ AND BORISLAV RADOVIĆ

Abstract

The hypothesis suggested in this paper implies that *Mediterranea* and love are deeply rooted in the poetry of three „Serbian Argonauts“, the second generation poets who wrote after the WWII: Ivan V. Lalić, Jovan Hristić and Borislav Radović. The thesis is divided into two sections, each providing literary and historical framework within which the three poets can be placed. At first level, the framework is determined by the poetic tradition of the three poets, whereas at the second level it presents the search for the beginning of symbolism in the Serbian literature, in order to prove the presence of symbolism in the Serbian poetry. These two levels partly overlap. In addition, the research presents the effort to follow the explicit and implicit poetic discourses of I.V. Lalić, J. Hristić and B. Radović, with special emphasis on the immanent poetics of the three poets, due to which the research will repeatedly enter into the field of analytics. This leads to the conclusion that although they are all symbolic in essence, the poetics of the three poets express the three individual voices.

The second section of the thesis is dedicated to *Mediterranea* and love, both at its thematic and symbolic level. The research provides an insight into relation towards tradition, primarily towards ancient Greek mythology, through various forms of intertextuality that are encountered in the poetry of the „Serbian Argonauts“. The paper mostly deals with the intertextuality in the literary works of Lalić, Hristić and Radović which touches the theme of *Mediterranea*. The special emphasis is placed on the relation towards the mythical. This relation is different in each of the poets. Lalić overestimates the myth, in order to incorporate it as a central part of his poetry. Hristić endeavours to modernize the myth and brings it closer to modern man and the

dehumanized world. As apposed to Lalić and Hristić, Radović embarks on dethroning the myth, thus arguing for mythologization of daily life.

In the final section, through the overall analysis of the poetic views, the thesis brings forth a discussion on the importance of love, as a theme or a motif, in the poetry of Lalić, Radović and Hristić, and its relation towards the Mediterranea. Furthermore the research leads to the conclusion that love is not equally significant in the poetry of the three poets. While it dominates in the poetry of Lalić, the role of love is less emphasized in the poetry of Hristić and Radović. The thesis puts special emphasis on the intersection between the theme of love and Mediterranea, and analyses it as an aspect of the contemporary poetry.

Key words:

Mediterranea, love, sea, symbolism, symbol, Byzantium, Alexandria, myth, poetics, intertextuality

Scientific field: Serbian literature

Sub-field: Poetics in Serbian literature in the second half of XX century

UDK No.:

СРЕДИЗЕМНОМОРЬЕ И ЛЮБОВЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА В. ЛАЛИЧА, ЙОВАНА ХРИСТИЧА И БОРИСЛАВА РАДОВИЧА

Резюме

Работа отталкивается от гипотезы о том, что Средиземноморье и любовь лежат в основе поэзии „сербских аргонавтов“, как мы называем трех сербских поэтов второго послевоенного поколения: Ивана В. Лалича, Йована Христича и Борислава Радовича.

В материале, разделенном на две части, вначале очерчиваются выборочные литературно-исторические границы, в которых находятся три поэта. Отбор с одной стороны ограничивается поэтической традицией трех наших поэтов, а с другой стороны – ищет начало символизма в сербской литературе, чтобы обнаружить подтверждение его укоренения в сербской поэзии. Эти два уровня соотносятся с одной частью. Следующий шаг – следование явным и скрытым поэтическим дискурсам Ивана В. Лалича, Йована Христича и Борислава Радовича, с акцентом на имманентную поэтику этих авторов, что побуждает нас несколько раз обращаться к области аналитики. На этом этапе мы приходим к выводу, что поэтика трех данных авторов выражает три подчеркнuto индивидуальных голоса, хотя у них много точек соприкосновения, потому что они в основе своей символичны.

Вторая часть работы посвящена Средиземноморью и любви, как на тематическом, так и на символическом уровнях. Сквозь различные формы интертекстуальности, с которыми мы сталкиваемся в поэзии „сербских аргонавтов“, исследуется отношение к традиции, прежде всего, к древнегреческой мифологии. В работе мы сосредоточились на интертекстуальности в работах Лалича, Христича и Радовича, которая связана с темой Средиземноморья. Особое внимание уделяется отношению к мифическому построению, которое различно у

каждого из наших поэтов. Лалич сначала переоценивает миф, чтобы встроить его в свою поэзию в качестве оси. Христич стремится модернизировать миф, чтобы приблизить его к современному человеку и дегуманизированному миру. В отличие от них, Радович начинает ниспровержение античного мифа, отстаивая мифологизацию повседневной жизни.

Суммируя поэтические взгляды, в заключительной части работы мы рассматриваем роль любви как темы или мотива в поэзии Лалича, Радовича и Христича и ее связь со Средиземноморьем. С помощью аналитического метода, мы приходим к выводу, что любовь по-разному важна для поэзии этих трех поэтов. Если в поэзии Лалича она доминирует, то у Христича и Радовича ее роль несколько ослабляется. Особо подчеркивается интерес к взаимосвязи тем любви и Средиземноморья, который мы прослеживаем в одном потоке современной поэзии.

Ключевые слова

Средиземноморье, любовь, море, символика, символ, Византия, Александрия, миф, поэтика, интертекстуальность

Область научных изысканий: сербская литература

Узкое поле исследований: творческая поэтика в сербской литературе второй половины XX века

Номер УДК:

САДРЖАЈ

УВОД	1
------------	---

I ПОТОМЦИ И ПРЕЦИ

1. ОСВРТ НА КЊИЖЕВНУ ПРОШЛОСТ	9
1.1 Повратак класичном идеалу	11
1.2 Јован Стерија Поповић	17
1.3 Бодлер и бодлеријанство	22
1.4 Француски и руски симболизам	27
1.5 Тихи ерудита и разбарушени доктор	39
1.6 Симболизам у Срба	48
1.7 Паралелни токови	57
1.8 Поетика сна	58
1.9 Душан Матић и српски надреализам	61
2. ДРУГА ПОСЛЕРАТНА ГЕНЕРАЦИЈА СРПСКОГ ПЕСНИШТВА	71
2.1 У знаку неосимболизма	73
2.2 Васкрснуће термина	78
3. ПОЕТИКЕ СРПСКИХ АРГОНАУТА	83
3.1 Самосвесно стваралаштво	86
3.2 Трагом теоријских исказа Ивана В. Лалића	89
3.3 О форми и идејама	94
3.4 Смисао песничког чина	99
3.5 Поезија у себе загледана	102
3.6 Поетика Мелисе	106

3.7 Поверење у реч	116
3.8 Слово о певачима, летописцима и тумачима	118
3.9 Проветравање поезије	127
3.10 Загушљиви неосимболизам	132
3.11 Надреализам, Матић, Христић	136
3.12 Модернизам и традиција	141
3.13 Христићеве песничке слике	144
3.14 Преосмишљавање античког мита	146
3.15 Митска огледала и огледало мита	151
3.16 Посебност опитних места	154
3.17 Уметници и ратници – миљеници богова	158
3.18 Борислав Радовић о песничком искуству	161
3.19 Радовићево посебно место	167
3.20 Митска прича	171
3.21 Митологизација свакодневља и нови магијски ритуали	175

II УНУТРАШЊЕ МОРЕ

4. КРСТАРЕЊЕ МЕДИТЕРАНОМ	181
4.1 Медитеран подела и размирица	185
4.2 У потрази за Средоземљем	190
4.3 Медитерански укритаји	196
4.4 Завичајност светског путника	202
5. АРГОНАУТИ НА ТАЛАСИМА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ	209
5.1 Подтекст, текст и контекст	211
5.2 Митолошке теме	217
5.3 Потказивање песме	223
5.4 Лалићев Одисеј и Христићев Улис	226
5.5 Три песме о Елпенору	234
5.6 Црно на црвеном	242
5.7 Четврта питијска	248

5.8 <i>Друго обраћање Паркама</i>	257
5.9 <i>Реч-две о варварима</i>	266
6. ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНИ ЗАВИЧАЈ	273
6.1 <i>Свест о целини</i>	273
6.2 <i>Важан део целине</i>	283
6.3 <i>Домовина душе</i>	291
6.4 <i>Византија поново нађена или свест о пореклу</i>	295
7. ПЕСМА НА ТРИ МОРА	303
7.1 <i>Радовићев поглед ка мору</i>	304
7.2 <i>Лета и пловидбе</i>	313
7.3 <i>Лалићеве теме Средоземне</i>	329
7.4 <i>Море над морима</i>	336
8. О ДЕЛИМА ЉУБАВИ	344
8.1 <i>Море љубави</i>	344
8.2 <i>Поезија додира</i>	354
8.3 <i>Раишињени љубавници</i>	360
ЗАКЉУЧАК	368
ИЗВОРИ	386
СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА	389
БИОГРАФИЈА	405

УВОД

Медитеран није само географски појам којим је омеђен позамашан комад земље око Средоземног мора. Запљускујући три континента: Европу, Азију и Африку, Средоземно море, како каже Бродел, „обнавља за нас призоре из прошлости, удахњује им нови живот, даје им место под сунцем и смешта их у занимљив крајолик који и ми можемо видети“ (Бродел 2007: 19). Медитеран није сводив искључиво на колевку древних цивилизација (египатске, сумерско-вавилонске или пак античке Грчке и старог Рима), на историју клања и ратовања, успона и падова појединих држава пониклих на његовом тлу. Он је све то и још много више. Поред свега наведеног и пређутаног, он је и дух културе која се вековима развија.

Захваљујући томе, Средоземље је имало и има велики утицај на уметнике од античког доба до наших дана. Оно је непресушна инспирација у свим временима, али и у свим његовим деловима. И колико год те утицаје могли да пратимо по вертикали, како се до почетка овог века углавном чинило, са новим миленијумом почело је и ново сагледавање Медитерана и његовог утицаја на уметности народа који му припадају, али и оних који му се диве издалека. Реч је о хоризонталном уочавању веза и односа (Abulafia 2011)¹, односно утицаја које су међусобно вршиле три, до сада углавном супротстављене, целине Медитерана: арапски, католички и православни свет. Сем тога, овакав хоризонтални осврт не одваја општу историју од историје уметности.

Довољан је летимичан поглед на српску историју и српску књижевност, па да се уверимо колико би овакав начин посматрања односа на Медитерану био занимљив. Средоземље је у свим епохама било инспирација писцима, чак и онима који просторно нису везани за њега. Зато ће Медитеран бити стављен у центар

¹ Сем тога Р. Horden и N. Purcell су се у више својих есеја и књига освртали на ово хоризонтално усмеравање, а понајвише у студији *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Oxford 2000, која представља својеврсну полемику са Броделом.

научног истраживања, како би се издвојили и објаснили феномени који културолошки, али и поетски, обликују представу о медитеранском свету као таквом. Потребно је уочити оно што је за Медитеран типично, при чему ће од велике користи бити историјска истраживања Фернана Бродела која, иако се с њима може полемисати, ипак дају основ изучавању дела света који је предмет нашег интересовања, али и достигнућа већ поменутих савремених историчара. Свој допринос ће дати и бројна књижевна дела.

Мирис Медитерана провејава кроз стихове српских песника. Трагом тог мириса могли бисмо отићи дубље у прошлост, што ће понекад и бити неопходно, али наша главна преокупација су песници друге послератне генерације: Иван В. Лалић, Јован Христић и Борислав Радовић. Упркос томе, сматрамо нужним повремено се вратити уназад до „златног века“ српске поезије и стихова „кнеза песника“, како Предраг Палавистра у својој *Историји модерне српске књижевности* (1986: 253–268) назива Јована Дучића. Дело овог песника од изузетног је значаја за ову расправу, јер управо њега сматрају родоначелником „медитеранске линије“ (Јаћимовић, 2009: 365) у српском песништву.

Та медитеранска путања биће нам смерница у истраживању српске поезије, али ћемо се по потреби, истим трагом запутити кроз светску литературу. Литерарно путовање Медитераном водиће нас од Бодлера, Малармеа, Валерија, преко Сен-Дон Перса и Камија, до Кавафија и Сефериса. Сваком од њих ће бити посвећено онолико простора, колико је њихов опус у додиру са Медитераном, онаквим какав се може ишчитати из стихова српских песника: Лалића, Христића и Радовића.

Ова три српска песника нису изабрана насумице. Поред тога што припадају истој песничкој генерацији, што њихове поетике имају додирних тачака, сва тројица се једним делом свог песништва везују за Медитеран и, сваки на свој начин, ослањају на симболизам. Управо та окренутост Медитерану даје нам могућност да испитамо сличности и разлике у њиховом односу према Средоземљу, који је вишеслојан и који својом сложеносту даје посебну вредност њиховој поезији. То не значи да је сам избор Медитерана као теме или мотива, гаранција за успешну песму, већ да су користећи се тим мотивом (боље рећи

мотивима, јер ништа није једнозначно) успели да обогате своја песничка остварења, а самим тим и српску књижевност друге половине XX века.

Намерно не помињем две, још недоврхуњене, деценије овог века, иако је Борислав Радовић током њих стварао². Премда ће, због расправе о поетолошким дискурсима наших песника, бити неопходно да узмемо у разматрање и понешто од онога што је Радовић створио у последњих осамнаест година, тај стваралачки период нам неће бити од велике користи за разговор о Медитерану, будући да се песник од њега прилично удаљио.

Други предмет проучавања на који ћемо бити усмерени јесте тема љубави, којом су често надахнути стихови „српских Аргонаута“. Овом синтагмом радо називамо Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића, јер су и својом поезијом и својим есејима били и увек ће бити у потрази за „златним руном“. И премда то „златно руно“ за којим је трагао, сваки од ових песника другачије дефинише кроз своју иманентну поетику (довољно је сетити се Лалићеве песме „Аргонаути“, која је драгоцену у проучавању његове иманентне поетике), морамо напоменути да им је једно заједничко: ниједан од наших Аргонаута на свом броду није био сам. Као некада Јасон, и они су око себе окупили изврсну дружину, отуда у њиховим песмама толико реминисценција на друге песнике, понекад прикривених, понекад сасвим очигледних. Интертекстуалност је један од битних квалитета њихове поезије. Када је реч о Ивану В. Лалићу, на то је указала Светлана Шеатовић Димитријевић у својој књизи *Традиција и иновација: интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића* (Шеатовић Димитријевић: 2004), док се у есејима Радивоја Микића могу пронаћи смернице за истраживања интертекстуалности код сва три наша песника. Полазећи од Јулије Кристеве и њеног неологизма, који је обележио крај XX века, преко Рифатера који је га је први применио на поезију и Тарановског, који је баратајући мало другачијом терминологијом, уочио исте појаве у Манделштамовој поезији, стићи ћемо до цитатности и реминисценција, којима обилује поезија И. В. Лалића, Ј. Христића и Б. Радовића.

Али да се вратимо љубави. Сваки од ова три песника, без обзира на то што се нипошто ни један, ни други, ни трећи, не могу сматрати песницима чија је лира

² Песник Борислав Радовић умро је 26. априла 2018. године, док је овај рад још био у настајању.

била превасходно наклоњена љубавној поезији, подарили су српској књижевности антологијске љубавне песме, да поменемо само „Strambotti“ Ивана В. Лалића, „Три пјесни љувене“ Јована Христића и „Млеко и мед“ Борислава Радовића. Међутим, нас не занима њихова љубавна поезија као таква, већ начин на који се код њих тема љубави прожима са Медитераном. То прожимање, свакако, не можемо очекивати да код сваког од њих буде идентично, ни начином, ни интензитетом. Сем тога, морамо узети у обзир и то да Медитеран и љубав код ових песника нису увек у спрези, те да се могу наћи песме надахнуте Медитераном (од ког нећемо одвајати Византију, јер је и она део историје Средоземља) у којима мотив љубави изостаје, као што има и љубавних песама које са Средоземљем немају додирних тачака. Ипак, иако је акценат на односу медитеранског духа и љубавне тематике, треба испитати и ефекте које производи њихово раздвајање.

Међутим, да бисмо се упустили у овај подухват, који је примарни циљ нашег изучавања, неопходно је Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића сместити у књижевно-историјски контекст. Будући да су се сва тројица појавила на сцени у исто време, неизоставно морамо сагледати књижевну климу која је у то доба владала. Сва три песника припадају, заједно са Бранком Миљковићем, Велимиром Лукићем и Блажом Шћепановићем, другој послератној генерацији, која се својим стиховима огласила у другој половини пете деценије прошлог века.

Обично се сматра да су ови песници били у повлашћеном положају у односу на песнике прве послератне генерације (Васко Попа и Миодраг Павловић), који су устали против соцреализма утирући пут савременој српској поезији. У томе има доста истине, премда је свака песничка генерација морала да води своје битке. Ако посматрамо генерацијски, оно што одмах пада у очи, јесте чињеница да су ово песници ваљаног образовања, да познају по неколико страних језика, што их води и преводилачком раду, да их занимају поетолошка питања, да се поред поезије баве есејистиком и књижевном критиком, премда у већини случајева, критички текстови више говоре о њиховој властитој поетици, него о аутору којим се баве. Ово није карактеристично само за Бранка Миљковића, који је у том

погледу предњачио, већ и за Јована Христића (сетимо се његових есеја о Стерији, Винаверу, Лази Костићу, Матићу, Ивану В. Лалићу...³, Радовића и И. В. Лалића.

Управо чињеница што су припадали истој генерацији допринела је томе да сви заједно буду окарактерисани као неосимболисти, премда песници који су у фокусу нашег интересовања имају сасвим мало додирних тачака како са француским неосимболизмом, тако и са српским неосимболистима, чији је идејни вођа био управо Бранко Миљковић. Највише заслуге за такву карактеризацију има Александар Јовановић, који је, говорећи о српском неосимболизму, премда и сам овај термин узима условно, са тежњом да истражи „појаве које се заиста могу назвати неосимболистичким“ (Јовановић, 1994: 8), под исту капу ставио песнике који немају никакве везе са неосимболистичком групом, која је код нас постојала, као ни са самим неосимболизмом.

Кад је већ терминологија била условно узета (премда у ту условност морамо сумњати, јер је на њој базирана цела Јовановићева књига *Поезија српског неосимболизма*, почев од самог назива), неупоредиво би било коректније да је, што се тиче већине песника који су у њој заступљени (изузимамо чланове неосимболистичке групе), био употребљен термин симболизам. Истини за вољу, морамо признати да Јовановић није први који неосимболисте проналази и изван београдске неосимболистичке групе. Он свој ослонац налази у тексту Александра Петрова „Југословенска књижевност постдогматског доба“ (Петров 1983: 166), који неосимболизам, везује за песнике чија су дела настајала након 1960. године, налазећи оправдање за то у њиховом наглашавању метатекстуалне димензије.

Сем тога, велико упориште Јовановићу пружа и Васа Павковић у свом есеју „Белешке о савременој поезији“, објављеном у култној критичко-поетској хрестоматији *Шум Вавилона* коју су удруженим снагама сачинили овај врсни критичар и др Михајло Пантић. Павковић управо међу неосимболисте сврстава већину оних песника које ће уврстити и Јовановић. Ту су се скупа нашли: Борислав Радовић, Иван В. Лалић, Александар Ристовић, Милован Данојлић, па чак и Јован Христић (1988: 25).

Поводећи се за том струјом књижевне критике, која је рехабилитовала две деценије занемаривани термин, али с неким сасвим новим значењем, Јовановић је

³ Ови есеји су објављивани у више наврата, и у различитим изборима.

у неосимболисте убројао Ивана В. Лалића и Борислава Радовића, па је било само питање тренутка када ће и Јован Христић, који није превише близак чак ни самом симболизму, бити сврстан међу њих.

Управо због тога је неопходно прецизирање терминологије која ће у овом раду бити коришћена, као што је неопходан и осврт на појаву симболизма у српској књижевности, што ће нас у највећој мери вратити Јовану Дучићу и његовој медитеранској поезији. С друге стране, поезија Јована Христића нас нагони да одемо неколико корака даље у прошлост и да се позабавимо, неправедно занемариваним, српским класицизмом, или бар оним песницима српског класицизма које је Христић изузетно ценио, као што је, рецимо, Јован Стерија Поповић (Христић 2005: 9–33 и 152–179).

Јован Христић је Стерији посветио своје есеје: „Песник Стерија“ и „Стеријине комедије и њихова драматургија“. Ако узмемо у обзир чињеницу да је и сам био драматург, не изненађује нас расправа о Стеријиној драматургији, за коју је у свим временима било интересовања, али осврт на Стеријину поезију, која је прилично дуго била гурнута у запећак, одакле је тек с времена на време извуче понеки критичар, као што је то не тако давно учинио и Саша Радојчић⁴, говоре много не само о Христићевом читалачком укусу, већ и о његовим поетичким ставовима, као што отварају једна од могућих врата у тумачењу његове поезије.

Као што се не смеју занемарити класицизам и симболизам, не смемо прескочити ни српску модерну. Од посебне је важности надреализам, заправо, неупоредиво више његови послератни одјаци. Ту се нарочито истиче фигура Душана Матића, о којем је Христић писао с пуно поштовања (Христић 2005: 74–86), али и други надреалисти окупљени око часописа „Дело“, јер је неопходно описати књижевно-политички дух времена у којем су се својим књижевним остварењима први пут огласили И. В. Лалић, Јован Христић и Борислав Радовић.

Због потребе да се, с једне стране, одреди место Ивана В. Лалића, Христића и Радовића у српској књижевности, а с друге да се прати њихова поетска пловидба Медитераном, рад ће се састојати из две веће, међусобно повезане целине, издељене у више поглавља.

⁴ Првенствено мислимо на књигу *Ништа и прах: антрополошки песимизам Стеријиног „Даворја“*, 2006.

Првом целином ће доминирати настојање да се дела Лалића, Христића и Радовића сместе у књижевно-историјски контекст, при чему ћемо се минимално ослањати на позитивистичку методу, настојећи да буде заступљена само онолико колико је неопходно, првенствено у односу на лектиру наших песника, а делимично и у односу на њихову биографску везу са морем. Посебно поглавље ове целине биће посвећено српском неосимболизму, при чему се мисли на неосимболистичку групу чији је теоретичар био Драган Јеремић, а духовни вођа Бранко Миљковић. Да би аналитички увид у поезије Лалића, Христића и Радовића био што потпунији и прегледнији, треће поглавље биће везано за експлицитне и имплицитне поетолошке дискурсе ових песника.

Друга целина овог рада започеће поглављем које у центар пажње ставља Медитеран (географски, историјски и културолошки) да би кроз следеће поглавље била изнета запажања о Медитерану у самој књижевности (с акцентом на оним делима која се могу довести у везу с песницима чије је стваралаштво основни предмет нашег истраживања), док ће у другом бити речи о интертекстуалности у поезији Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића. Након тога ћемо се усредсредити на Медитеран и поједине његове делове, претворене у песничку визију, на симбол мора, који је од великог значаја за поезију српских Аргонаута, као и на везу између љубави и Медитерана. При томе ће нам феноменолошки приступ проучавању књижевног текста бити од велике користи. Свако поглавље ће садржати више потпоглавља, како би кроз једно херменеутичко трагање однос поезије, Медитерана и љубави био сагледан из перспективе стваралаштва сваког од тројице песника. Да би закључци до којих се током истраживања дође, били проверени, приступиће се исцрпној анализи песама чији избор ће се током истраживања сам наметнути.

У већини аналитичких осврта кретаће се од општих одлика поезије тих песника ка специфичностима које су од посебног значаја за схватање Медитерана и љубави у њиховој поезији, али ће бити и примера у којима ће поступак бити обрнут, односно, који ће показати како љубав у спрези са Медитераном баца посебно осветљење на укупно тумачење песме, док ће у завршном делу рада на прегледан начин бити сумирани резултати аналитичких истраживања.

I

ПОТОМЦИ И ПРЕЦИ

ОСВРТ НА КЊИЖЕВНУ ПРОШЛОСТ

Ма колико била снажна индивидуалност неког писца, ма колико се одликовао особењаштвом и оригиналношћу, ма колико о њему говорили као о усамљеној појави у свету књижевности, не можемо га посматрати изоловано, истргнуто из времена у којем је стварао (макар оно на њега извршило минималан утицај), нити одвојено од традиције у којој је поникао. То поређење се намеће, чак и када није поређење по сличности, већ по супротности, јер на традицију се ослањамо и онда када је поричемо. Тада, можда, и понајвише!

Путујући кроз историју књижевности, примећујемо да је то порицање најчешће и најучљивије. У прошлости, када су епохе у уметности имале позамашан рок трајања (о чему у савремено доба грчевитих и брзих промена не може ни бити говора, због чега више не можемо говорити ни о покретима, а камоли епохама), свака следећа се најпре обрачунавала с претходном, негирајући њене вредности и на тај начин проналазећи чврсто упориште властитим ставовима, све док после више деценија, неки нови млади људи све не преокрену из темеља. Али очито је да је и за преокретање из темеља неопходно имати тај темељ, тај ослонац у који се упире полуга, како би се могао преокренути свет. А тај ослонац сваки песник, било да припада неком књижевном покрету, било да се одликује снажном индивидуалношћу која надвисује епоху у којој ствара, проналази у својој књижевној традицији.

Кад смо се већ дотакли књижевне традиције, немогуће је заобићи Т. С. Елиота и његов чувени есеј „Традиција и индивидуални таленат“, јер управо ту налазимо најбоље објашњење комплексног односа између песника и традиције на коју се ослања. Елиот наглашава да се традиција не наслеђује, већ стиче. „Она на првом месту обухвата осећање историје за које, безмало, можемо рећи да је неопходно свакоме оном ко би хтео да буде песник и после своје двадесет пете

године; а то осећање историје укључује запажање не само онога што је прошло у прошлости већ и што је садашње у прошлости; осећање историје присиљава човека да не пише прожет до сржи само својом генерацијом, већ са осећањем да читава европска литература почев од Хомера, и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак“ (Елиот 2017: 11).

Можда се чини излишним уметање овако дугог навода из Елиотовог добро познатог есеја, али он је од суштинске важности, јер управо отпочети разговор на тему традиције захтева да тај термин, који је код нас имао и негативних конотација, ближе одредимо. (Реч традиционално често читамо као „застарело“, „превазиђено“ или пак као „апсолутна вредност сама по себи“). Елиотово схватање, на које ћемо се ослањати сваки пут када говоримо о укоренености Ивана В. Лалића, Јована Христића⁵ и Борислава Радовића у књижевној традицији, сачуваће нас од термилошког лутања у том погледу.

Дакле, осврт на књижевну прошлост нама није нужен како бисмо учили утицаје које су песници ранијих времена извршили на млађе генерације, па тако и на Аргонауте српске поезије, већ због тога да бисмо учили какав је однос ових песника према њиховим претходницима. Песници млађих генерација се на тај начин ослобађају пасивне улоге, којом им је приписивано да трпе утицаје, и бивају схваћени онако како и доликује – као делатна бића која из књижевне прошлости бирају епохе или ауторе у чијим делима ће наћи упориште за властито певање, ону тачку ослонца која им је као и Архимеду неопходна да би померили свет (јер сваки аутентичан поетски глас доводи до померања граница познатог света, али и до својеврсног преименовања тог истог света).

Како су Лалић, Христић и Радовић само једним делом захватили од исте књижевне традиције, пред нама се отвара широко поље књижевне прошлости, како светске, тако и српске књижевности, које треба истражити, бар у основним

⁵ Не треба занемарити чињеницу да је Иван В. Лалић препевао најзначајнија поетска остварења Т. С. Елиота и написао есеј „О поезији Т. С. Елиота“ у који уноси нешто обимнији навод из Елиотовог цитираног есеја, што нас упућује да је и сам био свестан како важности самог објашњења, тако и важности традиције за властиту поезију. (1997: 167) Ни Јован Христић није остао имун на дражи Елиотових стихова, али ни на заводљивост поетолошких ставова, о чему можемо читати у есеју „Прим. прев. или уз превод Елиотове *Пусте земље*“ (2005: 286–294).

цртама, или боље рећи, у оној мери у којој нам је то неопходно да лакше схватимо поезију ова три песника. Зато не треба очекивати исцрпан књижевно-историјски преглед, нити осврт на све правце и епохе. Селективност је одређена сврхом нашег повратка у прошлост.

1.1 Повратак класичним идеалима

Када говоримо о српској песничкој традицији, по правилу као најудаљенију тачку видимо романтизам, који је заодевен Вуковом реформом, ступио на сцену средином XIX века, као да пре њега није постојало ништа, као да је Бранко Радичевић први српски песник, пре којег су сви, осим народних певача, били немушти.

У једном периоду наше историје, оном који можемо назвати југословенским, али и социјалистичким, значај романтичара је пренаглашаван и истицан у први план. Не треба много мудрости да се открије зашто је то тако. Најпре, Вукова реформа српског језика надахнута је заједништвом јужнословенских народа, на првом месту Срба и Хрвата. Потом, мада ништа мање значајно, романтичари су се определили за писање народним језиком (а народ и народно су речи којима су радо манипулисали припадници поменуте идеологије, која је на овим просторима била доминанта више од педесет година). Та два разлога су била више него довољна да се на све што је српском романтизму у поезији претходило стави етикета реакционарног, јер је сама употреба црквенословенске ортографије сматрана таквом.

Када се све то узме у обзир, јасно је да би овакав став био прихваћен и да наш романтизам није дао лепршаве стихове првог српског Бранка, Бранка Радичевића, нити борбена патриотска надахнућа Ђуре Јакшића, нити болећиве песме Јована Јовановића Змаја, које скоро да нас враћају сентиментализму, нити разбарушеног, стилски неуједначеног трагаоца за моћима српског језика, какав је био Лаза Костић.

Најстрашније шуме нису оне тамне, безгласне, већ оне у којима птице увек певају једну исту песму. Најмрачнија су она времена, где сви понављају исту

мисао и не мислећи је. Захваљујући онима који нису пристајали на сервиране истине, понекад се могао чути и другачији глас. Један такав, тих, али упоран глас нас нагони да закорачимо нешто дубље у прошлост српске песничке традиције. Он припада Јовану Христићу, који је тами прећуткивања отргао поезију Јована Стерије Поповића, а све нас то води ка класицизму.

У свету је класицизам представљао правац у уметности који се супротставио китњастом барокном стилу и претрпаности рококоа. Сам назив *класицизам*, изведен је из придева *класично*, што већ у некој мери одређује и књижевни правац: враћање узорима античке уметности. У свом изворном значењу реч „класичан“ значи савршен, узоран. Како је античка уметност у Европи представљала управо то – узор на који се треба угледати, тако је и реч „класично“ проширила своје значење, обухватајући и нешто што припада антици. Сходно томе, „класичан“ је и онај ко опонаша античке узоре. Владислав Татаркјевич, пратећи историју овог појма, уочава да је он коришћен и да се њиме означи оно што је сагласно с прописима и обавезујућим правилима (1976: 171–178). Односио се овај термин и на оно што је устаљено или типично, што се и до данас задржало у нашем свакодневном говору, рецимо у изразу „класичан пример“, при чему се мисли на типичан пример нечега. И коначно, „класично“ је оно што поседује особине попут хармоније, умерености и уравнотежености. Међутим, када говоримо о уметности и посегнемо за овим термином, превасходно мислимо на стварање по угледу на античке узоре, као и на присуство хармоније и склада у неком делу. Управо на то се ослањао и термин класицизам.

Занимљиво је да тај термин и није био толико одомаћен у време када је класицизам био у пуном јеку, а јавио се у XVII столећу и захватио добар део XVIII. Најшири замах имао је у Француској, у којој је и поникао, а теоријско утемељење дао му је Никола Боало у свом делу *Пјесничко умијеће* (1976). Драмска уметност, коју и Боало ставља на пиједестал, засенила је све друге жанрове. Нагласак је на херојском, па је зато трагедија у сваком погледу повлашћена, што истиче и сам Боало, саветујући да то треба да буде критеријум и при избору ликова: *Узмите јунака кадра да задиви, / блиставе храбрости, крепости витешке; / нек херојско буде све му, чак и грешке...* (1976: 75) У овом цитату се

истиче још једна изузетно важна карактеристика класицизма – инсистирање на моралности.

Ако томе додамо и инсистирање на образовању уметника (јер таленат се не сматра довољним, већ је потребно и класично образовање – због чега класицизму свакако треба одати признање), добијамо потпунију слику захтева које је ова епоха постављала пред своје писце. А не треба заборавити да је та епоха дала једног Корнеја и једног Молијера, да истакнемо само њих двојицу, као представнике високог и ниског жанра у оквиру драмске уметности.

Када, задивљени, застанемо пред француским класицизмом, који је имао не само изванредно дуг „рок трајања“, већ и такве домете, донекле смо склони да разумемо све оне који су на класицизам изван Француске и донекле Енглеске, гледали с висине, ако не с презиром, а оно у најмању руку са благим подсмехом. Приступи ли поређењу српског класицизма са француским и потпуни аутсајдер у свету литературе би рекао да су те величине и ти односи несамерљиви. Упрво о томе се и ради. Српски класицизам не можемо поредити с француским. Зато можемо одмерити његов значај у односу на тренутак у ком се појавио и утицај који је имао на српску књижевност свог доба, али испоставиће се и каснијих времена. Ако ништа друго, српски класицизам је, по угледу на француски, нашој књижевности подарио драму, као жанр који је био скоро сасвим непознат. Као што је у Корнејевим трагедијама и Молијеровим комедијама француска драматургија доживела врхунац, у делима Јована Стерије Поповића српска и трагедија и комедија добиле су своје рано уобличење, свој зачетак.

Пре но што се окомимо на српски класицизам као на период стагнације, треба се најпре осврнути на то да у то доба Србија тек што је повратила своју државност, да су писмени људи реткост, о ученима да и не говоримо, и да је окретање интелектуалним вредностима било од великог значаја. Оно што је започело просветитељство, класицизам је оберучке прихватио и даље развио. Па како је дошло до занемаривања класицизма, а нарочито поезије стваране у овом периоду? На томе, углавном, можемо захвалити Јовану Скерлићу, критичару који се просто обрушио на српски класицизам, а српске писане књижевности пре XVIII века за њега као да није ни било. Поводећи се за њим, до скоро су

историчари књижевности поезију српског класицизма помињали тек успут, често је веома ниско вреднујући.

Јован Скерлић је XVIII век видео искључиво као доба просветитељства. Зато Милорад Павић, који за основу своје периодизације узима литерарно-уметничке норме, у српској књижевности XVIII века разликује барок (уз њега и рококо), класицизам и предромантизам. Уз то класицизам дели на три периода, о чему ћемо још говорити. Поред нове периодизације, Павић (1983) доноси и нове вредносне судове, што је од великог значаја, будући да чак ни Јован Деретић не увиђа његов значај, премда ситуира српски класицизам у период од три деценије (мислећи на последње две деценије XVIII века и прву деценију XIX века) и уз то га проглашава „првим превасходно песничким правцем у српској књижевности“ (Деретић 1990: 103).

Деретић XVIII век види као доба цветања сентименталистичке поезије, која нема неку већу вредност, као што је углавном и нема сентименталистичка поезија било ког временског периода. Павић, међутим тај вид поезије назива предромантизмом, без обзира на то што је наставио да траје и паралелно са романтизмом. Деретић нам указује и на градску поезију, која такође нема већих домета, али је због сатиричности и хумора значајна кроз утицај који ће доцније извршити на Бранка Радичевића и Јована Јовановића Змаја. Уз ова два вида поезије и неколико индивидуалних песничких фигура, Деретић зачетак класицизма проналази у родољубивој поезији Алексија Везилића, а његов највиши домет у поезији Лукијана Мушицког, горњокарловачког владике. Како он процењује те домете, биће нам јасно ако знамо да је класицизам Мушицког назвао „школско-занатским“ класицизмом, који је настао захваљујући читању римских песника. Поред тога, запажа и то да је Лукијан Мушицки у српску поезију унео „римски размер“, односно метрику којом је писана поезија античког доба, на првом месту „алкејски стих“. И премда се осећа благо пребацивање због превеликог ослањања на Хорација, Деретић не може а да не примети како су кроз песничку школу овог владике прошли сви значајни песници прве половине XIX века (1990: 105). Ту школу је, дакле прошао и Јован Стерија Поповић, који је живео и стварао у поменутом временском периоду. Зато његово име, иако га неки историчари књижевности сврставају у предромантизам, можемо довести и у везу

с класицизмом. Томе доприноси и чињеница да је у својој поезији експериментисао с грчким хексаметром, стихом преузетим од Хомера.

Класицизам у Србију не стиже директно из Француске, нити у Корнејево и Расиново време. Њега у Србију доносе цео век касније наши студенти који су се образовали на немачким или руским универзитетима, те је дакле реч о руској и немачкој варијанти класицизма, коју они што термин класицизам резервишу само за период XVII и раног XVIII века у Француској и Енглеској, називају неокласицизмом.

Било је у Србији и пре класицизма покушаја да се зајми од антике, али је то било под византијским утицајем и премда је имало просветитељску улогу, није се могло сматрати класицизмом. Отуда се, како тврди Милорад Павић „у српској књижевности само покрет везан за *латинску Антику* и њене књижевне ауторитете може назвати класицизмом“ (1983: 309). Ипак, није мали број додирних тачака између француског и српског класицизма. Поред акцента на моралној поуци, и у Србији се прихвата подела на високи, средњи и ниски жанр.

У српској књижевности је дуализам језичких варијанти омогућавао да се та жанровска разграничавања очитују и кроз сам језик. Како каже Павић: „Диглосија српских класициста у пракси је била негована по правилима античке поетике. Дела ниског стила (писма, епиграми, комедије итд) писани су на релативно чистом народном језику (Трлајић, Стојковић, Мушицки, Стерија), а дела високога стила (трагедија, ода, итд) на славјанском језику. (...) У оваквим назорима треба тражити узроке што је и Стерија своје *Даворје* (1854) објавио црквеним писмом“ (1983: 316). Ипак, то јасно разграничење је нарушио већ Мушицки, који је још 1808. испевао прву оду на српском, а не на славјанском језику, што су прихватили многи његови савременици.

Као што смо већ поменули, Милорад Павић има другачију периодизацију српске књижевности у односу на Деретића, али и другачији однос према српском класицизму, а посебно према његовој поезији. На почетку класицизма он види Алексија Везилића, чиме не заузима полемички став у односу на друге наше историчаре књижевности⁶. Међутим, он Лукијана Мушицког не доживљава као крај, већ као „други талас“, односно, средишњи део српског класицизма. „Трећи

⁶ На првом месту Ј. Деретића и Д. Живковића.

талас класицистичког песништва у српској књижевности окупља се око Стерије и јавља се у тренутку када класицизам доживљава кризу“ (Павић 1983: 326).

Пре него што се осврнемо на дело првог српског драматурга, навешћемо у кратким цртама само неке од доприноса које је српски класицизам дао српској књижевности и у чему је све могао постати упориште потоњим српским песницима, мада се то првенствено односи, ако изузмемо Војислава Илића, на песнике који су стварали у другој половини XX века. На првом месту, песници класицизма су обновили стих, настојећи да у српску поезију уведу античку версификацију. Мора се признати, да је то понекад било успешно, али да је било и неуспеха, каквим се показао хексаметар, који је у потпуности неподесан за српски језик. Али у сваком случају, доказано је да песма не мора нужно бити римована, што је свакако – напредак. Класицисти су чак показали смелост, упуштајући се у неубичајена опкорачења и инверзије, што је такође у то време био новитет. Сава Дамјанов, у свом предговору књизи *Јован Стерија Поповић*, истиче да је српски класицизам свој европски идентитет остваривао између осталог и „везивањем за Антику, пре свега за латинску класику и стару римску књижевност, што га је најдиректније повезивало са класицистичким покретима у другим тадашњим културама (немачкој, руској, итд)“ (Поповић 2010: 17). Ослањајући се на поезију антике, класицисти су обновили неке запостављене или до тада код нас неприхваћене врсте лирике: епиграм (који ће тако волети Војислав Илић), оду, елегију, епитаф и др.

И коначно, класицисти су и „тематски обновили српско песништво бар у три области. Једно је специфичан 'горки патриотизам' и скептицизам њиховог родољубивог песништва, друго је пејзаж, који они уносе у своје оде и посленице (Мушицки, Хацић, Стерија, Ј. Суботић и други), а трећа новина је у области мисаоног песништва, где се посебно негују песме 'генезе' и метафизичког чувства (В. Суботић, Н. Грујић, Стерија итд). Посебно је карактеристичан однос класициста према античком миту који се јавља у њиховој оптици и у хуморном и у сатиричном кључу, за шта постоји покриће и у Антици...“ (Павић 1983: 329–330).

Већ ове заслуге класицизма које је подвукао М. Павић, биле би довољне да се кроз историју српске књижевности о овом књижевном правцу говори с више

пијетета. Сем тога, не треба заборавити да су се набројане новине односиле првенствено на поезију, која није била ни у Србији, као ни у другим земљама у којима се пре или касније развио класицизам, примарни жанр, јер је та привилегија припадала драми.

1.2 Јован Стерија Поповић

Иако су драме Јована Стерије Поповића понекад нападане од стране критике која не разуме најбоље драмски жанр, како су превише подражавалачке, ипак је било и оних који су умели да истакну њене вредности, како у време када су те драме настајале и први пут извођене, тако и касније. Међутим, када је реч о Стеријиној поезији, углавном се износе замерке. Једна од првих је што је писао хексаметром, дугим стихом, помало неподесним за лирику, стихом који је тешко уклопити у српски језик. Морамо признати, да је много више од хексаметра критичарима сметао језик Стеријиних песама. Иако је своје драме високог или ниског жанра (пошто је реч о класицизму, поштујемо и његову поделу на високе жанрове – трагедија, еп, и ниске – комедија, или како би то рекла критика Стеријиног времена „жалосна и весела позорја“) писао српским језиком, стихове је исписивао славјанским, позивајући и друге песнике да следе његов пример. На тај начин се замерио свима онима који су се борили за Вукову реформу српског језика и прихватили је са одушевљењем.⁷

Неприхватање „Вуковог језика“ је нешто што му патриотски настројени критичари попут Јована Скерлића нису могли опростити. (Па ипак, Скерлић који је много пута умео да омане у својим проценама, претпостављајући своја идеолошка уверења књижевним, када је реч о Стеријиној поезији, умео је да запази неке од њених квалитета.) Стеријина последња збирка песама *Даворје* изашла је 1854. године. У то време су и Његош и Бранко Радичевић, који су подржали Вука и први објавили своје књиге на народном језику, већ мртви. Управо због тога штампање једне збирке песама црквеном ћирилицом није

⁷ Треба имати на уму да је Стерија живео у периоду од 1806. до 1856. године, дакле, у време када се водио велики спор око српског језика и када се српски романтизам огласио народним језиком.

дочекано са одобравањем већине, као што је из касније перспективе чак могло бити сматрано и назадним.

Све то је допринело да Стеријина збирка песама прође скоро незапажено у време када је објављена. Заправо, било је неколико осврта на њу, али изузев оног који је дао Јован Суботић, мало који иде у прилог осветљавању саме Стеријине поезије. Васо Милинчевић (1985: 177–178) сматра веома значајном позитивну оцену о *Даворју*, коју је изрекао Јован Ристић, убрзо по објављивању ове књиге⁸. Значајно јесте, да се бар неко сетио овог неправедно запостављеног писца који се болестан повукао из жиже културног живота, чије је средиште задуго био. Није занемарљиво ни то што изриче похвале на рачун *Даворја*. Али чињеница да „Ристић цени Стеријине песме зато што буде национално осећање код Срба“ (Милинчевић 1985: 178), а с друге стране оштро осуђује његов песимизам, наводе нас на помисао да је од такве позитивне оцене више штете, него користи, будући да Ристићев текст својим привидним похвалама жигосе ово дело и наводи читав низ генерација, задирући дубоко у XX век, да према Стеријиним песимизму гаји одређени вид нетрпељивости.

На сличан начин ни похвале које изриче Ђорђе Малетић, непосредно након Стеријине смрти нису ништа убедљивије. Он, додуше каже да је Стеријиним одласком српство изгубило „творца своје трагедије и комедије, а у исто време најврснијег лирског певца“ (1979: 440–450). Али он Стерију сматра „најврснијим певцем“ само због тога што је, задржавши нешто од просветитељског духа, кроз своје песме низао етичке поруке и поуке. Тако опет долазимо до позитивне оцене из погрешних разлога. Јер, ма колико биле занимљиве Стеријине филозофеме, да се послужимо термином Новице Петковића, и корисна њихова наравоученија, опет је оно најважније у *Даворју* остало несхваћено.

За разлику од Ристића и Малетића, Јован Суботић се бавио анализом самих песама, с веома истанчаним осећајем за оно што је у Стеријиној поезији вредно, али и с осећајем за оно што је у *Даворју* ново. Он први не напада песимизам ових песама, већ сматра важним то што Стерија у својим стиховима настоји да сагледа и ону тамну страну човекову. Нимало не карикирајући, али нужно измамљујући осмех, након свих оптужби на рачун песимизма у поезији Јована Стерије

⁸ Мисли се на „Отворено писмо г. Ј. С. Поповићу“, које је објављено у *Седмици*, бр. 4. 1855.

Поповића, Радојчић на основу Суботићевог приказа закључује: „Рационалиста и просветитељ Стерија тако нам се наједном указује као даљи сродник и предак ирационалистичког и ониричког Пандуровићевог и Дисовог песништва, а Јован Суботић као претеча модернијих начина разумевања поезије; њему је стало да разуме песника и истакне вредности које га покрећу, а не да са њим полемише“ (Радојчић 2006: 34).

Међутим, Суботићево виђење Стеријине поезије остаје усамљено. Истина је да и Стојан Новаковић изриче позитивну оцену, али ту се опет налази оно „али“ којим се подвлачи да се то дело налази на самом крају једне епохе, што му никако не иде у прилог, и да туга којом је ова поезија прожета не одговара духу времена. Зато не чуди када Јован Скерлић, или касније његов имењак Христић кажу да је изузетно дело, какво је Стеријино *Даворје* занемарено и скоро сасвим заборављено. Васо Милинчевић се овоме супротставља, сматрајући да је Христић (као и Скерлић, уосталом) упао у замку те „услед занемаривања или недовољног познавања шире литературе о Стерији, он једнострано окривљује књижевну критику и историју књижевности што је, по његовом мишљењу, Стеријина поезија остала непозната и занемарена“ (1985: 189). Јовану Скерлићу се доиста може понешто замерити када је реч о његовим оценама стваралаштава појединих српских књижевника, на првом месту Владислава Петковића Дуса и Исидоре Секулић, али му се засигурно не може приписати недовољан или замућен увид у српску књижевну историју. Ерудита Јован Христић нимало у томе не заостаје, нарочито не када је реч о писцу који је предмет његовог великог интересовања.

То што Скерлић сматра да песнику Стерији није посвећена заслужена пажња потпуно је оправдано, јер три-четири спорадична текста у распону од педесетак година ту тврдњу не могу оповргнути. Сем тога, није само реч о квантитету, већ и квалитету тих осврта на Стеријино *Даворје*. Од малог је значаја нагласити поучну страну ове поезије, уколико се не осврнемо и на њену лепоту, односно да естетско код Стерије не плаћа данак поучном. Заправо, за похвалу је што Скерлић, који се с једне стране трудио да маргинализује значај класицизма, а с друге да негира па чак и исмеје песимизам у делима српских, али и светских песника, ратујући непрестано с „велтшмерцом“, закључује да Стеријин песимизам није помодни „светски бол“, већ да је овог писца „живот начинио песимистом“, те да је он

дубоким унутрашњим проживљавањем дошао до спознаје „о ништавилу света и величини бола“ (Скерлић 2006: 165). Скерлић је истакао естетску вредност Стеријине поезије, без обзира на њен песимистички тон, што је веома важно, али то ипак није значајније допринело њеној бројнијој рецепцији, нити сензибилнијим ишчитавањима још задуго.

Помало одбојан тон у односу на Стеријину поезију осећа се чак и код савременијих историчара књижевности, оних који су свесни значаја те поезије. Јован Деретић каже да Стеријина „књига песама представља последњи али аутентичан глас једног минулог доба“ (Деретић 1990: 130). И премда се наглашава да је реч о аутентичном певању, претеже тај осећај превазиђености, као да је реч о одоцнелом дародавцу, чији нам поклони стижу онда када су постали непотребни. Управо то осећамо и из Деретићевих речи које су претходиле поменутој карактеризацији Стеријиног песништва: „Његова поезија је рефлексивна, дидактична, интелектуална. Она садржи суморна размишљања болесна и разочарана човека који се повукао из јавног живота. Стерија пева о пролазности, бесмислу, ништавилу, свуда види пустош, уништење, смрт. Уопште, Стерија делује као човек што је залутао у време које није његово“ (1990: 130).

Што се тиче језика, односно писма којим је штампао своју последњу књигу, Стерија се изјаснио у предговору „О српској азбуци, Даворје“, чиме показује свест о опасности да због свог опредељења буде проглашен конзервативним, или да му се припише превелика везаност за цркву, од чега ни једно ни друго није тачно. Истакао је да и сам сматра грехом спутавати напредак, али да он у новој ортографији не види ништа друго до новотарију, а „грех је неопростими уводити нове обичаје и измене без нужде, и само на штету и забуну општу“ (Стерија Поповић 1970: 10–11). Сем тога, напуштање црквене ортографије је подразумевало и одрећи се традиције, што је Стерија добро уочио, јер у годинама које су уследиле, па све до последње трећине XX века средњовековна српска књижевност пала је у заборав, као да је није ни било.

Није ортографија једино што је одбијало Стеријине савременике, премда је и то имало удела. Како је и Скерлић запазио, већи проблем је представљало изневеравање хоризонта очекивања. Стеријин национализам није онакав какав се очекивао у захукталим временима романтизма, нити су Стеријина трезвена

размишљања могла да се натпевавају са романтичарским заносима, што песнику није ни био циљ. Али, управо ти квалитети су стотинак година касније привукли нове читаоце, међу првима оне који су и сами песници.

Године 1961. Јован Христић је објавио есеј „Песник Стерија“, у којем, што је из наслова сасвим очигледно, жели да у први план стави поезију Јована Стерије Поповића, осврћући се углавном на његову последњу књигу, али и на ране песме, објављиване по часописима. Занимљиво је да Христић, и сам песник склон интертекстуалности, код Стерије управо скреће пажњу на тај моменат, односно на алузије и цитате који у песми *Слези Болгарији...* воде ка Овидију. „Тај класицистички манир, који је код Стерије био много више од манира, недвосмислено је показао да поезија, као и свака друга литература, зависи од свега онога што је до тада било написано“ (Христић 2005: 14–15). То се потврђује и у поезији Јована Христића, уз коју се често везивала реч неокласицизам. Христић и јесте неокласициста, на начин на који о Стерији говоримо као о класицисти. У сваком случају, и за једног и за другог Јована (Поповића и Христића) може се рећи да је *poeta doctus*. Интелектуалност, рефлексивност и интертекстуалност основне су одлике њихове поезије. Оно што је за раније критичаре било ослањање на античке узорне из перспективе друге половине XX века јесте цитатност, поступак добродошао савременој поезији.⁹

Христић је у поменутом есеју учео и то да постоји „веза између његових (Стеријиних, прим. Д. И.) песама и позоришних комада чије су преокупације на изглед најудаљеније од преокупација његове поезије“ (2005: 11). Настављајући тим трагом, Софија Пајовић је у скорије време, учила јасне везе о којима је говорио Христић, поредећи Стеријина *Даворја*, као и песме из заоставштине, с недовршеном драмом *Родољупци* (Пајовић 2013: 515–529).

Иако Сава Дамјанов тврди да се XIX век првенствено занимао за Стеријино драмско стваралаштво, друга половина XX века за његову поезију, коју је настојала да ревитализује, док се XXI посебно занима за његову прозу, односно *Роман без романа*, управо наш век доноси једно целовито и потпуно сагледавање

⁹ Па ипак, чак и Јован Христић, песник који настоји да заборава отме Стеријино песништво, како то запажа Саша Радојчић у поменутој књизи на страни 29, ову поезију сврстава у XVIII век, век реторике и класицизма, а не у век у којем је настајала.

Стеријиног *Даворја* кроз књигу Саше Радојчића *Ништа и прах*. Она пружа историјски преглед рецепције *Даворја*, као збир погрешних оцена, или пак добрих оцена из погрешних разлога, као и покушаја да се став према Стеријиној поезији кроз време коригује, и недовољност тих покушаја, јер је Стеријина поезија, што се и из нашег кратког и штурог осврта може уочити, увек у неком сегменту остала ускраћена. Највећи допринос Радојчићеве књиге управо се и састоји у једној исцрпној анализи Стеријиних стихова, која ће представљати незаобилазно упориште свима који се буду бавили Стеријиним песништвом. Неки од закључака ове књиге нису новина, али на најбољи могући начин разрађују оно што је негде тек узгред било споменуто. Из наше перспективе, ова књига, заједно с поменутиим предговором Саве Дамјанова, пружа ослонац за порицање тврдње како је *Даворје* једна значајна књига, која нажалост није извршила утицај на развој српске књижевности. Она је само прескочила један век и значајно утицала на песнике друге послератне генерације, која ће успоставити дијалог и са заборављеном традицијом, а на посредан начин и на једну струју у српској поезији која је и данас актуелна, због чега смо, уосталом, Стеријиним песништвом и посветили оволико пажње у једном раду који се превасходно бави делима Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића.

1.3 Бодлер и бодлеријанство

Прескачући целу једну књижевну епоху, која је почасно место одвајала управо за поезију – романтизам, настојаћемо да објаснимо како се баш у окриљу тог књижевног правца, заправо, на самом његовом крају зачео симболизам, толико значајан за светску, али и нашу поезију (свакако и за поезију српских Аргонаута). Наиме, француски романтичар, с краја те књижевне епохе, у доба када реалистичка проза заузима све више простора, одбацује мимезу, тако драгоцену реалистима. Новине које је Бодлер унео у романтизам и самосвојност која је читаоцима његовог времена била одвећ оригинална и чудна, учиниле су да његова поезија остане далека и скоро непозната савременицима, па самим тим и мало цењена, све док је пред крај његовог живота нису открили песници који ће у

Бодлеровој родној Француској бити названи симболистима. Шта је то што је за Малармеа, Верлена, Рембоа и Валерија било тако значајно у поезији овог песника, којег је велики издавач Пјер Жил Хеџл у једном писму назвао „чудним класиком неklasичних ствари“ (Бодлер 2017: 207)¹⁰, на тај начин дубоко проничући у суштину Бодлеровог стваралаштва?

Заједно са миметичким представљањем, Бодлер одбацује позитивизам. Машта је оно примарно код уметника. Он не треба да опонаша стварни свет, већ да захваљујући својој машти ствара нове светове. У овим ставовима можемо пронаћи и корен Бодлерове заваде с природом. Оштро се одвајајући од сентиментализма, али и од романтизма у којем је песнички поникао, Бодлер истиче створено над датим, вештачко над природним. Природа је несавршена и управо због тога су неопходни вештачки украси који би могли надоместити њене недостатке како би било досегнуто савршенство. Ових ставова се Бодлер придржавао не само у књижевности и својим ликовним критикама, већ и у животу, истичући значај шминке, која улепшава природом дато женско лице, или претпостављајући воћу компот – воће које је оплеменила људска машта претварајући га у дезерт.

Бодлер је симболизам задужио и сажетошћу израза у својим песмама. Што се више удаљавао од својих савременика – а то је почео одмах након ране фазе свог стваралаштва – то је више своју поезију ослобађао свега сувишног. У његовој поезији није било места за расплнутост, и то не само у сонетима које је радо писао и које је као једну врсту неизреченог аманета оставио у наслеђе симболистима, већ и у дугим песмама и поемама. Како каже Леон Којен: „Много пре него што се упознао са Поовим идејама о поезији, Бодлер је већ био његов истомишљеник. По му је само помогао да својој спонтаној тежњи ка концентрисаном изразу да и теоријско оправдање“ (Бодлер 2017: 211). Наравно, при томе се првенствено мисли на *Филозофију композиције* (1954) Едгара Алана Поа, у којој он разматра не само то шта је најпоетичнији одбир теме, већ и то која је дужина песме најподеснија, водећи рачуна да пажња читалаца све време буде

¹⁰ Писмо Пјера Жила Хеџла из августа 1862. упућено Арсену Усеу. Claude Pichois et Jean Ziegler, *Charles Baudelaire*, Paris: Fayard, 1990, стр. 443. Наведено према есеју Леона Којена „Шарл Бодлер данас“ у Шарл Бодлер, *Педесет цветова зла*.

усредсређена, односно да песма буде прочитана у једном даху, јер само тада се и може назвати песмом. Управо то је интуитивно осетио и сам Бодлер.

Упоређујући Бодлера с романтичарима и уопште, са песницима XIX века, Којен запажа да се његова величина огледа „и у томе што је поовску поетику концентрисаног израза спојио са тематским преокупацијама за које се до њега мислило да траже песничке облике епских или готово епских размера. Ако негде треба тражити претходника песницима 20. века који су чинили нешто слично, као Валери у „Гробљу крај мора“ или Елиот у *Пустој земљи*, онда је то Бодлер...“ (у Бодлер 2017: 212).

Најзначајнија Бодлерова песма, гледано из перспективе оних који трагају за зачецима симболизма, свакако је песма код нас превођена као „Везе“ или „Сагласја“. У сваком случају, реч је о кореспонденцијама, тј. аналогијама које постоје међу стварима, бићима и идејама. Задатак песника није само да те аналогије уочи, већ и да буде њихов тумач, дакле онај, који ће их обзнанити свету. Као што смо већ приметили у студији *Освећени заборав: иманентна поетика Бранка Миљковића* (Ивановић 2010: 14), идеја о постојању универзалних аналогија није ни оригинална, ни нова. Још су философи Платон и Плотин расправљали на ову тему, као што се овом идејом бавио и Свети Павле. Свако је од њих у духу своје философије и свог погледа на свет тумачио стварни свет као одраз света идеја¹¹. Наш свет је виђен само као одбљесак једног савршеног света. Бодлерова заслуга је у томе што је ову тему вратио у жижу интересовања у тренутку када је преовладало реалистичко мишљење да је задатак уметника само подражавање видљивог. Доследан идеализму универзалних аналогија, Бодлер у тексту „О песничкој уметности“ узвикује: „Велика је судбина поезије! Весела или тужна, она увек носи у себи божански утопијски карактер. Без престанка противречи чињеничном, под претњом да је нестане. У тамници се претвара у побуну; на болничком прозору, она је жарка нада у оздрављење; у разваљеном и нечистом поткровљу, она се дотерује као вила раскоши и складности; не само да утврђује чињенице, него и поправља. Свуда се она

¹¹ У седмом поглављу Платонове *Државе* (1993) у Платиновом четвртном тому, *Енеаде* V (1984) и у *Нови завјет, Коринћанима посланица друга светога апостола Павла* најлакше је уочити ове идеје.

претвара у порицање кривде“ (Бодлер 1975: 247). На тај начин, реалистичко представљање заправо је само одбљесак одбљеска. Међутим, након што је Бодлер поново актуелизовао идеалистичка схватања, поглед на књижевност се код једног дела уметника драстично мења и води стварању симболизма, јер управо су симболи одраз идеалног света, и они су то што би песник морао објаснити. Песник и није ништа друго до надахнути „читаач шифре“.

Примамљив је и начин на који је Бодлер изнео своје виђење задатка поезије. Уместо књижевне расправе, он је написао поменути песму, која читаоца веже својом лепотом, а друге песнике опчињава стилском фигуром која пре Бодлера није била често употребљавана, али ће је зато касније француски симболисти често користити у својим песничким остварењима. Реч је о синестезији. Како је забележено у *Речнику књижевних термина*, синестезија је „специфична метафорична замена појмова којима се означавају чулни доживљаји, тј. опис чулне перцепције у којем се осети једног чула изражавају категоријама другог чула (нпр. чуло слуха изражава се појмовима везаним за описивање искустава тактилних, визуелних или других чула, па се говори о меком, топлом, тешком, укусном или светлом звуку и сл). Њена широка распрострањеност указује на то да су све културе употребљавале *с.* као специфичан начин да се опишу чула. У том смислу *с.* је постала средство за наглашавање и нијансирање чулних доживљаја, па је њена употреба уобичајена и у свакодневном говору (нпр. „хладни поглед“, „мукла ноћ“, „танак глас“ итд).“ Тања Поповић још додаје да је овај термин уведен „у XIX веку, када и стиче велику популарност захваљујући пре свега **сонетима** Ш. Бодлера (*Сагласја*, 1857) и А. Рембоа (*Самогласници*, 1871)...“ Она је, међутим присутна још од Хомера и *Библије*, преко енглеског и немачког романтизма, а „у **симболизму** изражава другачији и нарочит доживљај света, мада је понекад тумачена и као израз поремећаја, болести, дегенерације или **декаденције**, како је разуме и Ф. Ниче...“ (Поповић 2007: 671). Дакле, ова стилска фигура нам омогућава да утиске карактеристичне за опажање једним чулом, опажемо неким другим. Заправо, на тај начин долази до прожимања утисака и стварања другачије слике света. Тиме се истовремено доводи у сумњу реални свет који је ограничен на чулно опажање и ствара се нови свет пун интензивних, једноставних или компликованих чулних утисака. Овде је већ реч о

горизонталним аналогијама, које треба разликовати од раније поменутих неоплатоничарских универзалних аналогија.

Хоризонталним аналогијама се Бодлер не бави само у песми „Сагласја“ већ и у песми у прози „Вештачки рајеви“. Свакако је важно напоменути да је песма у прози (или прозаида, да се послужимо термином Бојане Стојановић Пантовић, који у себи срећно обједињује и прозну распричаност и поетску мелодичност) захваљујући управо Бодлеру доживела свој процват. Од Бодлера ће је преузети првенствено француски симболисти, али је неће исцрпсти, тако да ће овај хибридни жанр задржати своју популарност све до наших дана. (Само да подсетимо, песма у прози има свој живот и у српској књижевности, да поменемо само Јована Дучића, Душана Матића, Јована Христћа или данас Немању Митровића¹².) Вештачки рајеви, створени под утицајем хашиша, последица су изоштрености чула, како сматра Бодлер, јер у таквом стању, човек живи синестезију, нпр. звуци добијају боју.¹³

Иако је наглашавао значај маште и надахнућа, Бодлер није потцењивао значај рада. Говорећи „О песничкој уметности“, он је подвукао да је надахнуће „сестра свакодневног рада“, и да ће свакодневни рад служити „надахнућу – као што читко писање служи да се осветли мисао, и као што спокојна и моћна мисао служи да се читко пише; јер је минуло доба лошег писања“ (Бодлер 1975: 246).

Још један од путева којим је Бодлер поезију водио од романтизма ка симболизму јесте и његово опирање да прихвати поезију као нешто што би могло имати икакву другу сврху, и икакав други предмет до себе саме. Јасно је истицао да је поезија несводива на науку, као што је несводива на етику или било коју другу грану философије.¹⁴ То понирање поезије у властиту суштину и

¹² У том смислу најзанимљиваја је прва књига овог аутора – *Сан рата* (1980) коју је објавио као збирку прича. Годину дана касније том књигом је освојио *Бранкову награду* за најбољу прву збирку песама аутора до 27 година. То је инспирисало теоретичаре књижевности да скују помало рогобатан термин проезија, настао по аналогији према ништа мање незграпном термину *проетика*, који је сковао Францис Понж, како би њоме означио поетику стиха на почетку XX века.

¹³ Види песму *Сагласја* у сабраним делима Шарла Бодлера, том I, *Цвеће зла* (1979а: 11) и *Вештачке рајеве*, том II, *Париски сплин* (1979б: 167–316).

¹⁴ „Поезија не може, ни под претњом смртне казне и нестанка с лица земље, да се изједначи са науком или са моралом; она нема Истину за свој предмет, нема друго до Себе саму. Начини за

несврховитост њеног постојања изван лепоте, нешто је од чега ће поћи симболизам, одбацивши утилитаризам поезије, којем нас је подучавао још Хорације.

На прагу декаденције и поетских понора из којих је изникао сплин, као један од најотровнијих цветова зла, Шарл Бодлер, последњи француски романтичар, широм је отворио врата поетским ставовима који су тек имали да се конституишу и закораче на сцену историје књижевности. На тај начин је постао претеча новог доба, доба симболизма, чији одјаци су присутни све до наших дана, не само у француској књижевности, већ у многим књижевностима света, па и нашој.

1.4 Француски и руски симболизам

Бодлер је својим поетолошким ставовима, али и својом поезијом у Француској покренуо лавину, која ће у виду симболизма током последње две деценије XIX века толико нарасти, да ће, бар што се поезије тиче, затрпати све друге књижевне правце, учинивши их не приметним. Симболизам је један вид побуне против постојећег света, једнако као што је и побуна против натурализма с једне стране, а с друге стране побуна против парнаса, оног истог парнаса на ког ће се ипак све време ослањати.

Како надахнуто тврди Тодор Манојловић, „симболизам значи победу духовности над материјализмом. Његова суштина је индивидуализам, слобода, мисаоност и бескрајно, безусловно одушевљење за Лепоту – дакле баш оне вредности које је XIX век хтео да сатре“ (Манојловић 1987: 120). Али након овог лепог и тачног запажања, Манојловић закључује да је управо набројано оно што симболизам конституише као један књижевни правац, јер он није имао свој универзални програм. Није наш ликовни и књижевни критичар и теоретичар мислио тиме да омаловажи ову песничку школу. Његов циљ је био да нагласи јакe индивидуалне таленте и индивидуална поимања песништва и књижевности

доказивање истина јесу другачији и јесу другде. Истина нема ништа са песмама“, категоричан је Бодлер (1975: 251).

уопште. Због тога је и упао у заблуду да симболисти немају „одређенијег заједничког програма“ (Манојловић 1987: 120). Ако се и нису држали једног манифеста, мада су и они имали своје, код француских симболиста се уочава низ заједничких ставова, који се управо могу схватити као постулати њиховог програма.

И сам термин *симболизам* потекао је из првог међу манифестима овог књижевног правца, чији је аутор Жан Мореас. Текст је објављен 1886. године у париском листу *Фигаро*. Карактеристично је да се аутор већ у њему потрудио да истакне заједничке тежње припадника овог књижевног правца. Како смо већ и сами уочили, постоји сродност Бодлерових схватања и Платонових идеја. Будући да су симболисти кренули тим трагом, Мореасу се наметнула потреба да идеје симболизма одбрани од схватања да су неоплатоничарске, објашњавајући да симболистичка поезија настоји да Идеји дарује чулни облик. (Ипак, мора се признати да то самој поезији великих песника симболизма неупоредиво више успева, него овом Мореасовом програмском тексту.) Симболистичку поезију он види истовремено и као непријатеља „поучавања, декламације, лажне осјетљивости“, и као непријатеља „објективног описивања“ (Мркоњић 1982: 540), чиме се нимало не удаљава од Бодлерових становишта, тако да се значај овог манифеста првенствено огледа у чињеници да је један књижевни правац именован, и да су назначена његова полазишта, што у сваком случају има извештан обједињавајући карактер.

Ипак, колико год маргинализовали поменути манифест, када пажљивије ишчитамо неке његове делове, уочићемо у коликој мери је могао бити путоказ, како ствараоцима, тако и онима који се упусте у тражење неких објединитељских одлика симболизма. „За превођење његове синтезе, симболизму је потребан архетипски и сложен стил; незагађене речи [...] изразити плеоназми, тајанствене елипсе, анаколут у неизвесности, сваки смео и волшебан троп; најзад добар језик [...] језик од пре Вожлаа и Боало-Депреа, језик Франсоа Раблеа и Филипа де Комина, Вијона, Ритбефа и толиких других слободних писаца, који бацају акутни термин говора, као стрелци Тракије своје завојите стреле.

РИТАМ: негдашња метрика оживљена; зналачки сређен неред; обасјана и искована рима као штит од злата и туча, поред риме замрачених флуидности;

александринац с многобројним и покретним застојима...“ (Дела 2016: 55). Ако занемаримо бомбастичну фразу, својствену, зар, свим манифестима, већ на основу овог, нешто дужег одломка, можемо уочити да Мореас ипак проговара о неким детаљима без којих је незамислив разговор о поезији симболизма: језик, стих, стилске фигуре, сложеност стила...

Година 1886. за симболисте је значајна и због објављивања текста Ренеа Ги́ла о вербалној инструментацији. Тај текст не доприноси много разјашњењу феномена названог симболизам. Једини његов допринос је стављање музике, односно мелодијског карактера поезије у први план, као и синестезијског односа између самогласника и боја одређених музичких инструмената. Ни то не би било толико важно да сви француски симболисти музику нису истицали као нешто веома значајно за своју поезију, о чему смо у студији *Освешћени заборав: иманентна поетика Бранка Миљковића* опширније писали (Ивановић 2010: 13). У свему другом, Рене Гил се превише ослања на Артура Рембоа и његов чувени, програмски конципиран сонет *Самогласници*, којим је синестезијски сваком самогласнику доделио одговарајућу боју. Објашњавајући начин на који је песма настала, овај поетски алхемичар је рекао како је прорачунавао „облик и кретања сваког сугласника и умишљао себи да помоћу урођених ритмова (језика)“ проналази песничку пра-реч (Фридрих 1969: 79). Поступак, без сумње занимљив, али у сваком погледу индивидуалан, колико је то и инструментација гласова Рене Ги́ла. Зато се ни ова програмска песма Артура Рембоа, нити текст Рене Ги́ла не могу сматрати неким обједињујућим манифестом симболизма. Ипак, извесни заједнички именитељи, како смо приметили, постоје. То су музика и синестезија. Но не треба занемарити чињеницу да је за *Расправу о речима* Рене Ги́ла „Предговор“ писао сам Маларме и да, заправо, то ову књигу чини значајном.

Дакле, без обзира на то што су се француски симболисти окупљали у мањим групама (зутисти, чулавци, „башмебрижни“, деликвенти, хидропати, декаденти, песници *Црне мачке*...) од којих је свака претендовала да стекне размере покрета и заступа различите ставове, симболизам се конституише кроз оно што је свима било заједничко, и што су зутисти, којима су припадали Верлен и Рембо, ипак у својим програмским текстовима успели да истакну. „Далеко најзначајнијим предувјетом синтези симболистичког покрета бијаше дјело његових претеча:

Бодлера, с његовом опреком *сплина* и *идеала*, као и теоријом сугласја, Рембоа с *алкемијом ријечи*, Малармеа с поетиком сугестије и Верлена са својим изнашашћима (открићима прим. Д. И.) у ритму и гласби стиха“ (Мркоњић 1982: 539).

Иако сами не бисмо ове песнике, изузев Бодлера, сматрали претечама симболизма, већ симболистима, морамо нагласити да је Мркоњић управо уочио оно начело које је успело да уједини велике песничке индивидуалисте и трагаоце за апсолутним у поезији. Заправо, ако узмемо у обзир да многи теоретичари књижевности трајање симболизма ограничавају на свега петнаестак година (у периоду од 1886. до 1900. године), онда нас и не чуди што су они које сматрамо изразитим представницима симболизма, као Маларме и Рембо, сврстани у претече, а сви симболисти након што се закорачило у XX век „наследницима симболизма“, како дознајемо и из чувене књиге Сесила Бауре (1970).

Симболистима је заједнички и отпор према романтичарима (иако им штошта дугују). Управо због тога природа која је инспирисала „све песнике ранијих времена, нарочито романтичаре, престаје да интересује симболисте у том њеном невином и чедном виду; природа је у својим појавним облицима само привидност (сан) иза које се крију праве суштине ствари. Песник је видовит пророк који у тренуцима песничке интуиције открива те суштине, налазећи *аналогije* између појаве и Идеје, између ствари и Бића“, запажа Драгиша Живковић (Живковић 1995: 189). Отпор према романтизму се огледа и у проглашавању аутономије поезије, која сама себи постаје циљ и чији задатак више није да изражава песникову или било чија осећања, већ да буде лепа сама по себи и за себе. Управо се због тога толико пажње посвећује формалним странама поезије. Симболисти су поклоници строге форме, без обзира што ће у симболизму слободан стих, па чак и поетска проза наћи простор за себе. (Чувена је Малармеова реченица коју је изговорио згранут над слободним стихом, али мора се признати да ни његова поезија касније неће зазирати од тог нечувеног „дирења у стих“.) Ипак, „форма је крајњи циљ уметника и главна вредност уметности, јер се садржина песничког дела утапа у његову форму, постаје форма“ (Живковић 1995: 190). Тако је поезија постала имперсонална. Додајући још и тврдњу Сесила Бауре да је симболизам „протествовао против научене уметности једног времена које је изгубило многа

своја веровања у традиционалну религију и надало се да ће пронаћи замену у трагању за истином“ (Баура 1970: 10).

Док су књижевни правци ранијих времена потпуно раздвојено имали своје песнике и теоретичаре, већ у романтизму песници своје поетолошко ставове исказују и експлицитно, кроз предговоре (Предговор *Лирским баладама*, Вилијама Вордсворта) или теоријске текстове, попут Шелијеве „Одбране поезије“ или већ помињане *Филозофије композиције* Едгара Алана Поа. Песници симболизма ће наставити у истом маниру, премда је то много више од манира или моде једног доба која ће се као зараза проширити и на будуће векове. Настојање песника да објасне, не смисао својих песама, нити њихов настанак, већ сопствено виђење поезије, које се илуструје и кроз њихове стихове, актуелно је све до наших дана.

Маларме у свом „Демону аналогија“ остаје веран Бодлеровим „сагласјима“, продубљујући своје виђење односа између идеје и онога чиме она треба да буде представљена, како би постала податна чулима. Није ту реч о пуком успостављању аналогија. За Малармеа је приликом избора симбола од пресудног значаја алузија, односно сугестија. Симболи не смеју бити алегоријски једнозначни, нити превише огољени, јер би се тиме изгубила драж мистерије. Овде не можемо одолети да не цитирамо, много пута навођену Малармеову реченицу: „*Именовати* предмет значи одузети три четвртине уживања у песми коју треба одгонетати мало-помало: *навестити*, ето то је прави сан“ (Маларме 1985: LIX–LX).¹⁵ (За оваквим виђењем симбола повели су се многи песници каснијих раздобља, без обзира да ли су називани симболистима, неосимболистима, постсимболистима, трансимболистима или чак пост-трансимболистима. Рецимо, Бранко Миљковић у есеју „Недореченост која казује“, написаном поводом књиге француског песника Рене Шара *Чекић без господара*, каже да „речи треба да нам дочарају стање које је пре њих и различито од њих, а не да причају. Тај простор пре речи и између речи најбоље се постиже инадекватним речима, које стално мењају свој исказ и чије је видно поље велико за разлику од адекватних које казују одређено“ (Миљковић IV 1971: 171). То нас

¹⁵ Цитат преузет из *Предговора* Коље Мићевића у књизи Стефан Маларме, *Поезија*; види и Стефан Маларме, „О књижевној еволуцији“, у делу *Рађање модерне књижевности – поезија*.

директно враћа Малармеовој „мистерији“ симбола, чија је драж у наговештају.) Сумирајући Малармеове поетолошке ставове, Коља Мићевић закључује да „у поезији мора постојати енигма, а циљ уметности јесте – не постоји други – у томе да *evoцира* предмете“ (Маларме 1985: LX). Француски песник, који за живота није штампао ни једну једину збирку песама (ако не рачунамо седамдесет руком исписаних примерака, које је поделио пријатељима), успео је да својим песмама потврди изречене ставове, због чега је његова поезија сматрана наглашено херметичном и тешком за тумачење. Оваква поезија пред њеног творца ставља тешке задатке, јер ниједна реч не сме бити произвољна, пошто би то онемогућило читаоца да песму схвати.

Треба имати у виду да је Маларме свим својим бићем усмерен на реч, њено значење и употребу, тако да и у избору симбола акценат не ставља на саму сугестију која ће нас од чула повести идејама, већ првенствено на вештину којом ће та сугестија бити речима представљена. Дакле, више није довољно размишљати само о томе шта рећи. Од суштинске важности за поезију је управо то како је нешто речено. Није довољно изабрати довољно сугестиван симбол, неопходно је вешто га употребити. Код Малармеа су размишљања о поезији неодвојива од размишљања о језику.

Језик поезије за Стефана Малармеа није идентичан свакодневном језику који нам служи у комуникацији и који се служи „непосредном речју“. Иако је и песма вид комуникације, најпре између ње и читаоца, а потом између читаоца и аутора, речи које се у њој користе од друге су врсте. Језик поезије саткан је од „битних речи“, речи мистериозних, пуних магијског набоја (какав су имале у давнини, довољно је сетити се бајалица). Први песник симболизма, како ми видимо Малармеа, није порицао своју окренутост једном виду мистицизма, доводећи га чак у везу са „орфичким мистицизмом“, мада ће мистика тек код руских симболиста доћи до пуног изражаја. Марсел Рејмон запажа да код Малармеа „изговорена ријеч има одређену замишљену снагу да око себе створи празнину, да одбаци сваку визију“ из чулног света и да нас приведе самој идеји, чистој и божански некорисној (1958: 29).

Без обзира на то што нам се може учинити да извесне речи потпуно исто звуче у обичном разговору и у песми, разлика међу њима је суштинска. На првом

месту, она се састоји у различитим циљевима које ове речи имају. У првом случају, реч има за циљ да непосредно пренесе информацију, док се у другом претвара у посредника између човека и идеје.

Већ смо помињали Рембоову програмску песму „Самогласници“. Кроз њу је овај необични песник, који је почео да пише веома рано, да би већ с деветнаест година престао да ствара, и посветио се мање поетичним и не баш увек законитим пословима, настојао да сваком самогласнику додели одговарајућу боју. То синестезијско одређивање гласова кроз боје и облике, додатно је покушао да објасни у „Алхемији речи“. Поред тога што самогласници имају одређене боје, и речи поседују извесне ритмове. Захваљујући тим „несвесним ритмовима“, Рембо проналази „песничку реч која ће кад-тад бити доступна свим чулима,“ додајући да је превод задржао за себе (Рембо 1991: 144).

Трагајући за незнаним, Рембо је сматрао да није довољно бити само песник, односно, да је немогуће бити одиста песник ако се не испитају сви облици могућег и немогућег, ако се истовремено не постане и велики злочинац, велики патник или проклетник. Једино што замера Бодлеру, свом највећем узору, и како сам каже „највидовитијем“ међу песницима („...он је краљ песника, *прави Бог*“ написаће у писму Полу Деменију од 15. маја 1871), јесте управо то што је живео у превише уметничком окружењу (Рембо 1991: 225), односно, што је премало познавао живот изван књижевних и сликарских кругова.

Можда је управо та жеља Артура Рембоа да се живот упозна у његовом апсолуту, да се чула доведу до највећег могућег растројства, што укључује све облике љубави (познато је да му хомосексуални односи нису били страни и да је с песником Верленом био у веома драматичној љубавној вези с певањем и пуцањем!) али и све друго у шта се човек може упустити, и удаљила младог „видовитог“ песника од поезије и одвела другим животним стазама, на којима је, можда, успео да дође до сазнања за којима је жудео.

Пол Верлен, који је сам себе сврставао у парнасовце (мада је својим раним песмама био близак романтизму), задужио је симболизам успостављањем односа између музике и поезије, знатно више од Ренеа Гила и његове теорије о вези гласова и музичких инструмената. У својој програмској песми „Поезија“, Верлен музику, односно мелодичност песме, ставља у први план: „Музике пре и изнад

свега...“ (А да би та мелодичност била остварена, препоручивао је асонанцу, стављајући је изнад риме.) Иако овог песника, који је прошао током свог стваралаштва кроз разне фазе, најчешће сврставају међу претече симболизма, рећи ћемо да је он својим зрелим поетским достигнућима ипак дао значајан допринос симболизму, посебно када је реч о оним песмама које су настале под извесним утицајем његовог знатно млађег пријатеља и љубавника – Рембоа, чија су га дела подстакла да се и сам упусти у истраживање имагинарног и несвесног.

Француски симболизам изнедрио је још једног Пола – Пола Валерија, песника који као да се надовезује на Малармеову поетику, проширујући је на себи својствен начин. И његов циљ је „чиста поезија“ (poésie pure), односно поезија која би била у потпуности ослобођена свега што није поетично. Овај идеал је тешко достижан, јер се и у најбољем случају песма састоји од сегмената чисте поезије, који су уклопљени у непоетску грађу (Валери 1990: 298). Чиста поезија, заправо је апсолутна поезија, тако да се Малармеово трагање за апсолутом као идејом, претвара у Валеријево трагање за апсолутом као поезијом ослобођеном сваког уплитања прозе, чистом поезијом која би била базирана не само на садејству речи од којих је начињена, већ и на садејству њихових одјека. Немогуће је не присетити се овде Малармеових „битних речи“, јер песнички језик и Валери види као пут ка апсолутном. Разлика је у томе што Маларме истиче важност речи које су бремените значењем, речи које истовремено и казују и затамњују, док је Валери заокупљен преливима значењских потенцијала речи у њиховом међусобном односу.

Овај симболиста, без чијег познавања никако не бисмо могли разумети неке стихове појединих српских песника друге послератне генерације, на првом месту сегменте поезије Јована Христића, заслужан је и за скретање пажње на посебну област „осећајности којом управља језик“. Овај вид осећајности сматра врховном емоцијом, јер је у основи креативан, а моћи су му неисцрпне. Поетска емоција креира нове светове, који су сличнији свету сна, него свету реалности. Али док током сна нисмо у стању да утичемо на стварање, поетска емоција нам захваљујући моћима песничког језика дарује улогу демијурга. Све то није нимало једноставно, будући да је песник приморан да створи своје средство за рад. Песнички језик не постоји као датост, на онај начин на који постоје тонови, тако

лако разазнатљиви и тако лако разлучиви од шумова. Њега песник најпре мора да створи (при чему језик као средство споразумевања није нимало лако одстранити и раздвојити од песничког језика), па тек онда да га користи. За разлику од других уметника, песник не ствара само своје уметничко дело, већ и своје средство за рад, што његов посао додатно отежава, и створено дела удаљава од идеала – „чисте поезије“. „Када би песник успео да изгради дела где се ништа што је проза не би појавило, песме у којима музички континуитет не би никако био прекинут, где би односи значења непрекидно наличили хармонијским складовима, *где би претварање једне мисли у другу било важније од саме мисли*, где би игра фигура садржавала стварност предмета“ (Валери 1990: 304), могли бисмо досећи „чисту поезију“.

Када је реч о руском симболизму, ту ствари стоје донекле другачије. Ако су неки историчари књижевности (на срећу, не сви) француски симболизам временски строго ограничили на свега петнаест година, сврставајући велике песнике попут Малармеа и Верлена у претече, а Валерија у постсимболисте¹⁶, тиме остављајући међу симболистима тек песнике чији се домет, уколико изузмемо Рембоа, не може мерити с поменутиим песничким величинама, које су симболизам заправо и поставиле на ноге, одредивши му својом поезијом и својим теоријским текстовима заједнички именитељ, када је реч о руском симболизму, у том погледу није било много недоумица. „Програмским наговештајем преокрета који у руску поезију уноси симболизам сматра се објављивање чланка Димитрија Мерешковског (1866–1941) 'О узроцима декаденције и о новим струјама у савременој руској књижевности' 1893. Прва песничка дела новог књижевног правца појављују се у зборнику *Руски симболисти*“, који је уређивао Валериј Брјусов и писао предговоре у којима се освртао на одлике симболизма, уочавајући његову сродност са импресионизмом и називајући поезију симболизма „поезијом наговештаја“ (Сибиновић 1995: 151).

Нема много колебања ни када треба набројати главне представнике овог књижевног правца, који се у Русији јавио паралелно на два различита места (у

¹⁶ Примера ради, међу најзначајнијим заступницима оваквог виђења су већ помињани Марсел Рејмон и Сесил Баура.

Москви и Петрограду) безмало истовремено: Мерешковски, Сологуб, Мински, Баљмонт, Бели, Брјусов и Вјачеслав Иванов.

Док смо замерали Тодору Манојловићу, што је говорећи о француском симболизму, рекао да „одређенијег заједничког програма симболистичка школа, као једна целина, није ни имала“ (Манојловић 1987: 120), управо то бисмо могли констатовати када је у питању руски симболизам. Овај симболизам, без обзира да ли је реч о московском или петроградском покрету, много више се ослањао на немачке филозофе: Канта, Шопенхауера и Ничеа, а уз њих и на француског филозофа Бергсона, који је својим поимањем времена, а превасходно сећања, извршио огроман утицај на књижевност не само свог доба, већ и потоњих времена, него што се угледао на песнике француског симболизма. Ипак, не смемо занемарити ни француски утицај, на првом месту мислимо на Бодлера, као претечу симболизма, који је песмом „Сагласја“ инспирисао бројне руске песнике да нижу стихова на ову тему, али је утицао и на Верлена и његово виђење односа поезије и музике.

Мада, као што је већ речено, нема дилеме ко су представници руског симболизма, постоји низ различитих начина на које их теоретичари књижевности сврставају. Поред оне већ поменуто према месту у којем су живели и стварали поједини симболисти, за коју Нана Богдановић каже да је могла бити прихватљива само у време настанка руског симболизма, али никако и касније, након што се својим делима огласио и Вјачеслав Иванов (Богдановић 1987: 142–143), прихваћена је и подела на старије и млађе. Константин Баљмонт и Валериј Брјусов се сматрају зачетницима руског симболизма (никако претечама, које Жирмунски (1991: 136) проналази у Тјутчеву и Фету, песницима који су у својој романтичарској поезији били склони употреби симбола и што је још значајније, звук своје поезије претпостављали су логичком смислу). Млађи симболисти или „прави симболисти“ су Вјачеслав Иванов, Андреј Бели и Александар Блок¹⁷.

¹⁷ Према А. Л. Григоријеву руски симболизам има три тока. Први представљају Мински, и брачни пар Димитриј Мерешковски и Зинаида Хипијус. Другом току припадају Брјусов и Баљмонт, док „млађи симболисти“ Блок, Бели, Вјачеслав Иванов и Соловјов припадају тек трећем току. (1983: 420)

Много је теже открити оно што је заједничко свим руским симболистима, како би се могла пронаћи начела која поменуте песнике обједињују у овом књижевном правцу. Мерешковски, и сам припадник симболизма, и то његове ране фазе, настојао је да издвоји основна начела симболизма, али је он у том погледу више изнео властита поетолошка начела (што није усамљена појава, када је реч о писцима који настоје да објасне књижевни правац којем и сами припадају). Он уочава три основне одлике симболизма: мистику, употребу симбола и уметничку осетљивост и истанчаност (Барабаш 1983: 131). Овде већ одмах увиђамо извесну сродност с неким француским симболистима, на првом месту оним који су поезију доводили у везу с мистиком (нпр. Маларме). Међутим, као што то није било доследно прихваћено међу француским песницима симболизма, тако ни код руских симболиста, мистицизам није универзална одлика. Тачно је да има оних који у том погледу иду чак и предалеко, као што то чини Сологуб, али има и оних који се попут Валерија Брусјова ограђују од било какве везе мистике са њиховом поезијом.

Друге две одлике, које је навео Мерешковски нису без значаја. На првом месту тврдња везана за употребу симбола, мада не можемо занемарити да су симболе користили и поједини романтичари, па чак и даље у прошлости, разни песнички правци, као што су га користили и потоњи, и немајући много везе са самим симболизмом. Ипак, разлози због којих се симбол употребљава у поезији припадника овог књижевног покрета чији је назив и изведен од речи *симбол*, као и начини на који се он користи, могу дати за право Мерешковском.

Најближи ставовима француских симболиста је Валериј Брјусов, који је у свом програмском тексту „Кључеви тајни“ изнео своје схватање симболизма. Он најпре полази од негативних одређења, обавештавајући нас шта симболизам није. Брјусов не признаје ангажовану поезију, јер циљ уметности није да дели етичке или било какве поуке, као што не признаје ни „уметност ради уметности“. Као што су се Маларме и Валери опирали постојању „идеја“ у песми, јер „песма се не пише идејама већ речима“, како је тврдио Маларме, а Валери као посебан вид духовитости великог мајстора, радо понављао ту тврдњу, тако Брјусов сматра да поезија не треба да има когнитивну функцију, нити је сазнању место у поезији. (Идеје на које се овде мисли су заправо философски ставови или неке друге

чињенице, а не Идеје као савршенство чији је поезија одраз, због чега ту реч поједини симболисти и пишу великим почетним словом.) Разлози за такав став блиски су Малармеовим.

Сазнање је плод здраворазумског размишљања које се базира на искуствима из спољашњег света, а он са уметношћу нема ништа заједничко, јер идеални свет (ево нас опет на подручју неоплатонизма!) који је предмет поезије, не може да се докучи сазнањем, већ само *интуицијом*. Брјусовљева интуиција нас много подсећа на Малармеов *наговештај*, премда је Брјусов до оваквих погледа мање дошао преко поезије песника „Иродијаде“, а више преко Бергсоновог интуиционизма у философији. (Ипак, мора се признати да је Брјусов био велики поштовалац Малармеове поезије, и да је од њега директно прихватио херметичност поезије, коју он у својој аутобиографији назива „намерним затамњивањем смисла“). Зато за Брјусова симболизам није само поезија симбола. Овај правац првенствено сматра значајним по томе што он мења циљ песничког стваралаштва.

И Андреј Бели се потрудио да нам представи своје виђење симболизма, које се, опет, не може прихватити као универзално. Док су се остали руски симболисти ослањали претежно на немачке философе, за Белог је пресудан мистицизам руског мислиоца Соловјова. У том духу, аутор *Петрограда* симбол дефинише као знак који изражава мистичну идеју. Уколико бисмо изоставили реч „мистично“, опет бисмо се приближили Малармеовом схватању симбола у поезији. За Белог симбол може бити тројак: може бити одраз спољашњег света (при чему од њега уметник и не може имати много користи), може од појавног индивидуалног водити ка општем (што је заправо алегорија) и у свом најузвишенијем облику може бити прелазак конкретног и појединачног у вечно, односно у надреално (што јесте чиста уметност).¹⁸ Захваљујући томе (опречно у односу на Брјусова), поезија постаје највиши облик сазнања. У симболу се налази срж знања, као и срж лепоте. Блискост француском симболизму Андреј Бели потврђује својим размишљањима о језику као средству поезије. Он разликује „речи-термине“ (оно што би Маларме сврстао у језик намењен споразумевању) и „живе речи“, које нису ништа друго до сестре близнакиње Малармеових „битних речи“.

¹⁸ Упореди Андреј Бели, *Симболизам*, прев. Мила Стојнић, Институт за књижевност и уметност / Вук Карацић, Београд, 1984.

Александар Блок мање пажње посвећује теоретској расправи о мистицизму, мада му је он близак, што нам потврђују стихови „дивној дами“, жени која се у његовим стиховима појављује час као мистично, божанско биће, час као отеловљење идеје саме. Оно на чему инсистира овај аутор јесте веза са фолклором, што сматра првим задатком симболизма. Морамо признати да су и неки српски песници у XX и XXI веку кренули овим путем, трагајући за националним симболима. Међу њима су свакако Васко Попа, Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, Љубомир Симовић и Борислав Радовић.

1.5 Тихи ерудита и разбарушени доктор

Дуго времена је било уврежено схватање да симболизма у српској књижевности није ни било, да је он биљка која се није могла успешно пресадити на наше просторе и да су незнатни покушаји у том смеру и остали само то – покушаји, незнатни и нимало вредни пажње. На исти начин су се наши старији историчари књижевности опходили и према самом термину *симболизам*, који је и када би се спорадично појавио, каткада бојажљиво, каткада транспарентно, као у Дучићевом случају, или оспораван или напросто игнорисан. Да ли је разлог томе довођење у везу симболизма са декаденцијом (сетимо се да је један од француских симболистичких кружока носио то име), којој се нису смели препустити песници нације која тек конституише своје вредности (на које је делимично заборавила, будући да се петсто година налазила под турским ропством¹⁹) или разлоге треба тражити на некој другој страни?

Ако судимо по Јовану Скерлићу, онда је разлог првенствено у томе што је своја политичка становишта претпостављао поетолошким. Управо због тога, он је могао да се диви француском симболизму, на чије дражи уопште није био имун,

¹⁹ Помињање тих петсто година под турским ропством је постало ствар реторике, тако да врло често заборављамо како су у том периоду од петсто година откако су Турци покорили Србију, док их Срби нису у потпуности отерали током Првог балканског рата, постојали временски интервали делимичне или потпуне самосталности, тако да је реч о мање од четресто година ропства под Турцима, што и даље није мали период.

посебно када је реч о Верленовој поезији, али да српски симболизам одбацује и пориче. За њега је симболизам у српској поезији „лажни одсјај вредности на европској периферији, некритичко преузимање помодних осећања, синоним за декаденцију, мутну и болесну осећајност, таман и нејасан стил“, како каже Александар Јовановић (Јовановић 1994: 21). Зато Скерлић настоји да постојање симболизма сасвим порекне, односно, да га веже за маргиналне писце и њихова лоша песничка остварења. Декаденција и мрачњаштво му се нимало нису уклапали у визију „националног препорода“, којем је желео да српска поезија превасходно служи.

Ни Богдан Поповић није имао позитиван став према српском симболизму, додуше, из сасвим другачијих разлога. Он чак није хтео ни да га именује као симболизам, премда му је сам термин морао бити познат. Захваљујући објашњењу којим је пропратио свој избор у чувеној *Антологији српске лирике* можемо наслутити шта мисли о њему: да је мутан и нејасан, испуњен иронијом, поколебаношћу и сумњом. Он каже: „Наше најбоље песништво од последњих десетину година, и код најбољих, често је нејасно. Има шта више песника који су некад писали јасно, а сада не. Човек често мора да се домишља смислу њихових песама. Читаочев допринос је уистину понекад толики да читалац постаје сарадник песников“ (Поповић 1924: XIV). Није тешко схватити да Поповић говори о симболизму. И премда га он осуђује, из његових реченица које смо навели закључујемо да је тај „прећутани српски симболизам“ остварио бар неке од циљева које симболизам уопште поставља пред поезију – песме су херметичне и захтевају сарадњу читаоца, баш онако како је Маларме сматрао да треба.

За разлику од Скерлића који је у оспоравању српског симболизма био вођен политичким опредељењима, осуда Богдана Поповића вођена је поетолошким начелима. За овог теоретичара и историчара књижевности у поезији је осећање оно што односи превагу. Дакле, песма постоји да би нам пренела неку емоцију. Познато је да поезија симболизма ратује са емоцијама једнако колико и с утилитаризмом, сазнањем или мимезом. Жељене емоције, Богдан Поповић у делима српских симболиста није могао наћи, па стога, остајући доследан себи и својим критеријумима, таква дела и не укључује у свој, иначе изврстан избор. Али, српски симболизам, ма колико био порицан од стране књижевних

теоретичара или прећуткиван од стране песника (мада никако не свих, сетимо се само Јована Дучића или Тодора Манојловића) нешто је што постоји и чијем проучавању треба посветити дужну пажњу. Међутим, на ту се пажњу морало чекати нешто више од једног века²⁰. Да будемо искрени, и поштени у односу на Јована Скерлића и Богдана Поповића, можда те грешке ни до данас не би, бар делимично, биле исправљене, да није поезије послератних и савремених песника, који се у великој мери ослањају на симболизам, како страни, тако и наш. Остаје нам да се запитамо: „Како је симболизам извршио толики утицај на песнике потоњих генерација у земљи у којој чак није ни постојао?“ Одоговор је једноставан. Свако је имао своје разлоге да пориче симболизам. Али то што је порицан, не значи да није ни постојао.

Јован Дучић је мислио другачије и о томе писао у више наврата, да поменемо само његов текст „Споменик Војиславу“. Он је суптилно осетио трансформације које су се од романтизма до његовог стваралаштва одвиле у српској поезији. А кад смо већ поменули Војислава Илића, треба се присетити да, иако га Дучић одређује као парнасовца, још Драгиша Живковић примећује да се најава симболизма може уочити у његовом делу, превасходно у песми „Клеон и његов ученик“ (1994: 116–137). У овој дијалошкој песми Клеон директно, подучавајући, објашњава како је симбол све око нас, „а суштина оно што он собом значи“. Овде се крајње експлицитно даје објашњење самог појма и оно нимало није удаљено од онога што је о симболу рекао Маларме. Живковићева заслуга је што је међу првима скренуо пажњу на елементе симболизма у Илићевој позној поезији, чиме је потоњим трагаоцима за симболизмом у српској књижевности знатно олакшао посао.

Упуштајући се у детаљније анализе песама које се могу сматрати заокретом од парнаса ка симболизму, уочено је да је употреба симбола све учесталија и да је кроз песме као што су „Елегија на развалинама куле Северове“, већ поменута

²⁰ Првенствено мислимо на Зборник радова *Симболизам у свом и нашем времену* који је приредила проф. др Јелена Новаковић (2016). Овај зборник представља непроцењиву вредност онима који би да се отисну у авантуру истраживања српског симболизма. Ипак, не треба занемарити ни зборник који је настао као плод Међународног научног скупа *Српски симболизам типолошка проучавања* који је одржан 1983. године, да би га две године касније, уз предговор Предрага Палавестре објавила Српска академија наука и уметности.

„Клеон и његов ученик“ и „Запуштени источник“, Илић „у беспрекорну, парнасовски доста статичну и хладну песничку слику унео дотада непознату симболистичку дубину“ (Палавестра 1986: 87).²¹ Не оспоравајући закључке до којих су дошли његови претходници, Душан Иванић, у изврсном есеју „Назнаке симболизма у српској књижевности на размеђу XIX и XX вијека“ (у зборнику *Симболизам у свом и нашем времену*. 2016), уочава и друге особине својствене симболизму у поезији Војислава Илића. На првом месту, то је мистицизам о ком је говорио Маларме, као што су га присвајали и многи руски симболисти, о чему је већ било речи. Песник који је због наклоности ка хексаметру и темама везаним за класичну књижевност, био сматран наследником класицизма, све чешће се налази пред вечном тајном коју не може разоткрити. Занимљиво је и то да један парнасовац у своју поезију уводи разврат и термине као што су „смрадни гроб“, „оргија гнусна“, разарање и слично, дакле термине ближе уклетим песницима симболизма, него ли парнасовцима. Његове позне песме све су загонетније и неодређеније.

„Потом код Илића важно мјесто почиње да заузима идеал и љепота, умјетник и његово дјело, оваплоћено у *Мраморном убици* и *Ниоби*, с мотивом посвећености идеалу/љепоти као смислу егзистенције или мотивом поистовјећења умјетника и дјела, те смрти умјетника у дјелу (боље речено: од дјела, јер скулптура силази с постоља и убија скулптора)“, примећује Иванић (Иванић 2016: 263). Ако томе још додамо пажњу коју је Војислав Илић посвећивао формалним својствима своје поезије, можемо схватити у коликој се мери он поткрај свог живота приближио поетици симболизма²², и то баш у оно време када је симболизам у Француској управо достигао свој процват. Зато га с пуним правом

²¹ Поред Палавестре, на поменуте песме пажњу је скренуо и Милорад Павић у зборнику *Војислав Илић* чији је био приређивач (1966) као и у свом „Предговору“, *Сабраним делима* Војислава Илића (1961: 7–67).

²² Осврћући се на последње године Илићевог стваралаштва, Иван В. Лалић је нагласио да су у том периоду настале песме „које су дале повода да се уз поезију Војислава Илића везује и појам симболизам“. Он даље наводи да је то први узгред споменуо Зоран Мишић још 1956, да би Драгиша Живковић и Милорад Павић развили озбиљну тезу о елементима симболизма код Војислава Илића (Лалић 1997: 35).

можемо сматрати претечом овог књижевног правца у Србији. Али треба напоменути да ту титулу није понео само он.

Претечом српског неосимболизма једнако се може сматрати и песник ком се посвећује много мање пажње – неоправдано маргинализовани песник Милета Јакшић, који је на почетку свог стваралаштва био под јаким утицајем Војислава Илића, али се потом отиснуо у самостална истраживања моћи поезије. Његова поезија је изазвала негодовање, па чак и оштре нападе критике, да би тек много касније била уочена њена танана веза са симболизмом, да би се кренуло у потрагу за синестезијама (омиљеном стилском фигуром свих симболиста), као и за оним недокучивим и неухватљивим, што провејава у Јакшићевим песмама. Довољно је сетити се његове чудесне песме „Ствари које су прошле“, па уочити везу његовог певања с поетиком симболизма, првенствено француског. То место на којем су, зар, смештене *ствари које су прошле* и где живе независно од нас, у неком постојању налик сну, води нас имагинарним световима које ствара поезија и који су такође налик сну, с том разликом што на њих човек може да утиче. И лирски субјекат Јакшићеве песме може да утиче на тај имагинарни свет прошлости, тако што призива успомене. И изван ове песме, код Јакшића се могу наћи трагови мистике, као што се, како је приметио још Скерлић који је реч симболизам нерадо користио, у његовим песмама пантеистички надахнутим природом, иста та природа уздиже до симбола. Упркос свему томе, Милета Јакшић, иако није заборављен, још увек је некако по страни, као да чека време у којем ће његова поезија добити рецепцију какву заслужује.

Док је Војислав Илић, одрастајући у кући која је била стециште књижевног Београда, захваљујући његовом оцу Јови Илићу, а касније и браћи (посебно Драгутину, који је и сам био књижевник), у српској књижевности био оличење „ученог песника“ (премда су његова науковања била више индивидуална него институционализована, јер се није могао подичити дипломама), његов двадесетак година старији савременик др Лазар Костић, упркос свом докторском звању, увек је првенствено доживљаван као необуздани, разбарушени песник.

Иако је, као што рекосмо, песник и преводилац Лаза Костић двадесет једну годину старији од Војислава Илића, он га је надживео за пуних шеснаест година, дочекавши и срамежљиви процват српског симболизма. Управо због тога га овде

и помињемо, али и због важних реминисценција на његово стваралаштво у поезији Ивана В. Лалића.

Када је реч о виђењу Лазе Костића у улози претече српског симболизма, мишљења су подељена. Зоран Мишић је склон да овог песника посматра као спону између романтизма (ком је несумњиво припадао) и српске модерне. Он сматра да је његов утицај на нашу поезију с почетка XX века знатно далекосежнији, него ли је утицај позних поетских остварења Војислава Илића (Мишић 1976: 108–118).

И Предраг Палавестра говори о томе како је Костић спојио два века српске поезије (мислећи притом на XIX и XX). Нема много заступника оваквог поимања позне поезије нашег усамљеног романтичара. Овим не тврдимо да је Лаза Костић био усамљеник (то је неспојиво с његовом личношћу), већ да је он у српском романтизму једна потпуно усамљена појава, као што је то Бодлер у француском романтизму. До те издвојености управо и долази захваљујући томе што се и један и други песник одвајају од књижевне епохе у којој су поникли, чије су неке од одлика уткали у своје стихове, али који истовремено надрастају своје доба, те се њихова поезија окреће нечему новом, нечему чије време тек треба да дође. Управо због тога ни Бодлерова поезија, ни поезија Лазе Костића у времену у којем су стварали није била вреднована онако како то заслужује.

О усамљеништву поезије нашег „последњег романтичара“ писао је и Милосав Мирковић, који тврди да „ниједан појам покрета, књижевног колегијума, није био близак Костићу и (да) он остаје репрезентативан у својој усамљености и својој пароди емоција“ (Мирковић 1973: 9).

Утолико су значајнија Палавестрина запажања у *Историји модерне српске књижевности*: „Док је Илић олакшао промену поетског стила, уводећи први објективизовану парнасовску поезију избрушене форме – која је складношћу стиха утицала на многе песнике с почетка века и тиме на посредан начин обезбедила услове за ослобађање модерног песничког сензибилитета – Костић је непосредно деловао на сазревање и уобличавање духовности модерних песника, на ширење поетских простора и на темељну револуцију песничког израза. Гестом великих симболиста, он је човекову стварност уздигао до апсолутног начела космичке хармоније и тиме отворио врата моћном таласу модерне поезије.

Надрастао је све књижевне покрете и отео се уобичајеним историјским класификацијама“ (Палавестра 1986: 210–211).

Као чудесна веза између романтизма и симболизма посебно се истиче последња песма овог песника – „Santa Maria della Salute“. Она садржи многе теме и мотиве значајне за симболизам. Песма, која је у целини обраћање Богородици и цркви која је у њену част подигнута у Венецији, већ другом својом строфом говори о сврси уметности, што је тема која од симболизма наовамо заокупља већину песника. Аутопоетички искази пре њега нису ни близу заузимали толико простора у самој поезији. И Костић, попут симболиста, лепоту види као апсолут сврховитости: *Зар није лепше носит лепоту, / сводова твојих постати стуб, / него грејући светску грехоту / у непо спалит срце и луб; / тонут о броду, трнут у плоту, / ђаволу јелу а врагу дуб? / Зар није лепше вековат у те, / Santa Maria della Salute?* (1991б: 107) Лепота је апсолут у уметности, али и у животу. Отуда толика опчињеност умрлом драгом.

Песма „Santa Maria della Salute“ доноси и тему сна. То би се могло сматрати типичном одликом романтизма (од Хофмана и Новалиса, преко Пушкина, до српских романтичара, тешко да је постојао и један који је заобишао могућности које сан нуди, било да је реч о поезији, било да је реч о прози), да сан у Костићевој поезији нема потпуно другачију функцију него што је то случај код романтичара²³. Сан се код њега јавља као боља и лепша страна живота, једнако важна као и живот сам. До краја песме „Santa Maria della Salute“ схватићемо да је сан заправо и важнији и стварнији од живота. Управо ту видимо симболистичку потрагу за апсолутом, односно за световима који би били идеја сама, а не тек њен пуки одраз. Спона између стварног света и идеалног света (код Костића именованог као снови) „песме су моје“. Дакле, песме настају из судара с тим идеалним светом, оне одражавају њега, а не реални свет. Оне и настају на граници ових светова, тамо где се они додирују, како сазнајемо из ове песме, али и из песме „Међу јавом и мед сном“ (1991.а: 47), која је настала педесетак година раније²⁴, што нам говори да се песник овом мишљу није носио само поткрај

²³ Треба се сетити и Костићеве песме „Међу јавом и мед сном“.

²⁴ У 2. тому *Песма* Лазе Костића, ова песма се налази међу песмама насталим између 1862. и 1864.

живота, када је симболизам у Француској, али и у Русији, како сматрају неки историчари већ био окончан, већ у оно доба када је Бодлер антиципирао симболизам.

Претпоследњом строфом своје прослављене песме, Костић се враћа уметности, овога пута самом песничком стваралаштву, објашњавајући, наизглед успутно, како његове песме настају. Тиме он не само да описује кружницу, повезујући почетак са крајем, већ нам открива понешто о природи свог стваралаштва: *А наша деца песме су моје, / тих састанака вечити траг, / то се не пише, то се не поје, / само што душом пробије зрак. / То разумемо само нас двоје, / то је у рају приновак драг, / то тек у заносу пророци слуте, / Santa Maria della Salute* (1991б: 110). Видимо да је реч о песмама које се нити пишу, нити певају, већ „душом пробијају зрак“, што нас води симболистичком спиритуализму.

Ова строфа нас такође упућује и ка нејасности, односно херменеутичности поезије. Костић тврди да плодове његових сновидних састанака са умрлом драгом – његове песме – могу разумети само њих двоје, додајући да други могу тек да наслуте њихов смисао. Али ту наш песник иде још даље, прецизирајући да његова дела, односно, дела космичке љубави, могу наслутити само пророци, па и они тек када се налазе у свом пророчком заносу. Ту он исказује скептицизам према могућности да реципијент сазнајним путем проникне у значења песме, али да је интуитивно може појмити.

У Костићевој последњој песми, написаној у облику исповести упућене Богородици пред којом се осећа кривим не због грехова крви и плоти већ због свог огрешења о уметност и о лепоту, уочавамо и својеврсни мистицизам, који иако има додирних тачака с хришћанском религијом, далеко је од религиозног мистицизма. Заправо, Костић ствара сопствену религију чији центар није она за чији опроштај моли, већ умрла драга која га походи у сновима и која је у дослуху с „тајним силама“. Његова љубав има космичке размере, али као што примећује Драган Стојановић у есеју „Између астралног и сакралног: *Santa Maria della Salute* Лазе Костића“, наш песник преокреће однос космичких збивања. „Код Костића смо наведени да размишљамо о томе не зависе ли, напротив, орбите небеских тела, положај звезда и уопште космички односи и догађаји од људских страсти и осећања“ (Стојановић 2017: 24). Шта друго и можемо да очекујемо од лирског

субјекта, којег у овој песми није тешко идентификовати с песником, ако он обећава да ће задивити *богове силне, камоли људе* (одједном се монотеизам замењује политеизмом) и да ће звездама *померит путе, / сунцима засут сељенске студе?*

Коначно, Костић се приближава симболистима и својим односом према језику. Иако он није попут Малармеа или Андреја Белог нашироко писао о језику као основном средству за рад сваког писца, он је тог проблема био итекако свестан. Да му је била јасна разлика између свакодневног, разговорног и поетског језика, Лаза Костић је и као песник и као преводилац морао знати. До тог закључка долазимо првенствено на основу тога што читајући његову поезију схватамо колико се трудио да створи свој поетски језик (нпр. у песми *Santa Maria della Salute* имамо реч „безњеница“ која је песникова кованица). Било је оних који су се подсмевали Костићевим неологизмима, а мора се признати да је наш песник у том погледу понекад умео да застрани, али исто тако, требало би му приписати у заслуге што је обогатио српски језик многим речима, за које више и не слутимо да су некада биле његови неологизми. Оглушивао се Лаза Костић и о синтаксу српског језика, поводећи се за својим унутрашњим мелодијама, али ни то није узимано превише озбиљно.

Д. Иванић, међутим, пориче директну везу Лазе Костића и симболизма. Спорећи се с Палавестром, којем смо по овом питању наклоњенији, он тврди да „и код нас, много прије симболизма као покрета или школе, има појава конструисања 'одвојеног језика поезије' (П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд, 1995, стр. 48) код Симе Милутиновића Сарајлије, Ђорђа Марковића Кодера или код Лазе Костића, само што се тај поступак, сасвим изолован од других својстава симболизма уклапа заправо у опште препородне тенденције у вријеме нестабилизованог књижевног језика и стила књижевних жанрова. Симболичност је, наиме, као и реалистичност, чинилац пјесништва откако оно постоји“ (*Симболизам у свом и нашем времену* 2016: 257).

У случају Лазе Костића, већ смо навели неколико кључних „својстава симболизма“, тако да песникова веза са симболизмом не може бити сведена на „симболичност“, као општу тенденцију сваке поезије. И на крају, не треба занемарити образовање Лазе Костића, који је био врстан познавалац бројних

националних књижевности, па му тако није могао промаћи ни симболизам. Да је тако потврђују и његови теоријски текстови везани за новине које су се последње две деценије његовог живота одвијале у европским књижевностима, и премда реч *симболизам* није користио, појму *симбол* се враћао у више наврата.

Наравно, нећемо ићи тако далеко, да устврдимо како је песма *Santa Maria della Salute* највиши домет српског симболизма, који нису успели досегнути, а камоли надмашити потоњи српски песници, мада има и таквих, рекли бисмо, екстремних схватања. „Просто је било јалово свако даље симболичко певање: исцрпено у *Santa Maria della Salute*, свако даље дискурзивно истеривање сплина и симбола указало се као партнерска игра песника и његова доба. Још увек песници такозваних модерних израза и покољења лебде испод црте Лазине дијалектике *младићког праскозорја*“ (Мирковић 1973: 17–18). (Како не би било забуне, Мирковић под „младићким праскозорјем“ Лазе Костића подразумева његово позно певање, јер песник који је у најранијој својој младости био сматран већ зрелим, пред крај животног пута, који није био кратак, пише из позиције позно стечене младости.)

Када све ово узмемо у обзир, можемо тврдити да Лаза Костић стоји раме уз раме с Војиславом Илићем, као претходница српског симболизма, који ће у Милети Јакшићу имати свог несвесног и помало несигурног зачетника, јер како каже Палавестра: „Тек када су се открили скривени токови српског симболизма као превладавајуће унутрашње струје у темељима златног доба модерне српске књижевности, поезија Милете Јакшића излетела је на површину као аутентичан лирски тон у тежњи песника-симболиста да себе и своју душу пронађу у простору и времену“ (1986: 232). Упркос томе, поезија овог песника ни у српској књижевној историји ни у теорији књижевности нити међу широм читалачком публиком још увек није заузела место које јој према њеним донетима припада.

1.6 *Симболизам у Срба*

Када говоримо о симболизму у српској књижевности, и то не на онај начин на који се може рећи да је свака поезија симболична, истичу се два имена: Јован

Дучић и Владислав Петковић Дис. Јасно је да је реч о два песника сасвим различитог образовања, различитог сензибилитета, различитих тежњи у самој књижевности, али ипак, оно најзначајније у српском симболизму потекло је од њих двојице. Захваљујући њима, симболизам је пустио корење на нашем поднебљу, да би се у различитим својим облицима ту задржао све до наших дана.

О томе како су Јован Скерлић и Богдан Поповић, најзначајнији критичари и теоретичари књижевности свог доба, настојали, свако из својих разлога, да негирају постојање симболизма у српској књижевности, већ смо говорили на почетку претходног одељка. Међутим, када је постојање симболизма у поезији српских песника постало очигледно, критичари су, на првом месту Скерлић, настојали да порекну вредност те поезије. У том погледу посебно је на удару био Владислав Петковић Дис, према којем је Скерлићева критичка реч била не само брџка, већ и неопростиво увредљива. Јован Скерлић је нападао Дисову поезију, оспоравао јој било какву вредност, па чак и право да се назива поезијом. Што се тиче Јована Дучића, ту ствари стоје донекле другачије, јер је према њему Скерлић гајио амбивалентан однос. Управо онако како се Дучићева поезија разликовала од раних песама, до оних насталих у песниковим позним годинама, како се он кретао од парнаса ка симболизму, тако је осциловала и амплитуда Скерлићевог гнева усмереног ка Дучићу, којем ипак није могао а да не ода признање за савршену форму.

Уз ова два песника, међу симболистима је своје место заслужио и Сима Пандуровић, који је својом првом збирком песама уздрмао књижевну јавност у Србији, али и Скерлића, који је његове младеначке стихове подвргао оштрој критици, након чега стичемо утисак да је Пандуровић писао тако да удовољи Скерлићевим захтевима. То је за последицу имало низ похвала из пера чувеног критичара, али и тихо потонуће овог песника у обично и већ виђено.

Без обзира на то што захваљујући Скерлићу и Богдану Поповићу термин *симболизам* није могао да заузме место које му припада у српској књижевности, он је с времена на време искрсавао, и што је још важније, симболизам је био присутан у нашој поезији на самом крају XIX века у окриљу онога што називамо српском модерном. Радован Вучковић каже да се у том периоду јављају покрети „као што су симболизам, неоимпресионизам, неоромантика и други, који идеју

новог ограничавају на област уметничке технике и чак одбацују могућност друштвеног напретка или му се супротстављају. Главни циљ виде ови правци у негацији натуралистичког стила и позитивистичко-историјског духа XIX века, а **ново** за њих значи, пре свега, револуционисање уметности...“ (1984: 5). На другом месту, говорећи о Јовану Дучићу, Вучковић примећује да је српска књижевност деведесетих година претпрошлог века „била више заокупљена идејом како да дође до општег побољшања квалитета, до *изоштравања критерија* који би омогућио да се подигне ниво литерарног стварања, него да изврши преображај у смеру *новога*“ (*Српски симболизам: типолошка проучавања* 1985: 131). Изоштравање критеријума на основу којих би било вршено вредновање савремене поезије, али које би истовремено било и путоказ ствараоцима, нешто је за шта се Јован Дучић залагао и о чему је у више наврата писао у критичким освртима на дела својих савременика, али и другим поводима.

Што се Дучића тиче, бар у погледу формалне стране своје поезије, он је имао веома оштре критеријуме, што је доказао својим песничким остварњима, мада у том погледу не треба заборавити ни Милана Ракића. Новица Петковић запажа да се „ни код којег нашег песника из времена модерне није толико писало о стиху као код Милана Ракића, а нешто мање и о стиху Јована Дучића. Дакле, код оба песника која су, управо у једанаестерцу и дванаестерцу, поставили основицу нашем модерном стиху, строфи или лирској песми као целини“ (Петковић 2007: 145). Јасно је да су ова два песника заслужна за формирање српског поетског језика, и то им нису могли оспорити чак ни послератни модернисти, који су се (гле чуда!) обрушавали на ове песнике, понекад не бирајући речи осуде. Међу њима је и Јован Христић, али у нападима ипак предњаче Зоран Мишић и Миодраг Павловић. Ракићу је замеран артризам (не без разлога), али и одсуство мисаоности (што се може односити на неке неуспелије песме, али никако на Ракићево стваралаштво у целини). Чак је и филигранско брушење стихова код овог песника представљено као надоместак за одсуство мудре мисли и искрене емоције. За разлику од Ракићеве, Павловић је Дучићеву поезију сматрао баштином европског, а не само српског симболизма, смештајући овог песника раме уз раме с песницима као што су Блок, Рилке или Пастернак (Павловић 1964: 47–48). Међутим, Мишић каже да су Дучић и Ракић „стрпљиво усавршавали свој стих да

би могао што успешније да изрази плитке фамилијарне и мондене теме“ (1956: 14).

Миодраг Павловић је био још ригорознији, одричући „Ракићу практично све атрибуте правог песника“²⁵, па чак и оно што му је Мишић признавао – значај за конституисање поетског језика. У тексту „Песништво Милана Ракића“, како наводи Леон Којен, Павловић пориче тврдњу претходних генерација да је Ракић „велики уметник стиха“, истичући да је његов речник оскудан и да „нема снагу у језику“ (Којен 2015: 141). Остале замерке да и не помињемо. Ипак, мора се имати у виду да је Павловићева критика заснована на поетолошким ставовима овог уметника, који није имао много слуха, нити разумевања за поетике различите од његове. Заправо, када се данас осврнемо на тај текст, уочавамо жељу једног модернисте да се модернизам разграничи од модерне, односно да се истакне како модернизам ништа не дугује модерни, што је у једном тренутку било потребно, ма колико било нетачно и ма колико се та потреба не може прихватити као оправдање.

Ипак, ову полемику везану за Дучића, а посебно Ракића, којој не би ни било посвећено околико простора да није реч о схватањима модерниста, који су за наш рад суштински важни, окончаћемо речима Новице Петковића: „Дучић се није устезао да посегне за туђим, француским језичким и песничким обрасцима. У култури и књижевности, као што је познато, туђи обрасци убрзавају развој. Само што се туђи калем неће примити ако подлога није јака. На херцеговачкој језичкој подлози Дучић је изградио уравнотежен стих, у ритму и мелодији, а његова високо култивисана реченица мислим да је најзначајнија на српском језику. Тако је музикалност нашега јужног наречја уведена у модерно књижевно ткиво“ (Петковић 2010: 303), а Дучићева поезија добила признање какво заслужује (наравно, без оних силних ловора и пренаглашене глорификације, која је била карактеристична за теоретичаре у периоду између два рата).

У сваком случају брига о језику и брига о формалним својствима песме, као и о њеној мелодичности Дучића приближавају оном малармеовском схватању да се песма не пише „идејама, већ речима“, и то посебно одабраним речима. И Дучић и Маларме су поборници строге форме. Маларме се ослања на александринац

²⁵ Текст објављен у *Данасу*, 1961, бр. 4, стр. 26

парнаса и у погледу форме, много дугује Виктору Игоу. Дучић је и сам прошао кроз фазу парнасовства на почетку свог стваралаштва²⁶ и то је оставило дубок траг на његов стих. Међутим, Дучић се отискује и у авантуру писања песама у прози (премда и његова проза у неким деловима као да прелази у поезију). Немогуће је не сетити се, већ помињане Малармеове запањености пред песмом у прози: „Дирнули су у стих!“, на начин на који би само дубоко религиозан човек могао завапити: „Дирнули сте у Бога!“ Иако се Маларме у својој поеми „Бацање коцки неће укинути случај“ поигравао и с речима и с белинама, па и са самим стихом, иако се касније ни сам није устезао од писања прозних песама, ипак је он за сва времена упамћен као мајстор строге форме. Међутим, Дучић се никада није определио за слободан стих. Он „поезијом сматра само изосилабички структуриране стихове“ (Негришорац 2009: 18).

И пре Јована Дучића песме у прози су биле укорене у српску традицију, кроз читав средњи век (довољно је сетити се лирике деспота Стефана Лазаревића). Ипак, можемо претпоставити да се представник наше модерне није ослањао на српску средњовековну књижевну традицију, која је већ с романтизмом гурнута у запећак и на коју се заборавило, као да никада није ни постојала (и премда је учињен напредак у том погледу, ни данас још није добила место које заслужује). Пре се може претпоставити да је упориште нашао код Бодлера (који му није био превише мио) и код француских симболиста. Познато је колико је

²⁶ Александар Бошковић се спори са овешталим тврдњама попут оних Слободана Витановића у *Речнику књижевних термина* да парнасовци „презиру гомилу, њену прозаичност и вулгарност, и у уметности виде циљ свога постојања, могућност да се из монотоније, и бесмисла свакодневног живота побегне у лепшу, чистију и узвишенију стварност...“ и да „настављајући тенденције уметности ради уметности, они устају против свих видова утилитарности у поезији и најдубље верују да уметност нема и не сме имати других циљева осим себе саме...“ (1985: 527). Истина је да се сва ова запажања односе на парнас, али никако се не односе искључиво на парнас, јер се исто то може рећи и о песницима симболизма. (Бошковић 2009: 124) Ово Бошковићево схватање треба имати на уму увек када се говори о Дучићевом парнасовству, односно, симболизму. У том смислу најбоље је прихватити виђење парнаса управо онако како то чини Бошковић: „Будући да су Маларме и Верлен истакнути представници француског симболизма, отуда је под парнасовством боље подразумевати одређени књижевни стил или тенденцију, пре него књижевну школу“ (Бошковић 2009: 125). Ово је начин да се избегну многе забуне.

Рембо посвећивао пажње песмама у прози²⁷. О „растварању“ песме код овог француског симболисте Данијел Дела каже: „Рембо намеће не-стих у поезији, распоређујући и састављајући без разлике прозу у стиху (нпр. „Марине“) или стих у прози (нпр. „сонет“ из „Младости“) (Дела2016: 54). Било да је реч о песми, било да је реч о прозаиди, Дучић се угледа на француски стих, остајући дубоко укореењен у властитом језику који је, што је више од њега узимао, тим више обогаћивао.

Још једна сличност Дучићеве и Малармеове поезије је трагање за идеалом, премда су смерови којима су се у тој потрази упутили донекле различити. У том погледу, Дучић је „типичан симболиста“. (Намерно смо употребили ову синтагму, која делује донекле шаљиво, будући да је код симболиста мало шта типично, али њен циљ и јесте да нас усмери на то „мало шта“, на тих неколико кључних елемента који симболисте повезују.)

Наставимо ли да упоређујемо ова два песника, нужно се морамо дотаћи и Дучићеве програмске песме „Поезија“²⁸. Његово виђење поезије, веома је блиско Малармеовом, иако наш песник није био под већим утицајем чувеног француског колеге. Да кренемо, помало неуобичајено, од краја песме и најочигледније сличности: *прамен тајанствене магле* који лебди око песме, директно нас води,

²⁷ Убудуће ћемо песме у прози називати термином *прозаида* који се чини неупоредиво подеснијим (види: Бојана Стојановић Пантовић, *Песма у прози или прозаида*, Српски књижевни гласник, Београд, 2012), јер када кажемо *песма у прози*, та проза се интуитивно доживљава као неки вид скврнављења поезије, а уз то се пренебрегава чињеница да и песма у прози има своју мелодичност, да користи језик поезије, а не прозу, као и друга својства карактеристична за песму, па се скоро и заборави како је реч о песми. Реч *прозаида*, иако у себи садржи реч *проза*, неупоредиво поетичније звучи, асоцирајући нас одмах на то да је реч о песми која се од других песама разликује само по томе што није подељена у стихове.

²⁸ Ова песма је често објављивана и навођена под називом „Моја пезија“, али према Дучићевој последњој вољи, њен назив је *Поезија*. До раскорака у наслову, и понекој речи долази отуда што је Дучић био склон дорађивању и преправљању песама и након што их је већ једном или чак више пута објавио. Песма је најпре објављена под насловом „Моја поезија“ у Српском књижевном гласнику (књ. 12, 8, Београд, 1904,1235). Под истим насловом, Дучић ју је објавио и у збирци *Песме* (1908). Иста песма с насловом „Поезија“ јавља се у *Сабраним делима* Дучићевим из 1929. Под тим насловом је објављена и у првом тому *Дела Јована Дучића* који је приредио Рајко Петров Ного, из ког су и преузимани наводи. (2000: 28).

како уочава Јелена Новаковић, Верленовој „Песничкој вештини“, односно стиховима којима говори да је најбоље када се *нејасно и јасно споје* (Новаковић 2009: 493). Поред тога, морамо приметити да нас овај стих приближава и Малармеовом „наговештају“, односно тврдњи да читаоцу не треба све отворено рећи, већ да поезија мора задржати тајанственост и непрозирност, како би и реципијент мало упослио свој интелект. Тиме Дучић још једном подвлачи да његове песме нису намењене гомили, од које зазире попут Ничеовог Заратустре који се клони „зуке отровних мушица“, како он сликовито карактерише мњење гомиле. Јован Дучић тај став у „Поезији“ први пут наговештава стиховима: *Пусту песму других нека буде жена, / Која по нечистим улицама пева, други пут стихом А чедна, да водиш гомиле што нагле.*²⁹

Као што се Маларме бунио против утилитарности поезије, којој циљ не сме да буде никакав вид сазнања, него лепота и само лепота, тако и Дучић заступа став да поезија мора бити *Одвех горда да би живела за друге* и да њен задатак никако не може бити *да теши ко страда*, нити да води *гомиле што нагле*. Говорећи о томе да на своју поезију не меће *ђинђуве са траком* и да је не заодева, да парафразирамо, у китњасто и раскошно одело, Дучић се ипак дистанцира од парнасовства и прави заокрет ка симболизму. Дучићеве стихови у овој песми, иако директно не помињу музичку страну поезије, али захваљујући рими и алитерацијској звучности, постижу мелодичност, чиме је истакнута још једна важна страна симболизма.

И док ми у „Поезији“ и другим Дучићевим песмама тражимо почетке српског симболизма, „стари намћор“ Јован Скерлић, видео је најочитије примере

²⁹ Ови Дучићеве програмски стихови такође су били предмет различитих тумачења. И док су једни у њима видели неприкосновени доказ Дучићевог парнасовства, као рецимо Негришорац (Негришорац 2009: 28), али и многи пре њега, дотле су други песму „Поезија“ видели као кључни доказ Дучићеве припадности симболизму, па су изрицане чак и овакве оцене: „Сонет ‘Моја поезија’ представља (...) неку врсту школског примера песничког симболизма“ (Лауер 1986: 306). Занимљиво је да су, што иначе ретко бива, и једни и други у праву. Дучићева „Поезија“ се дотакла оне тачке у којој се сусреће дух парнаса са симболизмом. Морамо признати да, без обзира на то што су се парнасовци први одрицали певања упућеног гомили, ни симболистима то није страна. Један вид елитизма поезије протеглао се кроз цео XX век и стигао до наших дана (а да ли је то добро или лоше, није предмет наше расправе).

егоцентризма. Није Скерлић могао порећи Дучићев значај за српску поезију, али је користио сваку прилику да говори о мислима које не одликује оригиналност и емоцијама које нису аутентичне. „Скерлић је о Дучићу написао толико одбојних колико афирмативних речи, и тада када му је признавао велики формат у поезји и давао му једно од првих водећих места у модерној српској књижевности. Није веровао Дучићевој поезији. Није му била искрено животна, није за њега топло душевна, широко људска. Ни довољно оригинална. У томе су се слагали он и Матош. Откривао је њене артрстичке вредности, флуид њених симбола, магију њених песничких слика, боја и звука, но поезија та, у његовом доживљају изолована од живота, није му за срце прирасла. Једва се уздржавао, а уздржавао се из великог респекта према Богдану Поповићу, да је енергичније и отвореније побија“ (Глигорић 1966: 246–247). Не треба ни спомињати да је Дучић био апсолутни миљеник Богдана Поповића.

Међутим, Дучић се није зауставио на ономе што је досегао поезијом какву је представио својом истоименом песмом. Као што се од парнаса упутио ка симболизму, прихватајући и француски александринац, тако је наставио да се мења и развија, да би својом последњом збирком песама, променио и стих и тематику, која од једног дубоког осећаја трагике води религиозним размишљањима и хришћанској симболици. Тиме је Дучићева поезија (мислимо на његову последњу збирку песама *Лирика*) добила свој најснажнији и најаутентичнији израз. Али, Други светски рат увелико траје, година је 1943, те није ни чудо да у Дучићевој поезији нема места за тајанствене непознате жене које могу постојати само као идеал, али не и у стварности. Њихово место заменио је сусрет човека и Бога, али и сусрет човека и смрти, одакле и потиче трагизам Дучићевих позних песама.

Данас се о симболизму у српској књижевности говори много отвореније, него што се то чинило у прошлом веку. Поред тога што је прећуткиван, аутори који би га поменули били су излагани нападима и оспоравању, што се догодило и Предрагу Палавестри, који је средином осамдесетих година прошлог века понудио поделу српског симболизма. Он период од 1892. до 1900. види као време *раног симболизма*, док је *пуна сезона симболизма* од почетка XX века до краја Првог светског рата. По завршетку Великог рата на сцену увелико ступа

авангарда, али упоредо с њом трају и разни облици симболизма, које Палавестра назива *наслеђем симболизма*. Овај се период, по његовом мишљењу окончава последњом збирком песама Јована Дучића, што је већ један дужи период који сеже до средине Другог светског рата. Колико год оваква подела симболизма може бити подвргнута полемици, а и ми сами је прихватамо само условно, бришући горњу границу наслеђа симболизма, које с нешто прекинутог континуитета траје до данас, она је значајна, најпре због тога што отворено истиче постојање симболизма у Срба.

Палавестра закључује: „Мада се српски симболизам није могао конституисати као покрет или песничка школа, па му је трајање немогуће одредити, он је помогао да се у крилу српске књижевности и културе пробуде велики песници нашег језика. У нашем песништву никада није било толико добрих песника као у пуној снази српског симболизма. У једној култури која је стално била изложена историјском и духовном дисконтинуитету, уздигнута и учвршћена мерила књижевних вредности била су најзначајнији културни допринос српског симболизма“ (1986: 48–49). Од тих „добрих песника“ нашег симболизма, ми смо се мало више осврнули на Јована Дучића, што не значи да је Ракићев или Дисов значај мањи или њихова поезија мање заслужна да о њој говоримо. Напросто, Дучић се као један од наших првих песника Медитерана може сматрати директном претечом „српских Аргонаута“, због чега је његово дело било најподесније за представљање почетака симболизма у српској књижевности, симболизма по угледу на француски и руски симболизам и то без неког већег одоцњења, и без временског каскања за Европом.

Пре него запловимо неким другим водама, треба се осврнути и на чињеницу да у то доба Дучић није једини помињао симболизам и писао о њему (понекад и врло оштро критикујући неке његове одлике). Наиме, Тодор Манојловић је код нас, иако реч симболизам није била у устаљеној употреби, објавио песму „Стихови уз једну свеску симболичких песама“. Али Манојловићева поезија не досеже Малармеове, па чак ни Дучићеве висине, она се „исцрпљује првенствено у хипертрофији спољашњег, у лакоћи да стварне подстицаје, у мистичном декору флоралног света и архаичних античких предела и мотива, преведе у нестварно и космичко-аркадијско. Другим речима, Манојловићев жељени симболизам није

ништа друго него декоративни Jugendstil у својој последњој фази пред преображење у магични експресионизам“, бележи Вукчевић (Вукчевић 1984: 123). Па ипак, важно је поменути ту окренутост симболизму, чак и тамо где она није погодила свој циљ.

Јасно је да српски симболизам не може по свом значају и домету да се мери с француским или руским симболизмом, ако посматрамо глобални значај. Али, уколико га посматрамо из угла српске књижевности, он је од изузетног значаја (ништа мање од значаја који су за шпанску националну књижевност имали Хименес или Мањадо, можда чак и више). Утолико нас пре чуди порицање постојања српског симболизма, који је српској књижевности донео много тога што је било од непроцењивог значаја за будуће српске песнике: књижевни језик, нови стих (сродан александринцу, можемо рећи и да је то српска верзија александринца), нови, знатно преданији, да не кажемо „озбиљнији“ однос према књижевности. И још нешто... српска књижевност је први пут ухватила корак са савременим светским књижевним токовима. Био је то корак од седам миља!

1.7 Паралелни токови

Непосредно пред Први светски рат, паралелно са симболизмом, у српској књижевности је почело да се јавља више књижевних струја, које су током рата, а посебно између два светска рата добиле пуни замах, али исто тако брзо и остале без даха. На књижевној сцени све су присутнији футуризам, дадаизам, експресионизам, надреализам, суматраизам и зенитизам. Пратећи основни дух ових покрета, без обзира на велике и важне међусобне разлике, све заједно их називамо авангардом или чак првом авангардом, јер је друга авангарда, знатно измењена, имала свог удела на књижевној сцени послератне Југославије. Ту првенствено мислимо на надреалисте који су мало променили имиџ, али још увек били оштри у одбацивању традиције. Нарочито је у томе био упоран Оскар Давичо, који се врло негативно односио према ставовима Т. С. Елиота, као и

песницима који су те ставове прихватили.³⁰ Авангардним песницима је заједничко управо то – супротстављање свему што је традиционално: и традиционалној норми, и традиционалној форми.

У српској књижевности, први ће се јавити експресионизам, али од свих авангардних покрета, а било је ту и оних једва приметних „изама“ који су муњевитом брзином прелетали небом српске књижевности, да их је било тешко и запамтити, а камоли разликовати од других, за период после Другог светског рата и песнике који ће у њему доживети афирмацију, најзначајнији је надреализам, што је била друга најзначајнија авангардна струја.

1.8 Поетика сна

Први светски рат и његове разорне моћи утицале су на промену погледа на свет, али и погледа на књижевност. Као да је њиме потврђена немоћ лепоте да сачува свет, па и тај свет и његова крвава реалност постају нешто од чега се треба одвојити, и на тај начин обновити његове моћи. Управо због тога поетика надреализма бежи у сан. То само по себи није нека новина, јер сан је честа тема романтичара, а како смо видели, појављује се и код неких симболиста. По чему би надреалистичка сњевања била другачија од свих оних која су им претходила, толико другачија да их Ренато Пођоли назива „поетиком сна“ (Пођоли 1975: 226)?

На првом месту, мора се поменути прогрес, у то време младе науке – психологије. Од посебног је значаја улога коју Сигмунд Фројд придаје сновима, као једном од аутентичних начина откривања несвесног. Уопште, Фројдова теорија несвесног, која се заснива на тврдњама да наша подсвест има своју логику различиту од оне коју има свест, инспирисала је надреалисте. Они су сматрали да захваљујући сновима могу открити потиснуте жеље, што је довољно да се измени реалност. Они уметност доживљавају као компензацију за све животне ускраћености.

³⁰ О односу Оскара Давича према Елиотовом есеју „Традиција и индивидуални таленат“ и традицији у стваралаштву својих савременика, видети у есеју „Оскар Давичо: у полемичком контексту модернизма педесетих“ у књизи *Пут ка усправној земљи* (Хамовић 2016: 207–220).

Као веза између реалног и ирационалног, лудило је блиско сну. У овом погледу, надреалисти су мало застранили, јер нема срећног лудила, нити у лудилу може бити поезије. Тога су и сами били свесни, па с правом можемо рећи да надреалисти не напуштају сигурно тле под ногама, више кокетирајући с лудилом, него му се препуштајући. Заправо, надреалисти одбацују рационализам, а не „разум као конститутивни елемент људског бића“ (Новаковић 2002: 84). Битно је уочити ту разлику, која хаотично раздваја од бесмисленог.

Сам термин *надреализам* први је употребио песник Гијом Аполинер 1917. године и надреалисти га сматрају за свог претечу. „Као што је футуризам код Руса, а експресионизам код Немаца и Хрвата, тако је надреализам код Француза и Срба одиграо посебну улогу средишње књижевне авангарде, што значи да су се ту највише и најдуже (и са најзначајнијим последицама) разграђивале, свесно и програмски, готово све наслеђене књижевне и језичке конвенције“, каже Новица Петковић у једном од својих осврта на поезију Душана Матића – „Матићева огледала“ (Петковић 2010: 25). Сем тога, надреализам у Србији и у Француској настали су скоро у исто време. Још пре Бретоновог *Првог манифеста надреализма*, можемо уочити одлике овог правца у делима појединих француских песника. Ипак, Бретонов манифест означава извесну прекретницу, јер песници почињу организовано да делују. Међутим, то неће потрајати дуго, и већ године 1929, када се појављује *Други манифест надреализма* истог потписника, овај књижевни покрет већ пролази кроз извесну кризу. Али најпре да видимо шта нам то доноси Бретонов први манифест надреализма.

Пет година пре но што се 1924. појавио *Први манифест надреализма*, Бретон је у тексту „Магнетска поља“ већ говорио о дражима аутоматског писања, тако да овај, за надреалисте важан став, касније само разрађује и истиче у први план. „Надреализам. Чисти психички аутоматизам којим се хоће да изрази било усмено, било писмено, било ма на који други начин, стварни механизам мисли. Диктат мисли, без икакве контроле разума, изван свих естетичких и етичких намера. Надреализам почива на веровању у вишу реалност неких облика психичких

процеса који су досад били занемаривани, у свемоћ сна, у незаинтересовану игру мисли,³¹ сажима своје схватање надреализма Бретон.

Међутим, аутоматизам, и извлачење речи из шешира, тако да свака песма делује као неразазнатљиви згодитак на лутрији, нешто је од чега ће чак и сам Анри Бретон брзо одустати, допуштајући себи луксуз да своје песме сређује и дотерује. А где је дотеривање стиха, ту више не може бити говора о аутоматизму. Бретон се осврће и на песничке слике, објашњавајући да је најуспешнија она песничка слика која „показује највиши степен произвољности“ (1979: 46). У стварању такве слике поред сна, халуцинација, језичке „магије речи“ и других „трикова“ којима прибегавају надреалисти, важну улогу играју и противречности, или боље рећи привидне противречности. Да би се успешна песничка слика (дакле, веома произвољна) превела на језик прозе потребно је много труда, а и времена. Наравно, важна је и комуникација међу речима, њихов однос захваљујући ком се ствара чаролија поетског израза, однос за који Бретон у више наврата каже да је раван вођењу љубави³². Надреалисти су склони парадоксу, који можда у почетку и јесте изведен из аутоматског писања, да би касније постао тенденција, на исти начин на који је то био и хумор, као одлично оружје у борби против сваке врсте сентиментализма, општих места и свега што је „антипоезија“³³. Поред хумора, надреалисти су волели и друге изворе смеха, међу којима је на првом месту пародија, која неће бити страна ни нашим експресионистима. Довољно је сетити се Винавера и његове *Пантологије*.

Званични почетак надреализма (премда је он евидентно постојао и раније) обележило је и покретање часописа *Надреалистичка револуција*, чији први број је изашао крајем оне године у којој је Бретон објавио свој први манифест. Овај лист је у Француској излазио десет година, обележавајући тиме деценију најживљег ангажмана надреалиста. Поменути часопис није био једини који у свом називу садржи реч надреализам (сетимо се часописа *Надреализам сада и овде* у којем је

³¹ Наведено према књизи Др Драгише Живковића, *Теорија књижевности са теоријом писмености*, (1995: 196–197). Упореди Андре Бретон, *Три манифеста надреализма* (1979: 40).

³² Упореди: Јелена Новаковић, *Бретонов надстварни свет* (1991: 7).

³³ Опширније о односу хумора и надреалистичке поезије види: Ј. Новаковић, *Типологија надреализма* (2002: 110–111).

Марко Ристић објавио неке од својих најзначајнијих текстова, или боље рећи, неке од најзначајнијих текстова који нам образлажу поетику надреализма).

Овај покрет, који је трајао паралелно с другим књижевним покретима, како неким који су настали пре њега, као што је симболизам, тако и с онима који су се јавили приближно у исто време кад и он сам, није прекинут нагло, без обзира на све кризе кроз које је прошао (кризама је допринело и то што је власт политички прогонила надреалисте, због њихових идеја које подстичу на револуцију), наставио је „да живи и после II светског рата и формално као група (повратак Бретона из САД и објављивање *Пролегомена за трећи надреалистички манифест*, 1946) и још више, као књижевни стил који је неким својим проседеима ушао у основе модерне књижевности, нарочито модерне лирике,“ (Живковић, 1995: 196) како у нашој, тако и у француској књижевности.

1.9 Душан Матић и српски надреализам

Престајући да каска за Европом, српска књижевност је с надреализмом успела да се улије у главне токове светске књижевности. Не заостајући за Французима, и сами помало француски ђаци (јер се све више наше омладине школује у Француској, као земљи савезници из минулог Великог рата), српски надреалисти су изнедрили значајна имена наше књижевности, као што су Оскар Давичо, Марко Ристић, Александар Вучо, Душан Матић и други. Марко Ристић је у Србији имао ону улогу коју је у Француској имао Бретон. У више наврата је настојао да објасни одлике надреализма (што је олакшало разумевање овог правца и у другим видовима уметности, првенствено у сликарству, где је надреализам био веома плодотворан). „Мада се после рата није бавио књижевном критиком у ужем смислу речи, много је учинио да поезија визионарско-космичког, ирационалног смера постане популарна међу младима. Има, истина, и нешто доктринирано и догматско у његовој надреалистичкој концепцији; привржен јој је до потпуне потчињености. Он који је тако оштро нападао догме социјалистичког реализма и утилитаризма уопште, и сам је, будући одан једној доктрини несвесног, понекад бивао догматичан, наглашава критичар Павле Зорић, без

настојања да тиме умањи значај који је Марко Ристић имао у послератном периоду, о међуратном да и не говоримо (*Књижевна критика* 1966: 405).

Име Марка Ристића везује се за саме почетке надреализма у Србији, који грубо можемо поделити на три раздобља: на период протонадреализма који се јавља у исто време када и у Француској, дакле, 1922. и траје до 1929, када Бретон издаје свој други манифест, а у Србији се оснива надреалистичка група, чији трогодишњи рад представља други период, период „чистог надреализма“, и коначно период после 1932. године, када надреалистичка група престаје да постоји, али не јењава утицај надреализма, тако да и најзначајнија својства надреалистичке поезије настављају да буду доминантна у поезији песника код којих је наглашен индивидуализам и који своја дела почињу стварати тек после Другог светског рата (да поменемо само Миљковића и Христића), као што ће он бити уочљив и код ватрених бранилаца авангарде, који су некада припадали надреализму.

Док се француски надреализам развио из дадаизма, у Србији је он аутохтони покрет који је нашао свој пут преко часописа *Путеви*, а нешто касније преко часописа *Сведочанства*. Ако изузмемо Растка Петровића, сви остали писци који су се окупљали око овог часописа прошли су кроз надреалистичку фазу. Контакти између француског и српског надреалистичког покрета брзо су успостављени, па су у *Сведочанствима* објављивани не само Бретонови текстови, већ и преводи других француских надреалиста.

Након што је 30. новембра 1929. године у стану Александра Вуча формирана надреалистичка група и договорено покретање надреалистичког гласила, у пролеће следеће године у дневном листу *Политика*, покренута је полемика чији је циљ била афирмација надреализма. Занимљиво је да припадници надреализма поред индивидуалног, заступају и колективни рад, што је највише дошло до изражаја у пројектима као што су алманах *Немогуће* који је покренут исте године, и часопис *Надреализам сада и овде*. Није био усамљен случај да надреалисти заједнички раде на једном чланку. Ристић и Матић, а то се може применити и на целу генерацију надреалиста, да парафразирамо пољског песника, критичара и теоретичара књижевности, Јулијана Корнхаузера, обнављају српски песнички језик, и прихватају специфичну поетску хијерархију, при чему машта и израз

доминирају над темом.³⁴ Док се симболизам трудио да уметност ослободи било каквог ангажмана, надреалистима је одговарало супротно. Надахнути револуционарним идејама, они су како своја књижевна дела, тако и своје литерарне часописе користили за пропагирање бунта и револуције, истичући у први план морални револт према грађанској етици. У том духу су читали чак и песнике прошлости. За њих је и Бодлер првенствено „песник побуне и непристајања на свет где акција није сестра сна“ (Бодлер 2017: 223).

Треба имати на уму да је надреализам тежио свеобухватности и да свој израз није пронашао само у књижевности, већ је загосподарио на један краћи период и другим уметностима. Међутим, он се тиме није задовољио. Настојао је да постане друштвена реалност. По речима једног од оснивача надреалистичке групе у Србији: „Пре свега, ако хоћемо да будемо праведни, такозвани надреалистички покрет није имао амбицију да припада само књижевности, чак је био у суштини антилитераран, био је, пре свега, оно што Немци називају *Weltanschauung*, чак више од тога, хтео је да буде нови *cogito*, да замени Декартов, који почива на идејама јасним и разговетним, да буде чак један нов начин живљења, његова најдубља хтења можда да измене живот. Тако надреализам припада и филозофији, и задире и у друга животна питања човечанства“ (Матић 1966: 326).

Нажалост, надреалистичка гласила у Србији нису дуго излазила. Трећи број часописа *Надреализам сада и овде* уједно је био и последња заједничка активност чланова тако амбициозно осмишљене надреалистичке групе. Након објављивања овог броја почетком лета 1932. године, дух колективизма се полако губи, јер наше песнике путеви воде на различите стране. Ватрено заступање негацијског става у односу на буржоаски устројен свет, Оскара Давича и још неке надреалисте одвео је у Комунистичку партију Југославије, а потом и на робију. Неки су наставили да свој бунт изражавају само стиховима, приклањајући се социјалној поезији или пак социјалистичком реализму, који ће бити нарочито популаран током и непосредно након Другог светског рата.

³⁴ „Pokazałem więc sytuację dość typową dla serbskiej literatury. Powszechnie uważa się Maticia i Risticia (czyli potocznie: całą generację nadrealistów) za odnowicieli języka poetyckiego i za tych, którzy wprowadzili do literatury inną hierarchię estetyczną: wyobraźnię dominującą nad tematem, a w gruncie rzeczy odrzucającą temat jako dziedzinę racjonalną, a więc pozapoetycka.“ (Kornhauser 1991: 77)

Међутим, неки су се наши песници, баш као што је у Француској Сен-Џон Перс, осамили и наставили да стварају развијајући свој индивидуални стил. И поред наглашене индивидуалности тих песника, какву можемо уочити и код Душана Матића, морамо рећи да се њихова стаза не удаљава много од надреалистичког магистралног пута. Али, треба нагласити и то да вредност ових песника најчешће проналазимо управо у том самовољном, каткада и својеглавом скретању са магистрале, а не у томе што се од ње не удаљавају. Свако од њих се одрекао аутоматског писања, ако га је икада и прихватио, али је зато веза са сном остала веома присутна и веома важна. Отуда је тешко предратне српске надреалисте у периоду после рата називати надреалистима, јер се свако од њих од тог покрета удаљио, а група већ дужи период није ни постојала, док је с друге стране, било тешко ослободити се чињенице да су они том правцу у књижевности припадали и да је он њихову литературу одређеним својствима заувек обележио.

Они сами нашли су најповољније решење ове дилеме и себе су, заједно с припадницима разних међуратних и поратних „изама“ (футуризма, дадаизма, суматраизма, зенитизма, хипнизма), назвали модернистима. Међутим, ту је искрнуо нови проблем, јер ако више нису директно довођени у везу с надреализмом (мада је посредно то било неизбежно), могло је доћи до забуне, која би модернисте и модернизам довела у везу са српском модерном. И шта би модернисти предузели друго до да се свом жестином обруше на своје претходнике, извргавајући чак и руглу поезију ових песника. У тим нападима на модерну, као и у сукобима с такозваним реалистима, Душан Матић није узимао превише учешћа. У сваком случају, после Другог светског рата, он се клонио тога да буде гласноговорник било ког поетског правца. Можда му то није ни допуштала његова дубоко рефлексивна поезија, која је била речитија од било каквог манифеста. Но, да не останемо у заблуди, Душан Матић се није одувек клонио прокламовања одређених естетских вредности или својих погледа на свет.

Овај песник рођен у Ћуприји поткрај XIX века, школовао се у Француској, да би у међуратном периоду био гимназијски професор у Београду и један од првих београдских надреалиста. Један је од потписника приликом оснивања надреалистичке групе и један од покретача алманаха „Немогуће“. Ширећи поменути дух колективизма, с Оскаром Давичом и Ђорђем Костићем написао је

књигу *Положај надреализма у друштвеном процесу*, а с Александром Вучом роман *Глуво доба*.

Занимљиво је да је Душан Матић свој прави поетски израз пронашао тек када се одовојио од надреализма. Наиме, између његових раних радова и поезије коју је писао након педесете и због које је остао упамћен, најпре је протутњао један страховити рат. Пошаст коју је за собом оставио равна је најстрашнијој природној катастрофи, али временски, он је трајао дуже од било које непогоде коју бисмо могли замислити. Такав какав је био, не одричући се револуционарних заноса којим га је надахнуло дружење с надреалистима, Матић је већ почетком рата ухапшен и неко време је провео у нацистичком логору на Бањици. Било му је одузето и право на рад. Све су то догађаји који на човеку остављају траг. А када је тај човек писац, онда отиске тих трагова можемо тражити и у његовим делима. Невоље су од овог ерудите направиле песника. Било је Матићу чак педесет и шест година када је објавио своју прву збирку песама *Багдада*, а само две године раније, по узору на француске есејисте, изашла је његова прва збирка есеја *Један вид француске књижевности*. Тиме је овај књижевник открио два жанра у којима може да пружи највише. Отуда су његово зрело доба, као и период старости, изузетно плодни.

Биће прилика и биће књига у којима ће песник настојати да ова два жанра приближи један другом, када већ не може да их у потпуности стопи. Умео је он и да се у својим „антипесмама“ поиграва језиком и смислом. Склон је језичким досеткама и изобличавању речи, чиме их некада доводи до апсурда, а некада им даје додатна значења. Јован Деретић каже да је Душан Матић „песник мислилац, с интелектуалним и философским тежњама. Код њега нећемо наћи непосредна осећања, лиризам, младалачку разиграност израза, његове главне особине су: интелектуалност, зрелост мисли и става, негованост, густоћа и кристална чистота израза, пуно владање песничком техником“ (Деретић 2004: 1106). Управо због мисаоног карактера Матићеве поезије и због његовог интелектуализма, Деретић га пореди са Јованом Стеријом Поповићем и Миланом Ракићем, мада и сам увиђа да се некадашњи надреалиста знатно више ослања на европске узоре, него на нашу књижевну прошлост (Деретић 2004: 1108). Ипак, Матић традицију не

оспорова на начин на који је то чинио његов садруг из времена надреализма, Оскар Давичо.

Својим особеним стилем, Матић је извршио значајан утицај на послератне српске песнике, чије је опредељење нагињало модернизму. Његова оригинална мешавина стиха, песме у прози и есеја била је примамљива Јовану Христићу, што ће се осетити у *Дневнику о Улису*. Није Христић једини. И други песници тог времена много тога дугују Матићу, па чак и понеку ману своје поезије, ману које су се с муком одрекли. На пример, захваљујући надреалистима, а највише Душану Матићу генитивне метафоре су у једном периоду биле у толикој мери заступљене, посебно код песника мањег дара, да се то граничило с неукусом. Чак ни изузетни песници какав је Бранко Миљковић, нису одолели тој моди. Требало је много времена и свесног труда, па да се српска поезија ослободи те неумерености.

Неспутаност савремене поезије и њен отпор према ограничењима, такође потичу од Матићеве поезије, умне, али несклоне да служи било коме и било чему, па чак ни идејама или идеологији коју прихвата сам песник. То је, зар, највећа заслуга његових књижевних остварења у периоду после Другог светског рата. Ако мудрости придодамо духовитост, испрено владање језиком, с којим песник може и да се поиграва, употребљавајући повремено и колоквијални говор, умесно како то само уметник може, ако додамо метафорику бремениту смислом³⁵, сентенциозно изражавање (оно је снажно привлачило Миљковића, али ни остали песници друге послератне генерације нису на то остали имуни) и усковитлану мисао саткану од противречја, онда добијамо потпунију слику Матићевог зрелог књижевног стваралаштва.

Још једна новина у српску послератну књижевност стиже с Матићем, а то су спокој и ведрина, нимало карактеристични за поезију уопште. Реч је о унутрашњем спокоју човека који је у стању да мир пронађе у самом себи, и захваљујући томе успева да оствари присан однос са бићима, али и са стварима око себе. Управо је тај мир узрок полетности и оптимизма који провејавају Матићевим стиховима или есејима. Ведрина коју помињемо није своје вештачко

³⁵ „Међу српским песницима, старијим и новијим, тешко је наћи још једног који се колико Душан Матић радовао моћи људске речи да нам у сваком другом читању и другом појављивању – други смисао дадне“, бележи Новица Петковић у есеју „Матићева огледала“ (Петковић 2010: 19).

извориште пронашла у идеолошкој полетности обнове земље и вере у бољу будућност, што је била одлика многих писаца наклоњених социјалистичком реализму. Нема у њој ничега вештачког. Она произилази из љубави према свету, баш онаквом какав јесте. Чак и када у њему нешто не штима, а то се често догађа, према његовим мањкавостима песник се опходи као према грешкама вољеног детета: треба их сузбити, али то љубав не умањује, може још само да је продуби.

Матићеву поезију можемо посматрати као једно велико „да“ свету, али мора се нагласити да без поезије свет не би могао бити оно што јесте. Штавише, њена улога је пресудна. *Поезија је непрекидна свежина света*, каже Матић. Тако схваћена, песма је та која свету неће допустити да остари, ма колико трајао. „Доживљајност је онај моменат у коме је конституисана Матићева песма. Чини ми се да су то границе његове поезије: његова вечита свежина света је свежина и једнократност човековог доживљаја,“ објашњава Новица Петковић, који се у својим есејима у више наврата освртао на књижевни опус Душана Матаћа, у есеју „Поетско мелодијске артикулације“ (1972: 167). Ипак, морамо признати да ова црта Матићевог стваралаштва није пустила дубље корење у поезији каснијих генерација и да се његова ведрина и свежина губе на оној другој страни, која „кројачу“ *Анине балске хаљине* није била далека, напротив. Губе се у препуштању сну, који не само да није предсказујући, пророчки (такав ни код Матића никада није био), већ више није ни инспиративан. Више није сан-надахнуће, сан-творца нових, чудесних светова, већ се претворио у кошмар.

Но, колико је важан сан, за Матића је важно и бдење, као тренутак опирања несвесном које уме да (у)мори човека и удаљи га од лепота живота и света, којих, упркос свему, ипак има. Испоставља се да је бдење предуслов постојања и предуслов стварања, зато није чудо што се овај појам тако често среће у Матићевим песмама и што се често преплиће с речју *бескрај*, која такође заузима важно место у делима Душана Матића. Бдење ће се у поезији каснијих генерација претворити у принудно бдење, односно у несаницу, што има једну сасвим другачију конотацију у односу на Матићева продуктивна одрицања од сна.

Имао је овај песник свој специфичан однос према песми, према стиху, према изразу и поетској речи, али као ни Маларме, није занемаривао ни белине. Код Малармеа је однос према белини био двосмеран: с једне стране страх од белог

папира (сетимо се само оног сјаја лампе *над празним папиром ког белина брани* из песме „Морски поветарац“) који тек треба да постане бременит песмом, а с друге белина као саставни део израза и говора. Малармеове белине, посебно у песми „Бацање коцки неће укинути случај“ речите су на начин на који некада може бити речито ћутање. „Ако треба говорити о унутрашњем развоју Матићеве песме, онда, можда, треба поћи од негације рационализоване књижевне форме уопште и настојања да се успостави, у белинама између речи и у речима самим, сам чин егзистенције. [...] Покушај да се говори поетским ћутањем, малармеовским белинама, код Матића је у вези са осећањем, не објашњавањем света“ (Петковић 1972: 166). Свој однос према белинама некадашњи надреалиста и сам доводи у везу с Малармеом, објашњавајући то полушаљивим тоном:

*пишем ти без тачке и запете да се мало одморим
и тако искидано да буде прегледније
а затим неки Маларме је постојао
тврдио је да и белине говоре
између редова замисли моје руке у покрету
а и живот где би стао кад не би било предаха
кад не би било белине
тишине
где пољупци где слобода где поглед
где мисао на тебе...³⁶*

Не треба заборавити ни то да је Јован Христић написао предговор „Матић, непрекидна свежина света“ за Нолитово издање *Багдале* из којег су преузети наведени стихови. Матић је Христића првенствено привукао особеношћу своје поезије, необичношћу њеног израза и њеним интелектуализмом. Поред тога, од великог значаја је и Матићево спонтано везивање за ситнице, за нешто наизглед тривијално, око чега се формира цела песма, јер на крају крајева и људски живот се састоји од гомиле таквих ситница. У свом предговору Христић бележи: „Рекао бих да модерност поезије не лежи у неком нарочитом предмету или изузетном

³⁶ Мото циклуса „У одајама трајања“ збирке *Багдала* Душана Матића (1964: 216).

свету који је поезија једина позвана да из самих основа ствара; читав свет је ту, пред нашим очима. Треба само имати луцидности и посматрати га; посматрати га у часу када га нико други не посматра и када ни сам не зна да га ико посматра; ухватити га у неком неочекиваном покрету, тренутној игри светлости и сенке која ће већ следећег часа нестати; без унапред створених система, без готових судова; тражити неку хармонију у хаосу или, ако нема хармоније, признати да је хаос хаос: зашто би увек морала да постоји хармонија“ (1964: 18). Иако говори о Матићевој поезији, Христић у овом наводу истиче управо оно што је веома значајно и њему самом, односно оно што је и сам „преписао“ од Матића.

И у тематском погледу можемо уочити додирне тачке између ова два песника. Тема смрти је проткана кроз велики број песама, премда се не доживљава као доминантна. Смрт се појављује као природна неминовност, нужност која омогућава кретање и промену схваћену у хераклитовском смислу. „Присуство смрти, све веће примицање ка њој, у ствари је враћање животу, преиспитивање живота, свест о његовим границама. У њеној близини искушавају се највише форме живота, сама бит егзистенције, њено 'ништа', акт трансцендирања“ (Петковић 1972: 169). То „промишљање смрти“, а не само стрепња и очекивање неизбежног, оно су што привлачи Христића како Матићу, тако и Јовану Стерији Поповићу.

Матић, чији пут од колективизма води ка индивидуалном трансцендирању света кроз поетску реч, песмом „Ја буквално и неповратно“ даје најбољу формулацију свог песништва: *ја не могу да ћутим / ја сричем овај век* (Матић 1964: 180). У његовом „срицању“ било је нових израза, било је игара речима и духовитих, каткад гротескних језичких каламбура, али никада није било замуцкивања.

Код Душана Матића у наслову једне дуже песме срећемо синтагму „недремљиво око“, да бисмо кроз песму сазнали да *света је / Око недремљиво* (Матић 1964: 211). У циклусу песама Ивана В. Лалића „Десет сонета нерођеној кћери“ срећемо *недремано око камере* и премда нас то води асоцијацији ка недреманом оку Божјем које посматра грешнике, води нас и ка Матићевом иронијском запажању да је света око „недремљиво“ и да се од њега не може сакрити никаква тајна. Не напуштајући подручје религијског, Лалић задржава

нешто од Матићеве ироније, управо увођењем камере, као продукта савремене технологије.

Поред ових, намеће се још овећи број поређења Матићеве поезије с поезијом појединих песника друге послератне генерације, на првом месту за нас тако важан мотив мора. Некада та поређења указују на сличности, некада на контрастне различитости, а најчешће на развојну нит српске послератне поезије, која се истовремено ослања и на симболизам и на надреализам, ма колико то деловало немогуће и суштински противречно.

ДРУГА ПОСЛЕРАТНА ГЕНЕРАЦИЈА СРПСКОГ ПЕСНИШТВА

Непосредно после окончања Другог светског рата, као што смо већ констатовали, превладавао је социјалистички реализам, под јаким утицајем владајуће идеологије. Не може се порећи да тај правац, зачет још у току саме народно-ослободилачке борбе, није дао и значајна поетска и прозна остварења (да поменемо само две поеме: „Стојанку мајку Кнежопољку“ Скендера Куленовића, написану већ почетком рата на југословенским просторима и „Кадињачу“ Славка Вукосављевића, насталу 1950. године). Ипак, у већини случајева радило се о поезији слабих уметничких домета, којој је једини циљ био да слави победу пролетеријата и свакодневну борбу радничке класе.

Паралелно с тим правцем развијао се и српски модернизам. Његови представници су углавном наши међуратни надреалисти, који су после рата наставили свој индивидуални развој, не одричући се у потпуности надреализма. Педесетих година прошлог века, када већ полако долази до удаљавања од соцреализма, започиње отворенији сукоб између традиционалиста и све гласнијих модерниста. И једни и други су имали свој часопис и преко њега заступали и пропагирали своју поетику, најчешће нападајући књижевне „противнике“. Отуда полемика није недостајало. Оне су вођене и преко јавних гласила. Односно, књижевни листови и часописи су били у непрекидном поетичком рату. (Треба имати у виду да су и један и други правац око себе окупљали књижевнике који су у свет књижевности закорачили пре рата.)

Најпре је вођен двобој између *Књижевних новина* (излазе од 1948. до данас) и часописа *Младост* којем су блиске идеје модерниста, а када је он угашен 1952. године, његову позицију су заузела *Сведочанства*. Нешто касније часопис *Савременик* је окупљао писце традиционалнијег виђења књижевности, који су називани реалистима (најзначајнији, мада не и најгромогласнији међу њима

свакако је Михаило Лалић), док су модернисти били окупљени око часописа *Дело*, у ком је Оскар Давичо задуго водио главну реч, тежећи некој врсти обнове предратне авангарде. Уз њега је био Марко Ристић, као и други међуратни надреалисти.

У том поетичком „надвикивању“, гласови младих стваралаца нису могли ни доћи до изражаја. Било је неопходно да се појаве два изузетна песника какви су Миодраг Павловић (*87 песама*, 1952) и Васко Попа (*Кора*, 1953) да би књижевна јавност постала свесна како стасавају нове генерације, које мисле другачије, које пишу другачије и које, на крају крајева, могу да се укључе у полемике. Што је то било могуће, можемо да захвалимо, тада такође младом, књижевном теоретичару и критичару Зорану Мишићу (*Реч и време*, 1953), који је формулисао неке нове погледе на књижевност, али и на проучавање књижевности. Зато је другој послератној генерацији песника, којој припадају: Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, Јован Христић, Борислав Радовић, Божидар Тимотијевић, Милован Данојлић и други, донекле било лакше да се средином педесетих година прошлог века појаве на књижевној сцени.

Овај песнички нараштај одликује високо образовање, познавање страних језика и стране књижевности. Одрастали током најсуровијег од свих дотадашњих ратова, ови песници су се одликовали прераном зрелошћу, и то не само поетском. На почетку својих двадесетих они су већ стварали дела по којима ће остати упамћени. Довољно је истаћи чињеницу да је живот Бранка Миљковића окончан када му је било двадесет седам година, а да је иза себе оставио значајно песничко дело, већи број књижевних критика, доста несистематизованих поетичких есеја и записа и коначно, преводе руских и француских песника, међу којима су Пол Валери, Осип Манделштам, Алан Боске, Рене Шар и други. Миљковић није био усамљен случај.

Преводилачки рад није стран већини песника друге послератне генерације. Ивану В. Лалићу имамо да захвалимо за препеве Хелдерлинове поезије и новије француске лирике од Бодлера до поткрај XX века; Борислав Радовић је заслужан што су се *Морекази* Сен-Џон Перса, уз то и препеви Бодлерових и Елијарових песама, нашли пред нашом читалачком публиком, а превео је и Балзаков роман

Луј Ламбер. За њима не заостаје ни Милован Данојлић, који је преводио Шекспира, Бодлера, Бродског, Арагона, Паунда, Јејтса, Сиорана и др.

Иако је другој послератној генерацији било лакше да се избори за своје позиције, не треба стећи слику како пред њима није било никаквих препрека и да није било никаквих сметњи приликом објављивања првих песама у часописима или првих књига. Напротив. Миљковићеви савременици сведоче о томе колико је песник ког данас називају „принцем поезије“ морао чекати на објављивање песама у *Делу*. Постојала су разна поетичка мимоилажења, а каткад је препрека била и најобичнија људска сујета, од које и песници болују. Како би лакше продрли у српску књижевност и како би у њој оставили дубљи траг, неколицина песника ове генерације је формирала групу, с циљем да једни другима помажу и пруже међусобну подршку. Тако је настала неосимболистичка група.

2.1 У знаку неосимболизма

Када поменемо српски неосимболизам, онда асоцијације иду у два различита смера. Први се односи на неосимболистичку групу насталу средином педесетих година прошлог века, док нас други смер води ка бројним, често и различитим писцима симболистичке оријентације, премда су понекад међу неосимболисте сврставани и они који са симболизмом и немају много додирних тачака.

Нужно је разграничити значења овог појма, у чему нам не може помоћи *Речник књижевних термина* (2001: 522, 772–775), јер као објашњење даје само упутство да се обрати пажња на референцу *симболизам*, подразумевајући да додатно објашњење није потребно, будући да префикс *нео-* довољно говори сам за себе, о чему смо већ писали (Ивановић 2010: 43). У *Речнику књижевних термина* Тање Поповић (2007) неосимболизам се не помиње, као да никада није ни постојао. Драгиша Живковић, у својој књижевној периодизацији, раздобље од 1900 до 1918. означио је као прву и другу модерну (симболизам и експресионистичко-футуристичке тенденције), док за њом следи, све до 1950. упоредно деловање експресионизма, неосимболизма и социјалне књижевности. Дакле, према Живковићу неосимболизам своје деловање окончава пре него што је

на књижевну сцену ступила друга послератна генерација српских песника (Живковић 1970: 365–379).

Заправо, термин *неосимболизам* се најпре јавља у Француској – земљи која је створила симболизам. Користи се да означи песнике који су почетком двадесетог века продужили линију симболистичких истраживања у погледу музике стиха. Била им је блиска Малармеова идеја о „чистој поезији“, али су одбацивали сваку врсту мистицизма (Рејмон 1958: 114–116). Низ, за историју књижевности мање важних имена од оних која је изнедрио симболизам у Француској, било је окупљено око часописа *Phalange*. Али српски неосимболизам нема додирних тачака са Тулеом, Деремом или Пелреном, осим што су називи покрета у Француској и у Србији подударни.

Ако се баш потрудимо да пронађемо још неку сличност, онда би се могла поменути Миљковићева изјава у одговору на анкету *Реч је о неосимболизму*, која је објављена у књижевном часопису *Млада култура*, где је он поетику неосимболизма одредио негативно у односу на мистицизам симболиста (Миљковић 1957: 6). Да је овде постојала тенденција Бранка Миљковића да српски неосимболизам доведе у корелацију са француским неосимболистима, тешко је тврдити, мада питање остаје отворено. Ипак, много је вероватније да је тежећи формирању нове књижевне групе, која је имала намеру да прерасте у покрет, осетио потребу да се на неки начин диференцира од књижевног правца на који се неосимболизам у великој мери ослања. Још вероватније је да се одрицање од симболистичког мистицизма, заправо односи на одрицање од религиозног мистицизма који је, као што смо већ видели, био присутан код неких руских симболиста. Иако није експлицитно изречено, можемо претпоставити да је Миљковић на тај начин штитио српски неосимболизам од „идеолошке неисправности“, која је у време његовог настанка, али и у време када је он већ падао у заборав, могла бити погубна за било коју књижевну групу или појединца.

Према сведочењу самих неосимболиста, српски неосимболизам није „доносио неку новину, неке теоретске или, не знам какве литерарне манифесте, него је био искључиво једна група која је хтела да се бори за своју егзистенцију,

за опстанак младих...“³⁷ Никаких манифеста није ни било. Упркос тој чињеници, формирање ове групе јесте било од извесне књижевноисторијске, али и практичне важности. Описујући књижевну сцену у доба када су се песници друге послератне генерације појавили, поменули смо постојање два поетска табора. За младе песнике није било места ни у једном, ни у другом табору. Са својим поетикама, различитим од оних које су заузеле удобне позиције прихваћеног, они нису могли појединачно да направе никакав успешнији продор. Реалисти су их се одрицали, док су их модернисти лукаво тапшали по раману, а њихове рукописе уместо да штампају, остављали „на чекање“. Отуда идеја да млади на себе скрену пажњу управо активирањем неосимболистичке групе и тако једни друге подрже. Сама идеја је потекла од Бранка Миљковића, али се он није прихватио вођства, сматрајући да би покрет добио на важности уколико би за вођу имао угледног теоретичара, па је избор пао на Драгана Јеремића, који је у то доба био асистент на Филозофском факултету и, што је важније неосимболистима – уредник *Видика*.

То је један од разлога што се српски неосимболисти нису никада огласили неким заједничким манифестом. Јеремићу је препуштено да први помене неосимболизам у тексту објављеном у *НИН*-у (1957, бр. 315: 8) који већ својим насловом „Интегрални реализам“ дефинише неосимболизам као правац који у себе интегрише и реално и надреално, односно, све сфере и видове постојања. Овај назив, с акцентом на првој речи, биће адекватан, ако ни за кога другог, оно за Бранка Миљковића, који је у своју поезију интегрисао наизглед противречне поетике симболизма и надреализма. Након тога је уследила поменута анкета у *Младој култури* на коју су одговорили сви дотадашњи неосимболисти који су у том тренутку били у Београду: Драган Јеремић, Бранко Миљковић, Жика Лазић, Божидар Тимотијевић, Милован Данојлић, Коста Димитријевић, Вера Србиновић и Драган Колунџија. (Убрзо је неосимболизам нашао свог одјека и у Загребу, па су му се прикључили и неки хрватски песници, о чему се знатно мање говори, јер је убрзо након успостављене сарадње, живот идејног творца овог покрета био окончан, а сам покрет пао у вишегодишњи заборав.)

³⁷ „Идејни творац неосимболизма“, казивање Божидара Тимотијевића, емисија *Портрет по сећању: Бранко Миљковић*, ТВ Београд, II програм, 12. II 1991. Објављено у књизи: *Бранко Миљковић у сећању савременика* (1995: 54).

Занимљиво је да и Вера Србиновић говори како је назив неосимболизам „произвољан“ и како ова група окупља песнике различитих опредељења. Гледано с одређене временске дистанце, морамо уочити да је ипак постојала нека нит која је повезивала остварења неосимболиста у том периоду.³⁸ Рецимо, читајући поезију некадашњег неосимболисте Петра Пајића, тачно можемо уочити где се он одваја од неосимболизма и креће другим токовима. Исто је и са делима Милована Данојлића, Драгана Колунције или Vere Србиновић, код које и у позним песмама³⁹, неуједначеног квалитета, с времена на време провејава „оно нешто“ неосимболистичко, што још ниједан наш теоретичар није дефинисао и над чим би се, свакако, требало замислити. Заправо, Петар Пајић и Драган Колунција и јесу најснажнији у тим раним збиркама које су писане у знаку неосимболизма.

Већ у уводнику анкете „Реч је о неосимболизму“ наглашено је да су неосимболисти свесни тога да се у књижевности сваки назив може узети тек условно, те да је неосимболизам књижевна група која окупља песнике сродних естетских уверења, с намером да започну са издавањем новог часописа. Нажалост, том приликом најављени часопис – *Симбол*, никада није изашао. Што се тиче самих изјава, оне су биле различите, како дужином тако и садржајно. Док се Миљковић трудио да бар донекле објасни појаву неосимболизма код нас, Коста Димитријевић је тек најавио свој необјављени роман. Ту ипак треба додати да је сем Миљковићевог, Драган Јеремић „прекрајао“ све објављене одговоре. Без обзира на поменуто неуједначеност, ипак се уочава неколико заједничких карактеристика: свест о припадности другој послератној генерацији која трага за новим изразом, заступање употребе симбола и коначно, истицање неутралне позиције у рату између реалиста и модерниста.⁴⁰

У смислу конституисања неосимболистичке групе од пресудног је значаја есеј Бранка Миљковића „Поезија и облик“, објављен у истом гласилу (1957, бр. 58: 1) убрзо после анкете о неосимболизму. Овај есеј је допринео утемељивању неосимболизма, али и утемељивању Миљковићеве поетике. Отуда нас не чуди што многи поетику неосимболизма изједначавају с поетиком овог песника који је,

³⁸ Види текст: Драгица Ужарева, „Основна димензија – време“, часопис *Траг* бр. 45, стр. 134–135

³⁹ Односи се на збирку песама *Мину време* из 2015. године.

⁴⁰ Види опширније: Јовановић 1994: 15–17.

свакако, био најистакнутији међу неосимболистима, ако термин користимо у оном првобитно назначеном смеру схватања и прихватања овог појма.

Миљковић поезију одваја од света реалности, тако да она остаје без свог конкретног предмета, чак и онда када се полази од неког реалитета, јер се постојеће замењује шифром, односно симболом. Тиме се Миљковић директно ослања на претходнике, тачније на Малармеову поетику. Догађаје у песми замењује идеја, која је савладана изразом, будући да је облик „једини коначан у песми“ (Миљковић 1957, бр. 58: 1). Управо због тога, он фаворизује строге традиционалне песничке облике. Изјављујући да се уметничка лепота и налази управо у форми, наш песник се приближава Валерију. Сем тога, он се окреће против *новине* као врховног уметничког начела прве половине XX века, за шта налази упориште у есејима Т. С. Елиота, посебно у есеју *Традиција и индивидуални талент*, где можемо прочитати и мало карикирано, али ипак тачно запажање да „док трага за новином песник открива перверзно“ (Елиот 1963: 41). Претпостављајући лепоту Малармеових, Верленових, Рилкеових... сонета нихилистичкој разуданости стихова Тристана Царе и надреалиста, Миљковић заступа тезу да је у поезији ново све „оно што је савршено“. Он још даје и детаљан опис песничког поступка који започиње ритмом, односно формом која се сама намеће, потом следи идеја, да би речи дошле тек на крају. Уколико се редослед преокрене, онда више није реч о поезији. На крају, Миљковић објашњава да неосимболизам нема тенденцију да негира вредности које су му претходиле, па отуда не постоји могућност уплитања у расправу између реалиста и модерниста. Неосимболисти устају само против алкавости и немара који заоденути слободним стихом заправо скривају сиромаштво духа.

Истина је да неосимболистичка група није остала дуго на окупу, и да је оно што је на свом почетку претендовало да постане значајан књижевни правац, остало само покушај. Ипак, нетачна је тврдња да је неосимболизам био толико кратког даха, да је нестао с књижевне сцене већ након годину дана. Заправо, неосимболизам је сахрањен заједно с Бранком Миљковићем, јер све до своје смрти фебруара 1961. године овај песник је остао његов гласноговорник. Иако га није помињао у својим есејима, што му је замерено, у интервјуима је пропагирање идеја неосимболизма и саме групе било честа појава. Говорио је о њему и у радио-

емисијама, на књижевним митинзима и фестивалима. Одласком у Загреб, настојао је да међу неосимболисте укључи и хрватске песнике (Златка Томичића пре свих).

Српски неосимболизам је донекле остварио оно због чега је и основан – млади песници су успели да скрену пажњу на себе, а поезија која је вредела и до данас је читана, као што ће бити и у будућности. Иако нису покренули часопис *Симбол*, ипак су продрли у књижевне часописе. Миљковић је био и уредник *Видика*, а и *Дело* их је све чешће објављивало, што је код Оскара Давича изазивало набирање обрва у знак негодовања. Неосимболисти ипак нису успели да избегну замке. Упали су у њих, једнако као и они које су критиковали. Иако нису стајали на страну реалиста, нити су се с њима спорили, као ни с модернистима, неосимболисти су се сукобљавали међусобно. У том погледу је најискључивији био Драган Јеремић, премда ни Миљковић није зазирао од тога да личним неспоразумима да изглед општости. Али то, свакако, не могу бити разлози да постојање неосимболистичке групе буде избрисано, као да је никада није ни било.

Тек након Бранкове смрти утихнула је прича о неосимболизму, и то некако напречац. Прошло је петнаестак година пре него што је термин неосимболизам испотиха поново употребљен и то у једном сасвим другачијем контексту.

2.2 Васкрснуће термина

Крајем XX века термин *неосимболизам*, највише захваљујући Александру Јовановићу, доживео је своје васкрснуће. Можда би било боље рећи да се *неосимболизам* у српској књижевности „повампирио“, будући да се вратио измењен до непрепознатљивости. Док је изворно означавао теоријско залеђе неосимболистичке групе, сада је реч о једном сасвим другачијем виђењу. Иако Јовановић наглашава да термин користи само условно, како би указао „на појаве које се заиста могу назвати неосимболистичким или, још условније, на неосимболистичка својства појединих песничких поетика“ (Јовановић 1994: 8), он га толико доследно израбљује, да свака условност бива заборављена. Међутим, када набраја та „неосимболистичка својства“ српске поезије од средине педесетих

наовамо: „супротстављање нормативној поезији, њеној јасности и обраћање мноштву, усредсређеност на мотиве песништва и културе (ма о чему да певају, ови песници, истовремено, певају и о поезији), неговање песничке неодређености и вишезначности, тежња ка формалном савршенству (на пример, склоност ка утврђеним песничким облицима), али и отпор авангардној искључивости и проглашавању новине за основно начело,“ (Јовановић 1994: 8) он се не устеже да наведе све оно што су и неосимболисти у *Младој култури*, одговарајући на анкету (касније и сам Миљковић у есејима) истакли као одлике српског неосимболизма. Ипак, Јовановић тој групи пориче неки већи значај (па чак и трајање, о одјецима да и не говоримо), свдећи је на поетику њеног главног представника – Бранка Миљковића.

Да би оправдао своје ставове, Јовановић посеже за историјатом употребе реинкарнираног термина *неосимболизам*. Занимљива је његова тврдња да овај термин првобитно није заживео због неукорењености термина *симболизам* у српској књижевности из којег је назив *неосимболизам* изведен; термина *симболизам* који је Дучић, као поклоник француске поезије покушао да наметне, али који није пустио корене, јер није могао да успе на тлу којем је симболизам био стран и у самим књижевним остварењима. Да цитирамо: „термин *симболизам* није био устаљен у српској књижевности ни почетком века ни крајем педесетих, односно почетком шездесетих година, и та је чињеница неоспорно утицала на неприхватање изведенице *неосимболизам*“ (Јовановић 1994: 8). На основу овог цитата могло би се поставити питање: „Како онда неосимболизам опстаје у XXI веку; како ту пусти корене?“ Пратећи историјат употребе термина након што је враћен у употребу, покушаћемо да дођемо до одговора на ово питање.

Тек осамдесетих година прошлог века термин *неосимболизам* се враћа у употребу и то некако сасвим успутно. Александар Петров, без осврта на српски неосимболизам од пре четврт века, песнике који су се појавили након 1960. године назива неосимболистима. За то проналази оправдање у метатекстуалности њихове поезије. Реч је о Рајку Сјеклоћи, Божидару Милидраговићу, Тањи Крагујевић и Браниславу Милановићу (Петров 1983: 166)⁴¹. Детаљнијим упознавањем са поезијом потоњих двоје песника могло би се и рећи да они на

⁴¹ На овај осврт Александра Петрова се позива и Александар Јовановић (1994: 45).

известан начин, нарочито на својим почецима, стварају под утицајем српских неосимболиста, премда се трагови те традиције могу у мањој мери осетити и у њиховој овоговornoј поезији. Те паралеле ипак нису успостављене.

Само пет година касније, термин неосимболизам почиње да се јавља чешће, али опет уз неминовно тумарање око тога које му песнике прикључити, што нас не чуди, будући да су „прави неосимболисти“ прећуткивани (заједно с Бранком Миљковићем, за којег су везивани разни митови и чијој поезији је признавана вредност, али о којем се није писало и чија дела нису штампана). Године 1988. термин *неосимболизам* се појављује у два важна текста. Објављена је значајна антологија савремене српске поезије коју су сачинили теоретичар Михајло Пантић и критичар Васа Павковић. Критичко-поетска хрестоматија *Шум Вавилона* до данас је најзначајније дело овог типа, када је реч о млађој српској поезији. У есеју „Белешке о савременој поезији“, Васа Павковић помиње неосимболизам и као његове представнике наводи Борислава Радовића, Ивана В. Лалића, Александра Ристовића, Милована Данојлића, Јована Христића... (Павковић 1988: 25). Миљковић и његови неосимболисти се опет не помињу, премда нису заборављени песници друге послератне генерације који су за наш рад веома значајни: Радовић, Лалић и Христић⁴².

Исте године излази још једна, за наше истраживање веома значајна књига, којој ћемо се у више наврата враћати. Реч је о *Новим и старим стиховима* Јована Христића (1988) с поговором Ђорђија Вуковића. Песника, за ког су многи тврдили да је обновитељ неокласицизма у српској књижевности, Вуковић доводи у директну везу са симболизмом, што га по аутоматизму чини неосимболистом. Овде се већ успостављају неке књижевноисторијске релације, али не према неосимболистичкој групи већ се Христићева поезија поставља у европски контекст. Вуковић тачно запажа распоућеност књижевне сцене, где су млади писци, који нису желели да се одреде између „два крута манира“ (он ту као

⁴² Овде је редослед при набрајању Аргонаута српске поезије нешто другачији од оног који доследно користимо у раду. Наиме, овом приликом поштујемо редослед који је употребио, потпуно оправдано, Васа Павковић 1988. године. Тада су сви ови песници још увек били живи, па се антологичар ослањао на њихове године рођења. Међутим, ми се опредељујемо за другачији редослед, заснивајући га на удаљености година њихове смрти у односу на садашњи тренутак.

могућности види неоромантизам и модификовани надреализам), били принуђени да се окрену симболизму, али даље говори само о решењу које је Христић нашао. „Он је у симболизму налазио оно што га је и тада и касније веома занимало, високу књижевну културу, синтезу различитих искустава, јединство певања и мишљења и схватање појединих цивилизација чиме су били заокупљени не само симболисти, као Јејтс, него и Кавафи који је Христића привлачио својим поимањем грчког и медитеранског света“ (Вуковић 1988: 90).

У поменутом два случаја *неосимболизам* се употребљава као термин који означава све песнике симболистичке оријентације друге половине XX века. У том контексту појављиваће се спорадично али ненаметљиво и, мора се додати, неубедљиво, све док га Александар Јовановић својом књигом *Поетика српског неосимболизма*, није прокламовао. Захваљујући упорном понављању речи *неосимболизам* у овом контексту, Јовановић је учинио да је се, без превеликог преиспитивања, лате и други теоретичари и критичари. (Доследан себи, он је и у скорије време објављивао текстове који реч неосимболизам имају већ у наслову, нпр. „Неосимболистичка поезика Ивана В. Лалића“ (Јовановић 2016: 356). Тако од оног само условно употребљеног термина *неосимболизам*, на почетку Јовановићеве књиге која означава донекле извитоперено васкрснуће овог појма, долазимо до потпуног одсуства било какве условности.

Када неко жели да задржи дистанцу у односу на термин чија је употреба недовољно адекватна или полемична, чини то како је урадила Јелена Новаковић већ својим насловом „Пол Валери у поезији српског 'неосимболизма'“. Користећи наводнике, она унапред скреће пажњу својих читалаца на условну употребу термина, за којим посеже, не зато што је убеђена у његову исправност, колико зато што је термин већ одомаћен. Њој то није довољно, па говорећи о српским песницима који су се попут француског песника Рене Шара одрекли неких ставова надреализма (модификујући га и тражећи друго упориште у симболизму малармеовског типа), додаје још једну ограду. „Међу тим песницима су и они које **књижевни истраживачи сврставају** у представнике српског неосимболизма, попут Бранка Миљковића, Борислава Радовића, Ивана В. Лалића, Алека Вукадиновића“ (Новаковић 2011: 738)⁴³ Истицањем да поменуте песнике

⁴³ Наглашавање дела текста је наше.

„књижевни истраживачи сврставају“ у неосимболисте она је јасно ставила до знања да се сама не налази међу тим „истраживачима“ и да напосто преузима туђе гледиште, без детаљног преиспитивања, јер то није предмет њеног рада, али да је свесна мањкавости самог термина, те се зато од њега вешто и ограђује.

Новица Петковић иде и корак даље, када говори о неосимболизму. Године 1999. када су многи теоретичари и књижевни аналитичари заборавили шта је неосимболизам значио педесетих година прошлог века, говорећи о Ивану В. Лалићу, он каже да овај песник: „попут неких европских неосимболиста с почетка века трага уопште за класичном мером песме и песничко надахнуће везује за культуру.“ И одмах за тим додаје: „Премда је ефемеран, индикативно је да се 1957. у Београду огласио покрет песника који су себе назвали неосимболистима,“ (1999: 35) чиме онемогућава постојање било какве забуне око тога шта се назива неосимболизмом у српској књижевности. На посредан начин, он нуди решење, које је последњих година све прихваћеније, да се уместо о неосимболистима, говори о „песницима симболистичке оријентације“ и о савременом „симболизму“, па ћемо се у даљем раду и ми придржавати овакве терминологије.

Да сумирамо: У другој половини XX века у српској књижевности све присутније је ослањање на симболизам. Није реч о повратку на старо у недостатку нових идеја, већ о ослањању на традицију, према којој је задржан критички став. У оквиру ове тенденције, која је у нашој књижевности присутна и данас, постојала је за кратко време и неосимболистичка група, која је изнедрила песника Бранка Миљковића и тиме потврдила саму себе. Отуда и Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића посматрамо првенствено као песнике мање или више симболистичке оријентације, а не као неосимболисте.

ПОЕТИКЕ СРПСКИХ АРГОНАУТА

У античко доба нормативна поезика је имала апсолутну превласт. Довољно је сетити се Аристотелове поезике (Аристотел 1982: 1983) у којој се расправља о настанку песничке уметности и жанровским поделама, али још више описује и прописује чега се треба придржавати приликом писања трагедија или епова. Утицај ове књиге се протезао кроз векове. На исти начин је Хорације у својим *Писмима: Пизонима* и *Јулију Флору* изнео своја поетичка гледишта, дајући притом поуку младим писцима како да се носе са својим песничким надахнућем (Хорације 1972: 65, 73).

Реторика, која је за предмет свог проучавања имала беседништво, а за свој циљ образовање говорника, у античко доба, као и у средњовековљу блиска је поезици.⁴⁴ Средњи век је неговао реторику и кроз образовни систем у којем је она била обавезни предмет. Начинима изучавања реторике детаљно се бавио Курцијус у свом делу *Европска књижевност и латински средњи век* (Курцијус 1996). Сама та исцрпност нам је довољна да схватимо колико су теорије реторике биле значајне и у коликој мери су утицале на књижевност и њен развој. Све до ренесансе било је незамисливо оглушити се о Аристотелове прописе. Као што је Коперник негирао Аристотелову поставку геоцентризма, тако се и Шекспир оглушио о Аристотелову „теорију о три јединства“⁴⁵ у драмском делу. После је већ све ишло својим током. Али не може се порећи да је Аристотелово дело *О песничкој уметности* и данас „буквар“ за све оне који би да се дотакну разговора о поезици.

⁴⁴ Међу нормативима беседништва најзначајнији су они које проналазимо у Аристотеловој *Реторици* (Аристотел 1989) и Квинтилијановом *Образовању говорника* (Квинтилијан 1985).

⁴⁵ Ова формулација не потиче од самог Аристотела, већ је настала захваљујући потоњим ишчитавањима његове *Поетике* и, не баш увек основаним, читавањима.

Можемо уочити да свака књижевна епоха има и своју поетику, која се у овом случају јавља као аутентичан песнички кредо. То важи за ренесансу са њеним Салутатијем, Ронсаром и Петричем, за барок са његовим Балтазаром Грасијаном, за класицизам, чију је поетику формулисао Боало, као и за друге књижевне правце. У неким епохама је поетика изразито нормативна и теоријски строго формулисана, понекад толико строго да песницима представља не мали терет (довољно је сетити се Корнеја и Боалоа)⁴⁶. Ипак, и у даљој прошлости су постојали писци чија се поетика морала откривати проучавањем самих књижевних дела, односно преписке или кратких, фрагментарних поетолошких записа, и на основу њих реконструисати (нпр. Бокачова или Петраркина поетика).

Нормативна поетика је одиграла веома значајну улогу у историји европске књижевности. У XIX веку, посебно у научним круговима, под налетом позитивизма, она губи превласт, утицај јој се све више смањује, па чак бива и оспоравана као наука која је лишена сваког практичног значења. На сцену све више ступа описна, или како је назива Ингарден „теоријска поетика“ (Ингарден 2000: 7), која се клони прописивања правила. Она настоји да има искључиво теоријски карактер. У оба случаја поетика се односи на откривање веза и услова, као и општих циљева књижевног стварања. Она објашњава природу стваралачког процеса, потребу за постојањем песничке уметности или одређује правила која у књижевном делу морају бити поштована.

До XIX века назив поетика не изазива никакву забуну, а и саме поетике су мање бројне, највише због споре смене књижевних епоха. У прошлом веку, ситуација се осетно мења. Да термин *поетика* има различита значења уочава већ Пол Валери. Сматрао је да је неопходно нагласити како он овај појам схвата „у складу са његовом епистемологијом“. То значи да поетику треба узети „као реч која означава све што је у вези са стварањем или писањем дела чију супстанцију и у исти мах средство представља језик – а не у њеном уском значењу, као скуп естетичких правила или прописа који се тичу поезије“ (Тодоров 1986: 12)⁴⁷.

⁴⁶ Боало је прописао толико строга правила класицистичким уметницима, да је Корнеј у својим драмама веома често био принуђен да их крши.

⁴⁷ Цитат је преузет из *Поетике* Цветана Тодорова, који га наводи према Р. Valéry *De l'enseignement de la poétique au Collège de France, Variété V*, Paris, Gallimard, 1945, 291.

Традиционално схватање поистовећује поетику са оним што бисмо данас могли назвати нормативном поетиком, сужавајући јој домет и значај. С друге стране, поетика се доводи у непосредан однос с језиком, односно проучавањем језика, што представља веома важан моменат у савременом приступу књижевном делу. То посебно можемо уочити код Романа Јакобсона који поетику изједначава с науком о књижевности, а ову пак доводи у безмало завистан положај у односу на лингвистику (Јакобсон: 1966: 285–326), што је дало запажене резултате кроз нови начин проучавања књижевног дела, али нас и удаљило од поетике схваћене у ужем смислу.

Поред присне везе с језиком, поетика се најчешће доводи у најближу везу с теоријом књижевности (у чему предњачи Цветан Тодоров), али и с књижевном критиком, која се, приликом процењивања појединачних књижевних дела, на поетику ослања. (Као аргумент се наводи да већ и сам избор неког књижевног дела за предмет проучавања представља изрицање вредносног суда.) То нас не чуди, јер све до средине XIX века појам поетике је у себе сажимао сва теоријска сазнања о књижевности. Тек четрдесетих година претпрошлог века у Немачкој, с појавом онога што називамо *Literaturwissenschaft*, започиње осамостаљивање науке о књижевности и теорије књижевности.

Поред нормативне, а потом и описне поетике која је веома блиска теорији књижевности (јер теорија композиције, стилистика, генеалогичка и версологија основни су делови описне поетике), запажамо и постојање историјске поетике, која се појавила тек крајем XIX века, на првом месту захваљујући Веселовском. Реч је о дисциплини „која је истраживала промене књижевних облика и њихову еволуцију у књижевноисторијском процесу“ (Бурзинска и Марковски 2009 :19)⁴⁸. Имајући на уму развој науке о књижевности и њено осамостаљивање у односу на поетику, данас већ можемо тврдити да поетика и теорија књижевности, ма колико биле блиске и једна на другу упућене, не могу бити у потпуности изједначене. Теорија је у сваком смислу шири појам, који у себи сажима и књижевну

⁴⁸ Издвојили смо нормативну, описну и историјску поетику као окоснице развоја поетике, док има теоретичара који уочавају знатно слојевитију поделу поетике. Тако, нпр. Љубомир Долежал, поред поменутих, разликује још и егземплификаторску / аналитичку; синхронијску / компаративну; универзалистичку / партикуларистичку; реторску / лингвистичку / семиотичку поетику.

компаратистику, а своје упориште проналази и у достигнућима других научних дисциплина, као што су философија, психологија, лингвистика и др.

Поетика и теорија књижевности још увек нису прецизно раздвојене (нарочито због тога што и сама поетика тежи теоријском уобличењу), али из практичних разлога постоји тежња, као и реална потреба да се успостави дистинкција између, да парафразирамо Бурзинску, поетике као практичног знања о аналитичкој техници и теорије књижевности као апстрактне и појмовне дисциплине (Бурзинска и Марковски 2009 : 20). До разграничавања је потребно да дође и због тога што се овај термин све чешће употребљава за изражавање структурних поступака и одлика неког књижевног правца, покрета, или појединих писаца, тако да се истражују њихове специјалне поетике, или како би Новица Петковић рекао: „Поетика свој предмет има у поетици књижевних текстова“ (Петковић 1990: 44). Да би се избегле забуне, у новије време је уведен назив *поетологија*, као и придев *поетолошко*. Ови термини бар донекле раздвајају раван проучавања од предмета проучавања. Поетологија, из Петковићеве визуре, представља научну дисциплину, док је иманентна поетика везана за предмет проучавања, односно за поетолошке дискурсе. Тако се и у овом раду говори о поетици у смислу поетолошких дискурса.

3.1 Самосвесно стваралаштво

У оквиру поетике најпре треба разликовати теоријску поетику (коју не смемо поистовећивати с теоријом књижевности) од иманентне, па онда у оквиру ове друге разлучити пишчеву експлицитну од његове имплицитне поетике. *Теоријска поетика* обухвата поетичко мишљење о књижевности изражено изван књижевног дела: у критикама, записима, дневницима, писмима, интервјуима, есејима и књижевним програмима. Ови потоњи донекле компликују јасно разграничавање теоријске и иманентне поетике.

Од епохе романтизма започиње нагли пораст броја књижевних манифеста. Самосвест писаца је наглашенија. Они све више желе да искажу своје погледе на књижевност, и да пруже упутства како би њихова дела требало читати (мада све

то са упутствима није баш много добра донело, нити допринело успешности тумачења). У XX веку ова тенденција достиже врхунац. Књижевни манифести су уздигнути до жанра, а тежња да књижевно дело само себе објасни постала је уобичајена. Наравно, те исказе не можемо узети здраво за готово, јер „теоријски судови које песници износе подложни су претеривању због апсолутизовања личног искуства, а то даље значи због неконтролисаног преплитања теоријских и вредносних начела, што по правилу даје непоуздано, искривљено тумачење“ (Петковић 1990: 100). Због тога је неопходно испитати у којој су мери поетички ставови неког писца саобразни његовом делу, односно да ли ти ставови доприносе уметничкој вредности дела. Иманентна поетика зависи од уметничке целине којој припада, јер ако књижевно дело није онакво каквим га представља властита поетика, бескорисно је даље се бавити његовом иманентном поетиком, ма како бриљантном и оригиналном нам се она чинила. Уметничка вредност дела чини занимљивом и вредном поетику у њему изложеном. Без обзира на то што авангарда књижевне манифесте и програме сматра уметничким делима, поетолошке исказе изнете у њима не треба посматрати као иманентну поетику, иако у себи садрже и неке њене одлике. Александар Јерков у тексту „Иманентна поетика“ за овај поетолошки дискурс употребљава термин *програмска поетика* (Јерков 1997: 20–22).

Књижевни поступци, који су данас доста заступљени, па чак су доживљавани и као једна врста новине, постојали су и у ранијим епохама. Ауторефлексивност књижевног дела можемо уочити у књижевним делима (нпр. у Сервантесовом *Дон Кихоту*) и пре Фридриха Шлегела, који је крајем XVIII и почетком XIX века, почео образлагати *романтичарску иронију*, односно, могућност поезије да „у исти мах буде и поезија и поезија поезије“⁴⁹ (Шлегел 1999: 59). Након што је ова Шлегелова теорија уобличена, немачки романтичари, пре свих Новалис и Тик, користиле у својим делима ауторефлексију, као својеврстан трик, али ће то остати прећутано. Наиме, XX век ће се окренути самокритичности и метафикцији, не гледајући у дубљу прошлост и ослањајући се превасходно на књижевнотеоријска разматрања Т. С. Елиота, као и на његова уметничка остварења, пре свих на *Пусту земљу*. Самосвесна метафикција, дакле,

⁴⁹ Атенеум /238/ упореди са Атенеум /247/ на стр. 61.

није новина. Али, као што смо већ раније нагласили (Ивановић 2010: 11), она је у делима претходних епоха служила разбијању илузије. Постмодернизам се ипак својом ауторефлексijом удаљава од ове намере. Оно по чему се метафикција суштински разликује од романтичарске ироније, јесте њена наглашена иронија и критичност у односу на прошлост и садашњост (Хачион 1996: 79). Ипак, иманентна поетика није само аутокритичност и ауторефлексивност. Интроспективност дела не подразумева делу тек придодато критичко, философско или књижевнотеоријско мишљење. Поетолошки дискурс је уткан у књижевно дело, и сам је књижевно стваралаштво, а не страном тело које је вештачки накалемљено на поетски дискурс. Он није само опис уметничког дела, већ уметност сама.

У оквиру иманентне поетике потребно је разликовати пишчеву експлицитну, од његове имплицитне поетике. Пошто скупа егзистирају у књижевном тексту, оне се врло често преливају једна у другу, па границе нису уочљиве, а каткад се уопште не могу ни разазнати. Тим пре што се ни експлицитни поетски искази не могу посматрати независно од књижевне творевине у чијем склопу се налазе и чији део представљају.

Експлицитна поетика обухвата онај поетолошки дискурс у којем се лако уочавају пишчеви поетски ставови, јер их је он изложио јасно и директно, желећи да истакне своја стваралачка начела. Тај поетолошки дискурс припада дискурзивном тексту, те је од њега завистан. Овакав поетолошки исказ увек је унеколико одређен књижевним делом којем припада. Постоји чак и могућност неслагања и неподударања овог типа исказа с концепцијама дела у којима су предочени. То не значи да „писцима не треба веровати“, јер аутокритика није најпоузданији вид критике, већ то да експлицитни поетолошки искази своје значење (а и значај!) кристалишу захваљујући смислу целог текста. Погрешно је изоловати их из контекста, јер се тим може доћи до сасвим неоснованих закључака.

Када писац своју поетичку мисао саопштава суптилно и индиректно, тако да је она у тексту тек наговештена, реч је о *имплицитној поетици*. До ње допиремо из организације књижевног текста, његове композиције, књижевног поступка, стилских особености, тематике и сл. Пошто је прикривена, понекад и несвесна

(писац нехотице открива своје поетичке ставове), имплицитна поетика је често у опасности да буде погрешно схваћена и неретко је изложена хиперболизацији, кроз грешку методолошког поступка који доводи до читавања смисла за који сам књижевни текст не даје основа. То представља највећу замку у откривању пишчеве имплицитне поетике.

У сагледавању поетике Аргонаута српске поезије водићемо се управо потрагом за њиховим иманентним поетолошким дискурсима.

3.2 Трагом теоријских исказа Ивана В. Лалића

Иван В. Лалић, као и већина песника друге послератне генерације, ако изузмемо неосимболистичку групу⁵⁰, није се бавио писањем никаквих манифеста, нити било каквих програмских есеја, па зато и не можемо говорити о његовој програмској поетици. Постоји, међутим, читав низ есеја, критичких чланака и интервјуа који су остали иза великог песника. За живота је објавио две књиге есеја: *Критика и дело* (1971) и *О поезији дванаест песника* (1980). Након његове смрти, у четвртом тому *Дела Ивана В. Лалића*, која је за штампу приредио Александар Јовановић, поред есеја заступљених у поменуте две књиге нашли су се још неки есеји, као и одломци разговора у којима је током последњих тридесет година живота повремено износио и своје поетичке ставове.

У есејима, приказима нових књига, рецензијама, предговорима и поговорима, Иван В. Лалић се бавио првенствено туђом поезијом, али је неминовно открио понешто и о својој. На првом месту, већ и сам одбир песника о којима је писао говори много. Омиљене писце бирамо на начин на који бирамо пријатеље: одлучићемо се за оне који су нам духовно сродни или за оне на које се можемо ослонити. Истина је да је по природи функција које је обављао (да поменемо само место секретара Удружења књижевника Југославије и место уредника у једној од највећих издавачких кућа тадашње Југославије – Нолиту) неке од текстова морао написати по задатку, односно, одговарајући на захтеве

⁵⁰ Према се ни фрагментарни и недовољно прецизни текстови неосимболиста ни близу не могу сматрати манифестом.

свог позива, али се јасно уочава када га надахнуће вуче објашњавању властите поетике.

Када се нађе у улози критичара, песник *Писма* настоји да се не оглуши о изрицање вредносног суда (премда је он на неки начин истакнут већ и самом чињеницом да неко дело завређује критичареву пажњу). „Критика бива угрожена у својој основној и виталној функцији оног тренутка када престане да се бави питањем вредности“, јер за Ивана В. Лалића „процес вредновања дела неодвојив је од процеса коментарисања и интерпретације“ (Лалић 1997г: 13). Без обзира на то што је приступ делу аналитички, он мора бити и вредносно критички. Уз то, можемо додати: у већини случајева је и делимично аутопоетички. Лалић пише о поезији Војислава Илића истичући да су слике „код Војислава Илића пажљиво тражени и тачно нађени – да употребимо Елиотов израз – објективни корелатив емоција“, као и да „релативна ограниченост скале тих емоција, као и превага молских тоналитета превасходно елегичном звуку Војислављеве поезије, не умањује ни емоционални интензитет, ни обиље изражених нијанси...“ (Лалић 1997г: 39). Када се песник веже за поезију неког свог претходника (у овом случају В. Илића), којег је уз то уврстио у део своје „књижевне традиције“ (у елиотовском поимању те синтагме), онда је потребно бар покушати да и у поезији самог тог песника потражимо примећене квалитете. Нимало не изненађује што и Лалићева поезија обилује сликама које су „објективни корелативи емоција“. Уз то је и његова поезија, иако са наглашеном „да“ позицијом према животу, већим делом спевана у „молским тоналитетима“. Елегичном тону посебно одговара дуг стих већине Лалићевих песама, а псеудохексаметар млађи песник такође преузима од старијег, па ако и није баш реч о пуком преузимању. Квалитети што их песник који се нашао у позицији критичара или теоретичара уочава као најзначајније, управо су они исти које настоји да утка и у сопствену поезију.

У разговору са Александром Јовановићем, Иван В. Лалић се дотиче песничке слике и њене улоге у поезији коју сам ствара: „Када бих се одрекао фигуративног песничког језика и 'мишљења у сликама', то би заиста значило да 'кротим свој прави темперамент'. (...) Слика је за мене она *извесност* у песми, која омогућава да се омеђи, дефинише простор саопштења. Иначе, слике најчешће настају као реакције на конкретне поводе; оне су изведене из таквих повода“

(Лалић 1997г: 268). Упоредимо ли ову изјаву са речима које је изговорио поводом песничких слика Војислава Илића, у *извесности*, коју сам песник наглашава курзивом, чућемо јасан ехо „објективног корелатива емоција“.

На исти начин, када прочитамо да „у поезији Десимира Благојевића обнавља [...] се и потврђује једна исконска песничка могућност – поверење у језик“ (Лалић 1997г: 92), морамо да се замислимо над језиком Ивана В. Лалића, проналазећи у његовим стиховима нешто од истог тог, или бар интензитетом истог поверења у средство које је песнику једино на располагању.

Текст „О поезији Васка Попе“ песник „Византије“ закључује: „Певајући ништавило и превладавање ништавила у име људскости, поезија Васка Попе пева и своју судбину, и судбину поезије уопште. То је поезија у зениту смисла“ (Лалић 1997г: 118). Свакако, ово се може рећи за Попину поезију, па и за Миљковићеву, сетимо ли се његових објашњења да поезија настаје из очаја, али и да представља превладавање очаја.⁵¹ Ипак, с обзиром на то да се потенцира људскост, до које је сам критичар и те како држао, написано се пре може везати за мисију коју је Лалић наменио сопственој поезији. Са истим уверењем приступамо и завршници другог текста о Васку Попи. „Проширена белешка о једном трагању за поетиком Васка Попе“ завршава се у сличном духу: „Поезија Васка Попе, ма колико да то нечијем слуху може да звучи парадоксално, јесте у најдубљој својој основи једно певање које **прославља свет**⁵². Чак и онда, или нарочито онда, када се суочава са визијом његовог агресивног бесмисла“ (Лалић 1997г: 124). Читање Лалићевих стихова суочиће нас много пута са „агресивним бесмислом“, с морем које тутњи, вртом који је ишчезао из видокруга и сећања, овоземаљским олујама песниковог доба. Али исто тако у његовим песмама, ма колико звучале елегично, осетићемо и свечану ноту песника који прославља свет баш такав какав јесте, не доводећи у сумњу неопходност свега, па чак и самог „агресивног бесмисла“. То своје „да“ упркос свему, упркос застрашујућој „феноменологији зла“ о којој, како сам истиче, пева у *Четири канона*, Лалић не пропушта да нагласи ни у разговорима с

⁵¹ „Поезија безнађа је натпевано безнађе“, такође бележи Миљковић у једном критичком тексту под називом „Поезија или оптимизам“. Повод за писање овог есеја су три збирке песама објављене 1960: *Немири* Хусеина Тахмишчића, *Минути ћутања* Изета Сарајлића и *Бабова рђава баштина* Душка Трифуновића (Миљковић 1971г: 155).

⁵² Наглашавање речи у цитату је наше.

новионарима, и то чак у више наврата (Лалић 1997г: 270). Ипак, без потпоре у самој поезији (од самих песничких почетака, па до последње збирке), те тврдње не би биле од неког већег значаја.

Прослављање света, односно, похвалу свету и то на онај потпуно лалићевски начин, уз тежњу ка успостављању равнотеже, када је већ хармонија недостижна, сусрећемо и у есеју „О поезији Волта Витмена“. „Витменова похвала видљивом свету јесте тако један стални напор трагања за **људском равнотежом** и **напор дефинисања те равнотеже**. Поприште тог напора јесте језик; непосредно задана материја, једина могућност песникове судбине“. (Истакла Д. И.) Да поезија Ивана В. Лалића јесте „похвала видљивом свету“ и то оном истом свету којем се критички приступа, чије се мрље од мазута или мрачна места историје јасно уочавају, сведочи свака песма овога песника. На исти начин, од најранијих песама, Лалић трага за „људском равнотежом“, уводећи најпре реч „мера“ стихом у *пламеном прстену мере* („Песма о три кише“, Лалић 1997а: 201), да би у зрелијим песмама и сама „равнотежа“ нашла своје место у стиховима: *Ево ме сад у равнотежи, / Летим без крила, бескрајну тачку облећем...* („Стилит“, Лалић 1997б: 155); *У равнотежи светлости и ветра / зацртај под луком крила...* („Јесен“, Лалић 1997б: 167).

Од *Страсне мере* равнотежа се све чешће директно помиње, било да је тема *златно доба прве равнотеже* („Последња четврт“), било да је то начин да се проговори о самој „страсној мери“, у којој је Лалић коначно пронашао адекватан израз за оно ка чему тежи. У *пламеном прстену мере* ми још увек можемо препознати пламичке оне Хераклитове ватре која се с мером гаси и мером пали (Хераклит 2008) у непрестаном кружењу. Али то је мера од које Иван В. Лалић полази, никако она на којој ће се задржати. Равнотежа која њега занима од друге је врсте. Он тежи да пронађе управо ту „људску равнотежу“ за којом је, како нас уверава, трагао и сам Волт Витмен. Људска равнотежа нас опет води у стару Грчку, али овога пута Аполоновом храму у Делфима, Сибилином пророчишту из ког до нас допиру поруке: „Упознај самога себе!“ и „Ничега превише!“ (или „Све с мером!“ како већ ко преводи). Тежња ка људској равнотежи, како видимо, веома је стара. Ни покушаји њеног дефинисања нису нови, али је начин на који то Иван В. Лалић чини – сасвим нов.

Разабирајући се у мноштву људских противречности и настојећи да тасове на теразијама живота и испаштања доведе у равноправан однос, он открива о каквој равнотежи ту мора бити реч. „Страсна мера“ је онај аршин којим можемо мерити удео љубави и удео страдања, срећни удес и зао час, тренутак у којем се ствари тако угоде да човеково биће издигну изван свих бременитости и тренутак у којем га унизе. Тек та и таква „страсна мера“ може даривати какав такав спокој човеку свесном људске смртности и пролазности многих ствари које су у једном тренутку представљале вредност (нема више, рецимо, врта Војислава Илића на углу Таковске, нема тако још много чега, и много је тога чега тек неће бити). Страсна мера нас мири са тим сазнањем. Оног тренутка када песник открије људску равнотежу, откриће и смисленост божанских намера и из тога извући највећи капитал страдалника (а и најсрећнији и најиспуњенији живот је у сржи страдалнички – све док се не пронађе начин за измирење са пролазношћу: туђом, а нарочито својом!). Тај капитал је теодицеја која управо и омогућава да се понуди потврдан одговор свету. Живот није само бол и унижење, нехај и страдање, ускраћеност у свему до чега нам је стало, већ је и узлет, љубавни или уметнички, и надахнуће и оствареност.

„Страсну меру“ Лалић тражи свуда и у свему, зато је понекад и проналази. Говорећи о *Шлемовима* Љубомира Симовића у есеју „Таленат и зрелост“ он тврди да у тој књизи има у изобиљу и талента и инспирације, али да у њој „има и нешто више, нешто свакако ређе: назовимо то равнотежом, оном страсном мером што је дана песницима са оне стране терора инспирације, тираније талента (Лалић, 1997г: 223). Из овог цитата не само да видимо песников став према инспирацији и таленту, већ уочавамо да је страсна мера његова мерна јединица и када је реч о квалитету поезије.

Из свега реченог можемо закључити у коликој мери је Лалићева поезија окренута трагању и дефинисању „људске равнотеже“, управо ономе што је, не без оправданих разлога, наш песник приписао Волту Витмену. Управо у тој синтагми је садржана и сродност између Ивана В. Лалића и песника *Влати траве*. Тиме проналазимо и оправдање за нашу тврдњу да писце којима ћемо се бавити са становишта теорије књижевности бирамо управо на основу сродности. Та сродност не мора бити изражена целином дела, већ постојањем неког заједничког

именитеља, који теоретичар врло брзо и открива, што показују и ова три конкретна случаја (мислимо на есеје о Васку Попи, Волту Витмену и Љубомиру Симовићу).

3.3 О форми и идејама

Читајући поезију Ивана В. Лалића, од његове прве збирке *Бивши дечак*, објављене у Загребу 1955. године, па све до *Четири канона* (Лалић 1996), уочавамо да се овај песник служи различитим формама. На самим почецима преовлађује слободни стих, мада је већ и у то време знао да читаоце изненади (у неким случајевима би се могло рећи и почасти) строгом формом. У каснијим збиркама, а посебно у *Писму* (Лалић 1992), песник је користио разне облике везаног стиха, међу којима су сонети, страмботи и друге, више или мање познате, строге песничке форме. Већ у *Кругу* (Лалић 1968) примећујемо да му октаве и римовање такође полазе за руком, а што се тиче сонета (иако с недоследним римовањем), срећемо их већ у *Мелиси* (Лалић 1959). (Одолевајући моди времена, Лалић није писао прозаиде.) Свој књижевни опус, прекинут изненадном смрћу, завршио је канонима, нашом средњовековном, прилично компликованом формом, која је већ била пала у заборав и која је захваљујући његовом труду обновљена.

Из наведеног видимо да је Иван В. Лалић волео да испробава различите жанрове, чинећи свој песнички опус на тај начин разноврснијим и занимљивијим. Из тог опуса, као што смо већ поменули, изузимамо прозаиде, које су највише под утицајем Душана Матића, али и страних песника, попут Сен-Дон Перса, Анрија Мишоа или Рене Шара, биле веома заступљене од педесетих, па с мањим или већим интензитетом, све до средине деведесетих година и зрелих остварења Немање Митровића. У сваком случају, Лалић је од оних писаца којима садржај не диктира облик форме, већ формална својства песме воде одређеним садржајима. Сам избор форме нам, без сумње, доста говори о песми самој. У томе је Лалић донекле Валеријев „ђак“, али на формирање оваквог става утицала је и општа клима, и, наравно, неки Елиотови ставови.

У тексту „О поезији Силвија Страхимира Крањчевића“, Лалић се дотиче оног малармеовско-валеријевског става да се поезија „не пише идејама већ речима“⁵³: „...песме се, као што је познато, не стварају идејама, него речима; речи су средство песничке комуникације чији су садржај, одређена, посебно селекционисана искуства чију суштину сачињава емоција (при чему не треба заборавити на Елиотово упозорење да напор да се прецизно изрази емоција не изискује ништа мање енергије од напора да се прецизно изрази мисао...)“ (Лалић 1997г: 52–53). Долазимо до тога да за Лалића емоција у поезији има кључну улогу. Али опет остајемо при томе да је најважније како је та емоција пренета, односно, како је кроз језик изражена. Управо та комплексност израза и богатство песничке слике одвајају Ивана В. Лалића од песника који су линеарно износили огољене, често и поетски необрађене емоције у своју „интимистичку поезију“.

Објашњавајући значај песничких слика, без којих сматра да поезија не би била могућа, Лалић најпре открива како оне настају. „Слика је за мене она извесност у песми, која омогућава да се омеђи, дефинише простор саопштења. Иначе, слике најчешће настају као реакције на конкретне поводе; оне су изведене из таквих повода...“ али њихов даљи живот у поезији независтан је од онога што их је створило, објашњава песник у интервјуу који је дао за часопис *Савременик* (Поповић 1970: 78). Повод је само иницијатор настанка поетске слике и нема ништа с тим у шта ће се она даље развити. У том смислу, сећања могу играти важну улогу, јер из њих црпимо песничке слике. За Лалића сећања (па ни памћење) не играју ни близу тако важну улогу, као за Бранка Миљковића, који је основ песничког процеса видео у сећањима која нам се враћају кроз заборав, боље рећи „освешћени заборав“. За њега сећање мора да буде прерађено заборавом, и тек након тога оно може бити у служби поезије. „Почетак поезије је почетак заборава. Тај заборав је свесни заборав који памти себе и даје једну нову организацију и поредак стварима упоређујући их по несличности,“ бележи Миљковић у приказу збирке хрватског песника Славка Михалића *Почетак заорава* (Миљковић 1971: 92). И Лалић проговара о разлици „у квалитету сећања, у близини или удаљености повода“, па чак и о „распореду запамћених

⁵³ Ову крилатицу смислио је Маларме, али ју је Валери небројено више пута користио, као одговор свима који би му се пожалили да немају идеју шта да пишу.

елемената“ (Поповић 1970: 78), што нас може одвести помисли да је и ту заборав донекле умешао своје прсте, односно да је утицао на поменути распоред, али његов значај је свакако тек наговештен, никако пресудан.

Песник *Страсне мере* и у самој форми својих песама настојао је да нађе страсну меру. У том погледу, он је био поклоник строгих форми. Оне, међутим, нису нужно морале да буду и затворене форме, што се раније углавном подразумевало када је реч о строгим формама. Да би смо то разјаснили, врло је важно знати на какав начин је Лалић доживљавао песму у прози и песму писану слободним стихом. Песник и сам увиђа непрецизност термина „песма у прози“. Његова неадекватност се запажа у томе што је у поменутој синтагми превише акцента стављено на реч *проза*. Непрецизност термина се огледа управо у томе што је реч „о песмама које графички остављају утисак прозних текстова, а грађене су од стихова, односно версета, хипертрофиране дужине, или – често – од комбинованих чврстих метричких целина, повезаних у низове“ (Лалић, 1997г: 202).

Уколико се Лалић на овакав начин односи према песми у прози или прозаиди, онда можемо претпоставити, и не тражећи за то потврду у његовим есејима, да слободан стих он заправо не сматра слободним, јер и слободан стих има своје законитости, одређени ритам, мелодију, понекад унутрашњу риму и све оно што га уланчава у дати низ, који никако није произвољан, већ следи неку своју унутрашњу логику, песнику знану, логику коју у свакој песми те врсте, читалац изнова мора да открива. Заправо, највећу и најочигледнију потврду за то можемо наћи у песмама Ивана В. Лалића које су писане, условно речено, *слободним стихом*, што је све до *Мелисе* био његов омиљени песнички израз. У разговору с Николом Дреновцем, Лалић износи и своја схватања везана за стих и строге форме: „Стих који тражи своју тачну меру, усклађујући се не више према броју слогова, него према збиру специфичних тежина речи које треба да понесе; према даху реченице која опет не постоји самостално него у контексту других реченица. То значи да и у такозваном слободном стиху сачувам одређену чврстину везаног стиха. У том смислу ја заиста много ценим строге, правилне поетске форме...“ (Дреновац 1964: 265). Није тешко у „тачној мери“ препознати тако значајну *страсну меру*. Много је теже било појмити и прихватити ту

„специфичну тежину речи“ која се не мери бројем слогова, већ њеним звуковним и смисаоним потенцијалом у датом контексту. Заговорницима класичних форми и данас је тешко да је прихвате.

Говорећи са Александром Јовановићем о осећају који је имао након што је написао своју прву песму у слободном стиху, Лалић у једној загради додаје: „слободног стиха заправо нема, то је оксиморон“ (Јовановић 1992, преузето из Лалић 1997г: 279). У ствари, нити је слободан стих толико слободан колико се мисли, нити су строге форме толико затворене колико су некада биле.

Међу класичним формама које код Лалића најраније срећемо, свакако је сонет. Њему се Лалић током свог стваралаштва периодично враћао, трагајући и преобликујући га према сопственим потребама, да би доврхунио своје тражење са „Десет сонета нерођеној кћери“, најупечатљивијим сонетним циклусом српске поезије. Пишући есеј „Сонети Скендера Куленовића“, Лалић је одао почаст сонетној форми, али и на духовит начин реконструисао настанак првог сонета: „...некада давно, једна канцона није била написана јер је њен аутор, заокруживши одређену поетску мисао на крају четрнаестог стиха, изненада открио једну тачну меру, један златан рез облика песничког саопштења, и предао га на употребу читавим столећима поезије после њега. Јер тешко је замислити да би сонетна форма могла имати такву виталност по некој пукој инерцији, или можда неинвентивности европских песника. Сонет је ипак 'велики поетски проналазак' јер се увек наново нуди песницима као осовина кристализације поетског доживљаја, и то је независно од језика којим се пева“ (Лалић 1997г: 204–205). Док, рецимо, хексаметар никако не погудује свим језицима, у шта нас уверава и наш језик, сонет је лако применити у сваком језику, што доказује његова распрострањеност у европској књижевности. Зато Лалић каже да је то „форма која се саображава потребама суштине поетске комуникације“. Реч је о суштини која је преводива из једног у други језик. А што се тиче тачне мере сонета, она је садржана у томе да сонет са својих четрнаест стихова распоређених у два катрена и две терцине, не допушта никакав вид распричаности, дакле, у њему нема места ничему сувишном. Сонет у себи садржи само оно што је неопходно! У томе и јесте његова драж.

Неком другом приликом, Лалић ће *тачну меру* назвати *срећном мером*, што се може прихватити као синоним, будући да сонет такав какав је, претрајава, упркос свим променама, модама, жанровским обрачунима и другим ломовима, већ шест векова. И то се не може рећи да тавори. Напротив, он увек изнова одише свежином. „Овај облик песме живи дакле кроз векове, са својим основним законитостима и својим оствареним варијантама које су изналазили песници; облик увек способан да изнесе садржај другачијег времена и другачију лепоту“ (Дреновац 1964: 265).

У свом есеју „Неразумљивост поезије“, Бранко Миљковић између осталог износи и тврдњу да строге форме у класичном смислу више не постоје, јер је поезија прибегла слободним и дисконтинуираним формама. Песник „Трагичних сонета“ нам предочава да такозвани класични облици које можемо срести у савременој поезији, представљају један вид преваре, јер данас поезија чува тек успомену на облик, стварајући привид класичне форме (Миљковић 1971: 224). Отуда често срећемо термине као што је *псеудохексаметар* и њему сличне. Заправо, „данашња строга форма подразумева изневеравање одређених канона и на њима засноване представе шта се може очекивати“ од тог облика (Микић 2002: 62). Иако се Лалић чувао тако радикалних тврдњи, какве је износио Миљковић, читање његове поезије нас управо наводи на то да уочимо како је и сам изневеравао нека од правила класичних форми за које се опредељивао. Већ смо поменули специфичну, скоро нехотичну или спорадичну риму тридесет и једног сонета од којих се састоји *Мелиса*, а изневеравања, наравно од друге врсте, највише у домену језика, има и у *Четири канона*.

Било да се определио за слободан стих, било да је остајао у просторима класичне форме, Иван В. Лалић је неговао одговорност према језику и пратио свој унутрашњи импулс, којим је знао да изненади читаоце. У његовим песмама писаним у слободном стиху, пажљивим читањем може се уочити каткада строга, каткада лабавија, али ипак свесна организација, док његове песме које имају класичну форму, знају да нас изненаде управо својом отвореношћу и одступањем од класичног модела.

3.4 Смисао песничког чина

Суштинско питање које песник себи треба да постави у тренуцима дубоке самоће и дубоке концентрације, како сматра Иван В. Лалић, јесте оно које се тиче смисла песничког чина, као и места и улоге „песме у једном систему постојања, у којем се песник суочава са голим императивом комуникације, док му објашњења остају ускраћена. (Песма мора да буде и питање и одговор, исказ и оправдање исказа)“ (Лалић 1997: 219). На једном плану, песма је искуство, објашњава даље песник. У *искуству* можемо препознати оно доживљајно из ког се рађају емоције што их треба пренети у сферу језика и песничке слике. На другом плану, песма је *сазнавање света*. А сазнавања света не може бити уколико песма не спозна и објасни „себе, свој завичај, своје порекло“. Отуда је неопходна ауторефлексивност. Овом схватању је Лалић у својим песмама остао веран, ненаметљиво остављајући трагове захваљујући којима можемо пронаћи његову потврду у самим стиховима.

Док неки песници друге послератне генерације реални свет у потпуности искључују из сфере поезије и посматрају га као засебну појаву, понекад чак и као појаву нижег реда у односу на естетске доживљаје које нуди језичко уметничко дело, дотле Иван В. Лалић песму доживљава као „природан мост са реалним светом, чак и онда (или изразито онда) када пева своју несавршеност, своју чежњу за неизреченим које би било тачније и стварније од изреченог“ (Лалић 1997г: 215–216). Из овога видимо у коликој се мери наш песник ослања на достигнућа француских симболиста. Он се, међутим, не задовољава пуким усвајањем њихових поетских ставова, већ их прилагођава сопственом схватању стваралачког процеса, који у есеју „Искушење лирског певања“ настоји да теоријски уобличи. Као две кључне речи Лалићевог поетолошког дискурса издвајају се *емоција* и *равнотежа*. Да није реч о сировим, тек доживљеним емоцијама, већ смо се уверили. Када говори о осећањима која представљају предуслов за поетско стваралаштво, песник *Круга* увек наглашава да је реч о комплексним емоцијама. Оне настају укрштањем више различитих чувстава, да би у тим спојевима створиле нове нијансе, да би дошло до кристализације. Суштина успешности песничког задатка је уочити ону раван у којој су емоције исказане кроз слутњу и

наговештај (поетике симболизма ту опет искрсавају!), никако прозаично огољене и доведене у „лирску равнотежу“ (Лалић 1997г: 216). Можемо приметити да је Лалићево инсистирање на емоцијама део његове песничке традиције, јер како сам каже, на њеном почетку, као његов „песнички буквар“ у дечаштву, налази се *Антологија новије српске лирике* Богдана Поповића, а познато је да је један од основних Поповићевих критеријума при одбиру песама за ову антологију – да изражавају емоцију. Тај став се просто уткао у мисаони свет младог Лалића, да би се претворио у суштински део његове поетике.

Пошто је дошао до закључка да песма треба да буде ауторефлексивна, Иван В. Лалић је установио како је неопходно да она заузме и став према својој песничкој традицији, односно да је и у том погледу неопходна њена самосвест. Он на првом месту прави разлику између баштине и традиције. Песничка традиција није исто што и национална или породична, јер је ова прва заснована на избору. Уметник, дакле, бира своју традицију. За разлику од традиције, „баштина је оно што свако наслеђује самим тим што припада једној култури, једном народу, односно култури тог народа. Традиција је нешто што се бира, индивидуално,“ па тако она може бити схваћена и као „активни део баштине“ (Лалић 1997г: 286). У погледу традиције, Иван В. Лалић се доста ослања на Т. С. Елиота и његов есеј „Традиција и индивидуални таленат“, помало читавајући у њега и оно што код Елиота не пише.

Иако је традиција ствар личног избора, Лалић тај избор делимично ограничава, претпостављајући традицију националног песништва некој универзалнијој традицији, бранећи тај став „координатама заданим у језику“. Провинцијализам у поезији се не изражава само недовољним образовањем песника, већ и исхитреним космополитизмом. „Провинцијалан је дух који одбија да се сећа, који се одриче својих координата заданих у језику – у традицији, историји, судбини, духовном простору тог језика. (Ко не повуче поуке из Лазе Костића или Војислава Илића, узалуд ће их тражити код Малармеа или Рилкеа)“ (Поповић 1970: 78). Ипак, читајући Лалићеву поезију, као и његове есеје или интервјуе, опажамо да се његова традиција не ограничава на националну, већ да су између осталих страних песника, своје место у њој нашли и поменути симболисти: Маларме и Рилке, које више пута помиње или прави алузије ка

њиховој поезији, не именујући их. То не значи да наш песник противречи самоме себи. Реч је о томе да своје исходиште и главно упориште песници треба да пронађу у националној књижевности и националној култури, али да у њој не треба да остану затворени, већ да надограђују ту основу страном литературом.

Што се самог Ивана В. Лалића тиче, он је био свестан традиције на коју се ослања. Себе види „као настављача оног напора који у српској поезији својим делом изводи, најпре, Војислав Илић као песник јасних, јарких песничких слика; као песник који је у трагању за српским шеснаестерцем, у ствари, успешно трагао за формулом нашег такозваног слободног стиха, јер, наравно, нема слободног стиха, то је оксиморон као и 'дрвено гвожђе'. И други песник – Дучић са својим култом форме, са једне стране, и једном тематском лепезом са друге“ (Лалић, 1997г: 287). Та друга додирна тачка са Дучићем коју уочава у тематској равни, свакако је Медитеран.

Новина и оригиналност су оно чему тежи поезија још од почетака прошлог века. Понекад се у томе ишло толико екстремно да је представљало опасност да се трагајући за оригиналношћу, уметници удаље из сфере уметности. Зато су авангардни песници окретање традицији за коју се залагао Иван В. Лалић, али и остали песници друге послератне генерације у српској поезији, сматрали одустајањем од себе, зарад очувања традиције и враћања старим формама. Песник *Мелисе* наглашава да ослањање на традицију и припадање једној традицијској струји у српској књижевности или комбиновање више њих, не искључује могућност да уметник буде оригиналан. Напротив он сматра да ова два појма међусобно кореспондирају. У одбрану тог става позива се на Т. С. Елиота који је тврдио да је апсолутно оригинална песма уједно и апсолутно лоша песма. Зато је нужно да постоји свест о баштини како би писање поезије уопште било могуће. Након тога следи проналажење властите традиције, која представља полазну тачку, јер крећући од нулте тачке лако бисмо изгубили и сопствени траг. Без познавања и уважавања оних који су у датом језику пре њега писали поезију, „песник тешко може да оствари своју мисију“, закључује Лалић у разговору са Александром Јовановићем (Лалић 1997: 1995).

Преостаје нам да се уверимо у којој мери су теоријски ставови Ивана В. Лалића саобразни његовој иманентној поетици и на који начин кореспондирају са његовом поезијом.

3.5 Поезија у себе загледана

Ars poetic је оно чему је Иван В. Лалић придавао велики значај, како у својој, тако и у туђој поезији. Када је као уредник Нолита читао руковети и рукописне збирке песама младих песника, прво је трагао за ауторефлексивношћу те поезије и традицијом на коју се она ослања. Зато нас не чуди интензиван уплив поетике у поезију код овог песника.

На самом почетку његовог стваралаштва наилазимо на песму „Тако је певао Орфеј“ (Лалић, 1997а: 91). Лалићева везаност за мит, као и Христићева, сасвим је очигледна, премда треба имати у виду да он митологију (најчешће је реч о античкој) преосмишљава и преобликује према сопственом нахођењу, које није нимало произвољно, већ је праћено унутрашњом логиком његове поезије. Тако се и митски певач јавља као симбол песника уопште. Шелијевску везу између песника и пророка, млади Лалић даје тек у наговештају, преко самог наслова песме који кореспондира са насловом Ничеовог философског дела с поетским претензијама *Тако је говорио Заратустра* (Ниче, 1987). Тако се преко једног деветнаестовековног философског дела долази до можда најстаријег познатог философа – персијског мудраца и пророка Заратустре, који је, зар, захваљујући персијским Грцима, утицао на потоње стварање грчке философске мисли и усвајање термина *философија*. Заратустра је уједно и главна фигура једне религије – *зороастризма*, чије је основно начело било: *Добре мисли, добре речи, добра дела*. Нешто од тога можемо уочити и код Лалићевог Орфеја, тачније у његовом певању, захваљујући којем бића постају боља и доброћуднија, препуштена неком, скоро религиозном заносу.

Орфеј не говори, он пева, али ефекат који производи његова песма је интензивнији од оног који би могле постићи мудре речи философа. Гране постају дуже и мекше у својој нутрини (тима и савитљивије, мање подложне ломљену,

можемо да закључимо); звери, и то *дивне звери*, а не дивље звери, као што бисмо очекивали, нису ни свесне да им се крв претвара у *златни мед*, да се мења њихова дивља ћуд, а звериња глад бива заустављена у тренутку опчињености песмом. Прва синестезија на коју треба обратити пажњу (у песми „Тако је певао Орфеј“ има их неколико, али су две особито важне) налази се већ у уводном стиху, у којем читамо: *Он је певао као грм пун ружа*. Грм пун ружа може да пева само својим опојним мирисом, те се оно што треба да буде намењено уху обраћа слушаоцима помоћу ефеката који су намењени чулу мириса. Овај се стих, међутим, може читати и изван синестезијског кључа. У другој строфи се помиње реч мед, мед у који се претвара крв звери, као што се према грчкој митологији Мелисино тело претворило у пчеле. Тај мед нас тера да уз опојни мирис грма пуног ружа чујемо и зујање медоносних пчела на првом месту, а потом и зујкање осталих инсеката који би да се окористе за мало медног нектара. Тек сада уочавамо сложеност Орфејевог певања које се обраћа свим чулима.

По другој синестезији Лалића је лако препознати, јер стих *А он је време учинио чујним* спада у ред много пута цитираних поетема, да се послужимо термином који у теорију књижевности уводи Новица Петковић у једном од својих текстова посвећених поезији Бранка Миљковића (Петковић 1996: 19). Уметност митског певача огледа се баш у томе што је чак и времену дао извесну опипљивост која не би била изван њега самога. Та чујност времена сродна је звуку који производи грм пун ружа. Али Орфеј не само да је *време учинио чујним*, већ и видљивим, опипљивим. Оно је гипко као вода или као пастрмка у њој, обојено бојама које су намењене трави и цвећу, чак има и укус. То је укус блата, *укус земље сунчане и житке*, чију опорост не може да прикрије присуство сунчевих зрака. Певање и делује као једна врста хипнозе баш због те магије која омогућава Орфејевим слушаоцима (и песниковим читаоцима) да време и све друго нематеријално, што подстиче њихову радозналост, буде опредмећено на један специфичан начин. Реч је, заправо, о дејству естетског у поезији. Захваљујући томе, песник, иако обичан смртник (*крвав сам испод коже*) може да се поистовети са митским певачем, којег су богови издашно обдарили. Истовремено, иако се Орфејева коб нигде у песми директно не помиње, митски нас предложак тера да слутимо невољу, неименовану, али зато ништа мање

извесну, која мора снаћи песника, без обзира на његов певачки дар и моћ да утиче чак и на нерасудно биље и звериње. Песма се завршава помињањем првог вала тишине који *вреба*. Управо избор речи *вреба*, даје за право нашем немиру и нашој слутњи. Нешто лоше има да се догоди. Али све то лоше, налази се изван песме. Бар у овом случају је тако.

У књизи *Велика врата мора* (Лалић 1958) срећемо песму „Велики сан од земље“. Њу Лалић, обрачунавајући се са својих првих пет збирки песама, није уврстио у избор *Време, ватре, вртови* (Лалић 1961), који је прогласио својом првом песничком књигом. Поменута песма сасвим је другачије тематике, али у њој се појављују неки мотиви слични мотивима које срећемо у песми „Тако је певао Орфеј“. Другу строфу, штампану курзивом, као глас испод земље, глас који се разликује од песниковог, доносимо у целини:

Да ли чујете зујање велике мртве кошнице?

Ми се препознајемо нашим несталим очима,

И налазимо говор у устима пуним земље

Када слушамо сунце и немир ваших обала. (Лалић 1997а: 308)

За нас је првенствено занимљив *говор у устима пуним земље*. Нужно се присећамо укуса *земље, сунчане и житке*, који је приписан времену у раније насталој песми. У „Великом сну од земље“, оно што *вреба* већ је уловило свој плен, а време се од укуса земље претворило у земљу којом су испуњена уста умрлих. Ипак, да није све завршено, саопштава нам управо тај говор мртвих уста, који наслућујемо *када слушамо сунце*, исто оно сунце које својим зрацима милује земљу. Синтагму *уста пуна земље*, Бранимир Шћепановић је касније (тачније 1971. године) узео за наслов свог романа, чиме је накнадно обогатио значење овог Лалићевог стиха, без обзира на то што тако нешто сигурно није имао на уму.

Од најранијих својих песама Иван В. Лалић је био заинтересован за *глас*. Док већина младих песника настоји да се одмах ухвати укоштац са размишљањима о песми, или евентуално речи и њеним моћима, са жељом да дефинишу своје средство за рад, па то и чине мање или више успешно, Лалић се најпре окренуо гласу, односно људској моћи да изговара речи. Тек потом он долази до песме и

певања. Тај акценат на гласу и изговарању подсећа нас на чињеницу да је поезија првотно била говорена или певана. Лалић не прихвата безгласну поезију, нити признаје нему песму. Зато се у песми „Глас који пева у вртовима“ пита: *Како да уловим тај глас што исплива из мене / Као птица из неба, и отуђи се сасвим, / Довољан себи и свестан свога постојања, / Тај глас што се невино руга свом завичају / Од крви и меког непрепознавања, када пева / Негде у својој чистој околини, коју не могу да напишам рањавим прстима...* (Лалић 1997а: 113). Управо је тај „глас у вртовима“, који долази из самог песниковог бића, али је ипак неухватљив и тешко сазнатљив – глас поезије. Већ у овој песми, Лалић начиње тему порекла песме, односно, њене везе са стварношћу и „решеткастим зидовима јаве“. У *Завичају лабудова* песник ће се још интензивније дати у потрагу, овога пута за завичајем неизговореног, које се знатно више налази у домену сна. (Лалић 1997а: 121). Између гласа и онога што остаје неизговорено распростире се завичај поезије и поетског, на непрестаној размеђи јаве и сна, у простору између гласног, разговетног и неизговореног а наслућеног.

Насловна песма збирке *Велика врата мора* нуди нам слику певача сасвим различитог од Орфеја. Он се упорно обраћа некоме, али ко су ти којима упућује своје речи, можемо само да нагађамо. Да ли је реч о морнарима чији су бродови отпловили без њих или сапутници на стазама обала које су напустиле птице, ми не можемо са сигурношћу да тврдимо. Јасно је само то да су и они решени да напусте обалу на којој се налазе. Управо због тога, лирски субјект, ког називамо певачем, настоји да заустави оне који одлазе. Док су због Орфејевог певања и животиње, било велике, било мале, остајале у месту као укопане, овај певач мора много пута да употреби императив: застаните, помозите, схватите, разумите, а опет је неизвесно на какав ће одјек његови захтеви наићи. Певача из ове песме можемо назвати и слепим певачем, јер се синтагма *напишам слепим прстима песме* јавља у обе строфе и наговештава да је песма једино чуло вида овог песника који је, како Лалић бележи, *узвишен заувек до просјака*. У прилог слепилу говоре и последња два стиха песме у којима се глас претвара у птицу очију прободених *да би истинитије певала*. Вапај слепог певача (близина мора асоцијативну нит усмерава ка Хомеру) упућен је онима који су му неопходни како би му помогли да отвори *велика врата мора* без печата и без чувара. Овде море није неко

географски одређено поднебље, дакле, није реч о Медитерану. Море у овој песми је симбол нечега бескрајног и тајанственог што истовремено обећава и прети. Оно је *црно од мртвих судбина*, у њему *можда спава нестварна легија / Наших двојника*, а опет судбински мами певача. Он се осећа немоћним, уколико не остане нико ко би слушао његову песму, уколико не остане нико ко би му помогао да отвори врата, ту препреку откривању неизрецивог (Лалић 1997а: 133–134).

Чак и када је Лалићева песма окренута ка неком историјском догађају, и емоцији снажној и застрашујућој, какве могу бити оне везане за велике губитке, као што су губици драгих бића, губитак слободе или губитак властитога живота, она се неће одрећи ауторефлексивности. У „Пролећном поподневу неубијенога“ с поднасловом „Јајинци“, чујемо глас онога који је стрељан, али није убијен, који упркос смрти није под земљом, као хиљаде других који су били на његовом месту.⁵⁴ Једино што „неубијени“ тражи јесу речи. И као што је слепи певач у песми „Велика врата мора“ настојао да уз помоћ других отвори та мистериозна врата и открије несазнатљиво, тако неименовани лирски јунак песме у „Пролећном поподневу неубијенога“ чезне за речима. Оне би му биле од помоћи да отвори *врата изрешетана Злочином*.

Од речи се много очекује: да пробуде слух, то пре и после свега, а између тога да се претворе у звекир којим се може ударити по тешким вратима непостојања и да омогуће трави да *проговори језиком раскрвављеним* (Лалић 1997а: 154–155). Од речи се, заправо, очекује да надјачају смрт. Лалићево поверење у реч и у језик, огромно је.

3.6 Поетика Мелисе

Мелиса је најпре настала као засебна збирка песама, објављена 1959. године. Две године касније, Иван В. Лалић је сводећи рачуне са својим младалачким књигама сачинио избор *Време, ватре, вртови*. У интервјуу за *Књижевну реч* 1992. године, песник објашњава да је тај избор сумирање једног песничког пута и

⁵⁴ Отац Ивана В. Лалића, Влајко Лалић, провео је неко време у нацистичком логору, тако да певање о овој теми за младог Лалића има једну дубоко трагичну ноту.

додаје: „...покушао сам да од материје садржане у 5 мојих претходних књига, као и једне прегршти нових песама, сачиним целину која би по чврстости своје структуре и прегледности неких тематских линија представљала одређено јединство, пет књига сведених, односно преструктурираних у једну“ (Лалић 1997г: 333). Од објављивања те збирке, Лалић је сматра својом првом књигом.

Само се збирка *Мелиса* нашла у том избору потпуно неизмењена, са свим својим тридесет и једним сонетом. И то нам нешто говори о компактности ове збирке коју можемо посматрати као поему или као циклус песма. Овде је прилика да се подсетимо једног руског симболисте и његовог начина на који објашњава циклус. „На основу циклуса песама једног аутора полако се кристалише у спознаји читалаца општа целина, која се може назвати личним стилем песника; свака се песма одражава у свим песмама које се налазе крај ње; а цео тај низ слаже се у целину која се не открива у свакој песми, узетој појединачно“ (Белий 1966: 550). Тим проблемима се бави и Елени Стерјопулу Апостолос у књизи *Поетика лирског циклуса: на материјалу руске поезије с краја XIX и почетком XX века*. „У другој половини 19. века европска поезија је постала свесна да је циклизација, поред организаторске, потенцијално у стању да испуњава и другу – смислотворну функцију. Од тог времена започиње 'савремени' период развоја лирског циклуса као жанровске творевине. [...] У поетској култури симболизма циклусна структура први пут постаје не само носилац смисла већ и организаторски принцип тог смисла“ (Стерјопулу Апостолос 2003: 8–9). Управо због тога, ниједан сонет из *Мелисе* није могао бити изостављен.

О значењу самог имена Мелиса, већ је у литератури више пута било говора. У његовом корену налази се латинска реч *mel, melis* која означава мед. У први план се ставља антички мит о Мелиси и то с правом, јер и Иван В. Лалић у писму Чарлсу Симићу изјављује да је цела поема грађена према једном „минорном миту“. Реч је, дакле, о Деметриној свештеници Мелиси. Она није хтела да ода тајне у које је била посвећена, чак ни када је била животно угрожена. У знак захвалности, богиња Мелисино раскомадано тело претвара у пчеле, а жене које су је растргле кажњава опаком болешћу. Као скоро сви антички митови, и овај има више верзија. Радивоје Микић нас преко Замуровићевог *Митолошког речника* (1936), упућује управо на ову верзију. „Лалићева поема заиста и почиње од тог

необично важног тренутка: претварање мртвог тела у пчеле. Додуше, сам Лалић не говори о мртвој Мелиси, али се из низа појединости у првом сонету може јасно разабрати да је реч о мртвом телу“ (Микић 1996: 66).

У Лалићевој интерпретацији овај мит постаје главни носилац смисла, из којег се рачвају бројна друга значења, јер Мелиса је нужно повезана са пчелама, које су захваљујући њеној оданости и настале, а пчеле са собом носе и друге конотације. Радивоје Микић их, сасвим разложно, доводи у везу са Персефонином пчелама, а потом и са пчелама у Манделштамовој поезији. О Манделштамовим пчелама много тога нам открива Кирил Тарановски у својој *Књизи о Манделштаму* (1982), уверавајући нас да су се „пчеле које умиру“ у стих славног руског акмеисте доселиле из Метерлинкове књиге „Живот пчела“.

Микић нас детаљно упућује у богато смисаоно и симболичко значење пчела, а тиме и Мелисе која је с њима нераскидиво везана: „...у хетитском миту божанство плодности Телепинус се губи и страдају биљке, животиње, људи и богови а све прекрива облак пчелињеног роја. Пчела се јавља и у космогонијским митовима, а посебно место заузима у свету грчких богова. У хришћанском свету пчела је повезана са Христом а појављивала се и као слика царске моћи, симбол мудрости коју цар прикупља као пчела нектар. (...) Други важан вид те употребе је онај који води ка повезивању пчеле и меда са смрћу, са хтонским божанством Хекатом“ (Микић 1996: 59 –60). Већ нам то говори о бременитости смислом самог медоносног имена – Мелиса.

Ова поема је значајна за наше проучавање и због теме љубави, али ћемо се сада усмерити само на песников експлицитни и имплицитни поетолошки дискурсом у њој. Први сонет „Пчеле“ сав је у знаку рађања, односно преображаја и стварања, јер за Мелису се може оправдано рећи и да је преображена у пчеле и да је поново рођена. На неки вид рођења нас упућује и помињање „пупчане траке“ (пупчане врпце), иако је она поменута само као саставни део поређења. То је оно што дознајемо из прве строфе, којој је циљ да у нашем сећању евоцира античку митску причу. Већ друга строфа прави оштру разлику између рађања и преображаја. Док је Мелиса *Тајном преображења наједном хиљадостручна*, лирски јунак је сатрвен својим рођењем, или како у песми стоји *Бременом присутности* у овом свету. Мелисино постојање је од друге врсте. У сваком

случају, није сатируће, нити угрожавајуће. То прво лице у песми је измучено својим постојањем, његов бог различит је од Мелисиног, његов задатак је другачији. Док се Мелиса, у пчеле претворена без муке одазива свом задатку, он *ломи прљаве прсте*. Повређиваће сам себе у процесу стварања, све дотле док *рањаве руке не постану плодне, / Док ми се немуште речи млечно не забеле / Ко тело твоје, Мелиса, што се претвара у пчеле* (Лалић 1997а: 161). Створени на различите начине, они различито и стварају. Мелиса то чини с лакоћом, лирски субјекат с муком и напором, али у оба случаја плодови су ту. Песник немуште речи претвара у симболе и знаке другима разумљиве. Те речи треба да постану млечно беле. Ако узмемо у обзир да се у Мелисином имену налази мед, долазимо до народне изреке *мед и млеко*, која означава стање благостања и апсолутног испуњења и у материјалној и у духовној сфери. Отуда већ наслућујемо да само у измирењу различитих судбина, и различито створених бића може да се оствари пуноћа и засићеност живота, али и стиха.

Друга песма носи наслов „Тајна хлебова“. Реч је о Мелисиној тајни, тајни која узбуђује песника, односно онога који с муком немушти језик претаче у речи. Врло је важно нагласити да је Мелисина тајна „сјајна и звучна“. У песми стоји: *А твоја тајна, Мелиса, тако је сјајна и звучна / да брегови задрхте када помислим на њу, / Тајна лепа и зрела и несумњиво кључна...* (Лалић 1997а: 162). Када прочитамо ове стихове, а нарочито с обзиром на већ истакнуте придеве, намеће нам се предосећај да, ако већ Мелиса није апотеоза поезије, коју би у духу раног симболизма требало писати великим словом, онда је поезија Мелисина тајна. (И то не макар каква поезија, већ она која тежи тајанствености, кристалној јасноћи, односно сјају и звучности. Не треба бити мудрац па закључити да је реч о поезији схваћеној у симболистичком кључу.) Таква поезија може да за нас буде штит од разних зала, од „зубатих мора“, као што нас штити од рањавања и превеликог труда, јер она је *квасац огромних жутих хлебова без кора*. Хлебови без кора ту се јављају као контрапункт неименованим, али у народу познатим *хлебовима са седам кора* (тј. онеме што је тешком муком зарађено).

Лакоћи распростирања Мелисине тајне и Мелисиних стваралачких моћи у трећем сонету супротстављена је тежина и мукотрпност песникове тежње и „прастаре воље“ да призива сећања и потребе *да опасно обичне ствари* назива

именима *цвећа, воћа и светлуцавих метала...* (Лалић 1997а: 163), као да му је циљ да их именује неадекватним речима, или „инадекватним“⁵⁵, које је Бранко Миљковић сматрао јединим погодним језиком поезије. Из Лалићевих есеја већ смо дознали да су сећања, односно преобликовани чулни утисци и слике, основни покретач у стваралачком чину, да је то полазна тачка, без које стварање, по мишљењу овог песника, не би било аутентично, ако би уопште и било могуће. Терцине трећег сонета *Мелисе* то потврђују (и иначе, поетеме се у овој поемцикласу знатно чешће јављају у терцинама, него у катренима). Поред тежине и мукотрпности, песников стваралачки чин представља и опасност, која је у песми представљена сликом игре „на врху ножа“. Тај нож се помиње и у шестом сонету, иако само као поређење, али веома важно поређење.

У овом сонету свет је зидом подељен на два своја опречна дела. С једне стране зида је врт, у њему Мелиса, уз њу су пчеле, како и доликује, затим хлеб (чији квасац смо већ срели у другом сонету), хлеб као насушна храна без које се јело претвара у „обичну храну живих“ да прафразирамо Лалића; хлеб који је, гледано из другачије перспективе, и тело Христово. С друге стране зида је лирски јунак и остали смртници са својим обичним животима. Они на челу, као Каинов знак, носе црвене птице, симболе смрти (у раном Лалићевом стваралаштву црвена боја је доминантна у односу на друге; касније ће је заменити златна боја Византије, сребрна – симбол оностраног и зелена, као симбол живота који опстаје упркос свему). Трагика лирског субјекта јесте у томе што је зид око Мелисиног врта сам изградио, што је сопствену муку сам изазвао. Али способност да га доживи као нож који разара да би се и сам сломио, као зид плача, да наслути какви хлебови постоје с друге стране, песника одваја од пролазника с његове стране зида (Лалић 1997а: 166).

⁵⁵ „Речи треба да нам дочарају стање које је пре њих и различито од њих, а не да причају. Тај простор пре речи и између речи најбоље се постиже инадекватним речима, које стално мењају свој исказ и чије је видно поље велико за разлику од адекватних које казују одређено. Менталну садржину која се јавља у нама пре говора не треба заменити вербалном садржином у тексту, који онда постаје досадни скуп доконих речи, смрзних у својој довршености, већ је треба само навестити (а никако и казати) речима које при том треба узимати као симбол а не као слику,“ бележи Миљковић у тексту „Недореченост која казује“ посвећеном књизи *Чекић без господара* француског песника Рене Шара (Миљковић 1971г: 171).

У осмом сонету, зид, који је сам по себи представљао препреку и оно што одваја лирског јунака од свих овоземаљских и неземаљских благодети, постаје још већа претња, јер се на њему појављује *лице неког неоплаканог утопљеника*, због чега страх постаје још израженији. Мелиса и он више нису сами (Лалић 1997а: 168). Умешало се и треће лице, које делује претеће, премда остаје нејасно на који начин оно, сведено на зелену мрљу на зиду, може да угрози било кога. Страх је лајтмотив који се провлачи кроз сонете ове поеме, али сада добија на интензитету, да скоро прераста у панику. Остаје загонетно порекло тог страха. Најпре нам се чини како је реч о страху што се јавља пред мистиком тајне коју лирско ја жели да открије. Након удаљавања и раздвајања лирског јунака и Мелисе, страх је још јачи, тако да помишљамо како се удвостручио из бојазни да тајна неће бити откривена. Можемо помислити да се песник највише плаши онога што би се демистификацијом тајне могло дознати, па и изгубити. (Захваљујући сонету „Лето“, схватићемо да лирски субјекат страхује и од „сломљених зидова“, што све додатно компликује.)

„Буђење“ је сонет који у свом првом катрену доноси слику света из далеке прошлости, дакле из времена пре него што је дошло до отуђености, пре него што су подигнути зидови око Мелисиног врта (Лалић 1997а: 170). Овде нас асоцијације воде стиховима Драгана Стојановића из песме „Сл. пере зубе морем на Хвару у рану јесен 1978. године“ где се помињу зидови *које, да и не знаш, / градиш да би се заробио / било градњом било зидовима* (Стојановић 1992: 6). Дакле, време о ком је реч у овој Лалићевој песми је време пре градње и време пре зидова, које се више и не памти. За тај, скоро заборављени период, карактеристично је да су речи имале укус сна, плодности и меда (уколико преведемо Мелисино име). Чини нам се да су побројани сви елементи потребни за песничко стварање, ако поезију не схватимо у Аристотеловом духу као вештину, али ни као надахнуће које песника користи само као свој медијум, већ као продукт специфичног стања агилности свих чула, која се подређују речима.

Присетимо ли се песме „Тако је певао Орфеј“, о којој је већ било речи, неће нас зачудити „складне звери“ са роговима и без њих, које Лалић помиње у сонету „Југ“ (Лалић 1997а: 174). То су оне исте звери, велике и мале, које су се на глас Орфејеве песме зауставиле у апсолутном миру и међусобној измиренисти. Одмах

иза њих, призван је и певач чији глас животиње омамљено слушају. Последња терцина овог сонета доноси неколико важних поетичких исказа. У гласу певача звери чују *Завичај извора што речи мрмљају на се згрушају / У непровидну бајку, у тамно замишљено око / Што види нешто у мени, но безнадно дубоко*. Издвајамо „згрушане речи“, „непровидну бајку“ и „нешто у мени“. Неразговорност речи и непровидност бајке можда и можемо објаснити потребом да поезија буде херметична, као што и то „нешто у мени“ доживљавамо као оно нешто неопходно да би човек постао „један од оних који су у веку писали песме“, да цитирамо песника Мирослава Алексића.⁵⁶ Није важно што је то „нешто“ смештено безнадно дубоко, све док постоји. Не треба, међутим, пренебрегнути ни „тамно замишљено око“ које не припада ни некаквом богу, ни Мелиси. То тамно око, које трага за оним „нечим“ у песнику, ма колико дубоко било скривено, јесу речи. Речи траже песника, а не песник речи. Тако из затомљених дубина матерњег језика, речи навиру, тамне и неразговорне, како би у песниковом духу биле оплођене.

Шеснаестим сонетом, Лалић нас води следећој теми, њему веома значајној, а то је традиција. Река од крви предака и кућа без слемена, недовршена, још нас не би одвели тим асоцијативним током да се иста мисао, изречена скоро истим речима, али уз другачију синтаксичку артикулацију, не налази на самом почетку и самом крају ове песме: *Гласови мртвих. То нису мртви гласови. Ко чује / Гласове мртвих?* и *Гласови мртвих, то нису мртви гласови. Ко их чује?* (Лалић 1997а: 176). Неко их чује; неке значе; на некога утичу. Песници су ти који чују гласове мртвих, песници и сви уметници речи; они који нађу заклон од метафизичке грозде баш у напуштеној и недовршеној кући предака. Због тога, зар, гласови мртвих и нису мртви. Ако ове гласове одредимо као традицију на коју се песник у свом певању ослања, Мелиса и њен врт у који је изузетно тешко продрети, оно су што

⁵⁶ Последњи стих песме „Тако пише“ (Алексић 1994: 35). Ова песма нам се није наметнула сасвим случајно. У њој проналазимо и стихове: *Душа је бела пчела и она је моја мајка / Рођен сам на ружји, у кошници, на рубу пчеларевог имања. Тако пише*. Има у овим Алексићевим пчелама, директно повезаним са душом, нечега лалићевског, тачније – чујемо призвуке тихог дијалога између два песника. Млађи савременик, који још увек ствара, помиње и ружу, важан симбол Лалићеве поезије, као да нас тиме упућује на одређење своје песничке традиције, чији је део несумњиво и Иван В. Лалић.

песник сам треба да освоји. У томе му „посредници“ не могу бити од помоћи. (Лалић 1997а: 178). Уколико бисмо све поједноставили и послужили се Елиотовом терминологијом, гласови мртвих би били, као што смо се већ уверили, песникова поетска традиција, док је Мелисин врт оно што би требало да представља иновацију. Да би троугао био затворен, ту је и Мелиса, као нешто за чим се жуди, односно, оно што изазива у песнику (лирском јунаку, Орфеју, Лалићу) осећања, односно сећања на проживљене емоције која воде настанку песме.

Сонет „Јутро“ уводи читаоце у проблеме пролазности с којом је тешко измирити се. То представља ванредну потешкоћу, посебно када је човек праћен злурадим „зубатим осмехом“ богова који не пате од ове бољке, својствене само смртницима. Захваљујући сонету „Ропство“ увиђамо како пролазност није једина невоља с којом човек мора да се суочи. Ту је још и одсуство смисла. (Лалићев стих *Док смисао путовања остаје иза мене*, у дослуху је с Бодлеровим стиховима из песме „Путовање“: *Да чудне ли судбине с циљем што се креће / што јер нигде нема га, може бити свуда*⁵⁷ и као да антиципира песму *Аргонаути* из следеће Лалићеве збирке *Аргонаути и друге песме*.) Осим набројаних, за сваког песника постоји још једна кобна невоља – робовање појавном свету: *Овој чаши, овом ножу, овом прозору, овом цвећу...* (Лалић 1997а: 181). Поред робовања свему ономе што је изван њега, песник робује и ономе што потиче из њега самог – он је у власти сопствене несавршене песме.

У следећој песми *Мелисе*, опет срећемо Орфеја. И док је он у четрнаестом сонету био митски певач који својом песмом очарава и биље и звери, а у претходном један од Аргонаута, путника који су трагали за златним руном, без обзира што је циљ оставио за собом, у овом сонету он је онај исти Орфеј који се дрзнуо да сиђе у подземље и у зао час се окрене. Без тог освртања Орфеј не би био Орфеј. Међутим, Еуридика се не помиње. Рецимо, у Миљковићевим песмама посвећеним Орфеју, Еуридика је увек присутна; чак и као сенка, она има важну улогу. У Лалићевој песми она нигде није именована, слутимо је тек у Орфејевој жељи за освртањем. Заправо, ни Орфеј се не помиње директно, тако да лако

⁵⁷ У препеву Леона Којена ови Бодлерови стихови гласе: *Чудне ли судбине када циљ нема места сушта / И не будући нигде, може да буде свуда* (Бодлер 2017: 149).

можемо ово преокретање мита да прихватимо као идентификовање лирског субјекта са Орфејем и Еуридиком са песмом. Али без обзира о коме је реч, а сва је прилика да се истовремено говори и о једном и о другом, трагичан исход је неизбежан. Он је чак леп у својој неподношљивој грандиозности. Лалић не штеди оксимороне и контрасте да нам то представи (нпр. „позори чудесно лепи“, „рањен, а обогаћен грозно“). Ипак, стичемо утисак како он није ни имао намеру да из тих сеновитих и других ходника изведе Еуридику, већ да се трајно пресели у *ствари што не постоје* / *У завејаним границама сећања...* као да је тиме хтео да се ослободи од робовања појавном свету, јер да би песма настала, потребно је појавно прерадити у сећању и привести у чисто духовну сферу (Лалић 1997а: 182). Лалићев певач се ипак колеба између тога да ли песму треба тражити у подземљу или у сопственој крви, у којој борави попут звезде⁵⁸, попут анђела (јер то је и „звезда благе вести“).

Тек нам песма „Огледала“ открива како то да Орфејев глас чујемо као глас лирског јунака. Он се, у ствари, повремено идентификује са Орфејем, но Орфеј није његов двојник. И поред бројних сличности, разлике су очигледне. Чак ни огледала нису од помоћи, јер као што нас учи наслов збирке песма Томислава Маринковића⁵⁹, ни њима се не може беспоговорно веровати. (Учи нас томе и слика Ренеа Магрита „Портрет Едварда Џејмса“, која се крајње илустративно нашла на корицама поменуто Маринковићеве збирке.) Свој лик лирски јунак може спознати тек артикулишући сопствену песму. Но препрека је превише. Ако га у почетку од идиличног Мелисиног врта дели зид, касније га одељује материјални свет, везујући га за себе. Потрага за гласом, речју, односно песмом, наставља се у подземном свету, у крви самог песника и коначно у сну.

Сонет „Рудар“ отпочиње стиховима: *Силазим у давни сан, полако, као рудар / У напуштено окно где ништа не светлуца / Својим сјајем, него само од његове светилке...* (Лалић 1997а: 186). Ако нас првих неколико речи и асоцирају на Миљковићеве стихове којима нас песник *Порекла наде* уводи у песму „Поезију ће сви писати“: *сан је давна и заборављена истина / коју више нико не уме да*

⁵⁸ Миљковићева синтагма „звездани систем мог крвотока“, као и цела песме „Сунце“ овде може бити од помоћи (Миљковић 1971.а: 171).

⁵⁹ *Сумња у огледало* (Маринковић 1996).

провери (Миљковић 1971а: 316), брзо се одвајамо од њих и крећемо другим смером, тачније – смеровима. Давни сан је подручје песме, колико и сећање. О томе је већ било речи када смо говорили о теоријској поетици Ивана В. Лалића. Будући да је реч о **давном** сну, један од смерова је временски повратак уназад. **Сан** нас, међутим, усмерава ка унутра, ка нутринама бића ослобођеног диктатуре разума. Када томе додамо и поређење с **рудником**, наш смер је једнак песниковом и он нас води надоле. Једино светло у тами рударског окна је оно које допире од светиљке лирског јунака. Као што ни планете немају свој сјај, већ га добијају од ужарених звезда, захваљујући чијој светлости обзнањују своје постојање, тако ни утисци, слике, осећаји и сећања не значе ништа без распореда који им у песми даје песник.

У двадесет и осмом сонету, Иван В. Лалић се враћа речима. Оне су већ од наслова, као и у више обраћања, означене као *свечане речи*. У два наврата им се придодаје и придев *убоге*. Зашто су речи одређене тако да буде сажалење скоро колико и *сирочићи* Ђуре Јакшића из првог дела песме „На липару“? Тек крај сонета нам открива сву трагику свечаних речи. Оне су *фантоми света што није постао песма*, и као такве достојне сажалења (Лалић 1997а: 188). Све до последње песме ове поеме-циклуса, читалац, као клатно звона које је комплексан симбол у *Мелиси*, осцилује између песниковог гласа, који се понекад претвара у крик, понекад у молебни тон, понекад, пак, у резигнацију и зујања Мелисиних пчела – недосегнутог идеала поезије. Тај простор захваћен распоном између песникове речи и Мелисиног зуја и јесте простор чистог певања.

И Радивоје Микић запажа да је у *Мелиси* „на највеће искушење постављена сама реч, сама основа песничког деловања“, што, мора се признати, „никако није случајно, посебно ако узмемо у обзир околност да је та реч стављена у прилику да своју снагу одмерава са смрћу, са свим што је прошло, преселило се на 'тамно небо сећања'. Околност, пак, што је у све то укључен и митски певач Орфеј само показује да је Лалић настојао да у дејство стави основне симболичке елементе и да песничку реч, упркос свему, постави на највише место у оном систему вредности који функционише с ове стране мрака, у свету кроз који лирски субјект пролази“ (Микић 1996: 87).

Овим, наравно, није исцрпљено тумачење Лалићеве *Мелисе*. Напротив, поетолошки дискурс који смо у њој пратили, открива тек један слој ове поеме, за који чак не можемо рећи ни да је примаран. Иван В. Лалић нема обичај да своју арс поетику износи громогласно. Он ју је уткао у модификовани грчки мит, боље рећи, спојио је неколико античких митова и кроз њих испреплетоа мотиве љубави, смрти и рађања. Нећемо рећи, паралелно са тим мотивима, већ кроз саме те мотиве, суптилно је опевао свој пут до песме – путовање које иза себе оставља смисао, којем песма престаје да буде циљ, јер је једино битно само певање.

3.7 Поверење у реч

Основ своје поетичке мисли Иван В. Лалић је изнео у првих пет збирки песама, које је касније свео на један опсежан избор из те поезије. И у песмама које нису изабране можемо срести поетичке исказе, и то чак врло експлицитне, што можда представља и један од разлога што су се те песме нашле међу одбаченима, па се зато њима нећемо ни бавити.⁶⁰

Најпре је у Лалићевој поезији доминантан био глас, као симбол који наговештава сам песнички чин, али и производ поетског стварања. У књизи *Време, ватре, вртови* најчешће је тако. Тек понекад се уместо гласа појављује реч (ако не рачунамо песме којих се песник на неки начин одрекао). Од *Чина* се мења ситуација. Именица *реч*, у једнини или множини, јавља се у различитим контекстима, али најчешће везано за песникове поетолошке ставове. То је *реч што разједа текстове / Писане на ветровитим кулама* (13), реч у коју не може да стане звезда *И све моје речи / Избачене праћком у ветровите путање* (16), *речи заривене у тишину / Као куриуми у жбуку зида; (57) реч / Разоружана у слаткој употреби* (58 – чујемо ли то звук ироније на рачун општих места?), *Побуњене речи што израњају као звезде: на правом, на неочекиваном месту* (60)⁶¹... Ово набрајање би нам се могло учинити као бескрајна прича, иако смо се задржали искључиво на најупечатљивијим стиховима и поетемама везаним за реч у

⁶⁰ Ово се односи на песме: „Критика поезије“, „Слап“, „Птица“ и њима сличне.

⁶¹ Сви цитати којима је овде наведен само број стране – Лалић, 1997б.

оквирима збирке *Чин*. Како су Лалићеве песме постајале сигурније, формално дотераније и смисаоно загонетније, тако је и симбол *реч* постајао разгранатији (јер за Лалића реч може бити и творачка и уништитељска), а поверење у моћ поезије – веће.

С обзиром на то какву силину моћи песник придаје речима, не чуди нас што је главни задатак песника управо тај да нађе праву реч. Права реч се овде не узима у оном смислу у којем кажемо да смо нашли праву реч онда када смо нашли адекватну реч да њоме објаснимо неки појам. „Права реч“ за песника је она која је кадра да у језику створи тај појам, како бисмо имали његов опипљив доживљај. Поезија не преписује и не описује, она ствара, она слике из живота претвара у песничке слике и претаче их у стихове. Лалић говори у четвртој песми „Алгола“ о томе како слике мења *за право да их* изговара. (Сетимо се да је Алгол најпроменљивија и најнесталнија позната звезда, која се налази у сазвежђу Персеја, а чије име у преводу значи *демонска глава*.) Слике се претачу у *Имена којима подмићујем време*, пева један од наших Аргонаута, који се никада није поистовећивао са Орфејем, попут Миљковића, али који је у митском певачу видео симбол песника уопште. (Лалић 1997б: 16). Артикулација песме омогућава препознавање на релацији емоција–слика–реч–песма, при чему емоцију можемо довести у везу са доживљеним, а слика се односи управо на песничку слику. Из те перспективе можемо тумачити и Лалићеву поетему: *И певам да бих препознавао* (Лалић 1997б: 48).

Након што смо познали значај саме речи, можемо да схватимо озбиљност тражења баш оних речи које својим семантичким набојем могу да створе нови свет, уместо да нам препричавају и описују виђени. Управо такве речи имају моћ да спајају неспојиво, да дочаравају недокучиво, да објашњавају непојамно. Песник се пита у песми „Ватре горког лета круже“ писаној њему својственим, узбудљивим осмерцем: *Где да нађем реч што спаја / Црни пламен мога краја / Са почетком јачег сјаја?* (Лалић 1997б: 48). Речи треба тражити на свим могућим местима, треба прекопавати руднике, као што смо читали у *Мелиси*, треба прекопавати прашњаве речнике, како песник саопштава у интервјуима, треба преиспитивати традицију и користити језичко наслеђе. И када је реч недоречена, а

најчешће је таква, њен потенцијал је огроман. Она га, зар, и црпи из своје недоречености.

Дорећи нешто до краја значи истовремено и завршити причу о нечему. Можда би тиме био досегнут идеал, али оправдана је сумња да би он самим тим престао то да буде. Недореченост нам омогућава да сами допевамо песму, да је допуњавамо властитим асоцијацијама. Зато никада и не могу постојати два идентична читања једне песме. Сваки пут ће нас недовршеност речи одвести бар мало даље, бар мало у неку другу страну. Није искључено да ће та страна бити удаљена од оног путељка којим је песник хтео да нас поведе, и да можда нећемо видети чуда која је желео да нам покаже, али зато ћемо открити нешто што можда ни он сам није знао да постоји у његовој песми, одвешће нас у пределе које његова песма независно од њега самог ствара. Отуда треба славити *вечност недоречености*.

3.8 Слово о певачима, летописцима и тумачима

Од најранијих Лалићевих песама срели смо се са Орфејем и то на неколико различитих начина, то јест, везано за различите делове мита о трачком певачу. И када није реч о Орфеју, а веома често није, оглашавају се певачи и њихово певање. Једна од песама збирке *Чин* носи наслов „Певач“ (Лалић 1963: 43–44; 19976: 37)⁶². Лирско ја се у овој песми обраћа некоме, чији идентитет не можемо да утврдимо

⁶² Намерно наводимо и збирку *Чин* чији је песма саставни део и други део *Дела* Ивана В. Лалића, иако је песма у оба издања дословно иста. Желимо да скренемо пажњу на један очигледан пример колико графички дизајн, прелом, формат књиге, избор величине и облика слова, може утицати на доживљај песме. У ранијем издању, стихови нам се чине неупоредиво дужим, него што су у издању с краја прошлог века. Делују неупоредиво дужи него што заправо јесу. Препоручујемо мали експеримент са упоредним читањем песме у ова два издања, како бисте се уверили у неке релативности утисака. Исти експеримент се може поновити и са читањем поеме „Mezzogiorno“ Јована Христића у *Александријској школи*, где је првотно објављена и у „Сабраним песмама“ које је приредио Саша Радојчић, а издао Рад у цепном издању (едиција „Реч и мисао“). Чини нам се да у *Александријској школи* празан простор између песама и белина маргина такође дочаравају понешто од дуге пловидбе подневом и ширине морских пространстава.

са сигурношћу, јер се Лалић потрудио да остане загонетан. Лирски субјекат без сумње можемо поистоветити са певачем којем је поезија суштина живљења и узрок умирања. Насупрот њему је неко кога он ословљава са *царе мој*, али то апострофирање у себи носи и осетну дозу ироније, тако да се не бисмо с лакоћом могли одредити за тумачење које би водило ка томе да у ономе коме се песник обраћа одиста види неког реалног владара, па чак ни неког властодршца у односу на којег би наш певач био попут каквог савременог Хомера.

Но, свеједно је да ли то друго лице једнине припада цару, или неком хероју којем је најважнија демонстрација сопствене снаге, јер, да парафразирамо, његово је да буде јак. У сваком случају, то је неко ко је супротстављен нашем певачу, песнику по нужди судбине, а према властитом хиру. Разлика између певача и онога коме се обраћа, разлика је између песника који настанак сваке своје песме одболује, који мора да скупи снагу да тај процес издржи, уметника који у свакој песми препознаје своју смрт (јер „исто је певати и умирати“ како рече Миљковић) и читаоца, то јест слушаоца поезије, који у свакој песми „препознаје руже“, односно некога ко не само због своје снаге, већ и због своје судбинске предодређености има привилегију да од песме добије само лепоту – оно естетско уживање у већ створеном делу. Иако сучељени, певач и његов антипод ипак су здружени: везује их песма и заједничка немоћ пред њом.

Певач је само једно од песникових лица. То је она маска коју стваралац навлачи када себе доживљава као судбином предодређеног да уз велике напоре рађа песме. Овај глагол није случајно одабран. Певач као да од Сократа и његове мајке посуђује мајеутичку методу, с том разликом што је истовремено примио на себе обе улоге и прихватио се двоструког посла. Он је и родиља и она која јој око порођаја помаже. У тренутку рађања песме, песник је, као и свака мајка током порођаја, најснажнији и најрањивији, балансирајући између живота и смрти. Након што је песма рођена, може уследити предах. Сократова мисао, како је преко Платона допрло до нас, имала је за циљ откривање истине, упознавање себе и света. И Лалићев певач захваљујући стварању има јаснију слику о себи и својој позицији. Због тога и наглашава саговорнику да овај јесте јачи од њега, али да је песник себе свеснији.

У тренуцима када себе доживљава као посматрача (нипошто нећемо рећи *немог* посматрача, јер овај посматрач има потребу да кроз речи о свему остави документ, па и изрекне свој суд), песник узима маску летописца. У том погледу најкарактеристичнија је песма „Плач летописца“ која представља увод у песме о Византији. Овим песмама ћемо се вратити када буде речи о односу Аргонаута српске поезије према Медитерану. Позиција мајке при рађању свог чеда је напуштена. Однос према писању је знатно пасивнији. Оно што угрожава песника-летописца није више разорна моћ песме у настајању, свечани час рађања који скрива многе замке. Он је скоро скамењен пред пролазношћу људских дела, пред рушењем и уништавањем онога што је до скора, па чак и у тренутку саме констатације, представљало непроцењиву вредност.

Резигнирани летописац нам се јавља у тренутку када је већ постало видљиво да се над његов град који је више од града, који је цела једна цивилизација, надвила тежина сигурне пропасти, јер *Ево се диже талас и шуити чипка бесмисла* (Лалић 1997б: 153). У таквим околностима, када је све безнадно, летописац поставља питање о смислу напора који улаже песник – посматрач пропасти како би бар покушао да сачува неки траг о времену које пролази у тренутку док се о њему говори. Колико је тај талас што се диже и прети уништењем уједно и претња постојећем следу ствари и постојећем систему вредности, толико опасности празнина носи стварању. Празнина у контексту ове песме нема ништа од дражи оних Миљковићевих празнина и пустих места, неопходних да би стваралаштво заблистало у пуном сјају. Реч је о претећој празнини, која прождире све, тако да тамо где ње има, нема места ни за шта друго. Празнина и тишина се додирују својим страшним значењем које води ништавилу.

Плачу летописчеву није узрок претећа пошаст, која се избећи не може, већ оно што иза ње остаје: склад и мир рушевина у тишини коју не може да надживи „нејака реч“. Овде се не поставља чувено Хелдерлиново питање: *Чему песници у оскудно време*, премда би то питање данас било боље одредити као хелдерлиновско, будући да га у непрестаној оскудици наших година, деценија, па

чак и векова, песници директно или индиректно непрестано понављају⁶³. Изговорене речи угрожава тишина, *дела наша празнином (су) омеђана*, наши знакови се потиру. Летописац упорно говори у име неке групе (да ли свих песника, летописаца, становника града којем прети пропаст, а у којем препознајемо Бизант, свих оних чија ће дела, ма колико била велика, једном бити избрисана?), али плач је само његов и усклик *Јао теби граде*, такође припада само њему. Опсаност је заједничка, њу дели са мноштвом, али у том мноштву, само он осећа трагику онога што тек има да се догоди, онога чега други нису свесни – да ће у времену које тек долази бити заборављено постојање свега што у том, летопишчевом времену представља вредност. За разлику од певача, који иако непрестано у ситуацијама које га угрожавају, ипак опстаје, летописац је свестан своје немоћи и немоћи свих који га окружују пред надирућом празнином. Зато се ова песма и завршава стиховима: *Ко да доврши рукопис, књигу коју празнина / прелиста прстима од пламена?*

Летописац ипак помиње наду, премда он у њој не види ништа друго до *снивање о целини*, трајност и склад. Нада, схваћена на сасвим другачији начин, нада која није будућност збрисала празнином, даје нам сасвим другачије разрешење у песми „Фрагмент“, у чијем поднаслову стоји *Делимично по Пиндару*. Лалић, који нема обичај да открива тако директно интертекст, овде је ипак именовао Пиндара, што сигурно није без значаја. Уверени смо да разлог није добротна брига о будућем читаоцу или тумачу, већ о самој песми, за коју није битно колико ћемо Пиндарових речи или мисли пронаћи у њој; потребно јој је да док је читамо, имамо на уму славног песника и његово целокупно песничко дело.

Отварају се питања односа лепог и истинитог, о чему су и многи филозофи ранијих времена знали да полемишу. Међутим, питања која постоје још од

⁶³ Једна од потврда за то јесте и збирка изабраних и нових песама Мирослава Алексића, под називом *Оскудно време*. Истоимена песма овог песника уверава нас у актуелност Хелдерлинове недоумице, која претрајава кроз време, заједно с песницима који за своје постојање одговор нађу у нужности певања, или попут Рембоа, још у раној младости заувек зађуге. Борислав Радовић се у есеју „Једно околишно признање“, дотиче овог проблема: „... не престаје да се обнавља питање шта и како певати после холокауста, после гулага. Као да поезија, откад је света и века, није настајала у прикрајку кланице!“ (Радовић 2016б: 73) Времена, дакле, не само да могу бити оскудна, већ се свет може претворити у кланицу, а да то код песника не изазове мук.

Пиндаровог времена, а сигурно сежу и дубље у прошлост, не губе на својој актуелности. Естетско је изван философских расправа о истини. Њу лепота може да створи и од самих лажи. *Лепота која твори све сласти смртницима / Истину ће да твори од онога што је лажно*. Да се у лепоти налазе све сласти за којима жуде смртници, мисао је блиска античкој мисли, па и самом Пиндару, ма колико га познавали као песника који се прославио својим епиникијама (свечаним хорским песмама) и ма колико се овај песник држао строгих етичких начела. Моћ лепоте да лаж преобрази у истину Лалићев је кредо у којем је, без сумње, свог удела имала и чувена реченица Достојевског из романа *Идиот*: „Лепота ће спасити свет“. (Не чуди нас што је песник чија је поезија „да“ упућено свету, иако несавршеном, пригрлио мисао Ф. М. Достојевског, толико пута поновљену издвојено од дела ком припада, да понекад чак и сметнемо с ума како је изговара кнез Мишкин, и у кавом контексту долази до читаоца.)

Док с једне изражава поверење у лепоту, Лалић с друге стране задржава иронијску дистанцу у односу на нека Пиндарова схватања. Познато је да је Пиндар као моралиста, настојао да представи искључиво позитивну страну богова, занемарујући све њихове лоше особине, познате нам како из митологије, тако и из античке књижевности од Хомера до Вергилија. „Богови су људима господари и морални узор и људима приличи да о боговима лепо говоре“, објашњава Обрад Лукић Пиндарову позицију, захваљујући чему можемо лако да схватимо разлоге Пиндаровог прекрајања грчких митова (Лукић 2016: 302). Лалић се томе благо подсмева стиховима: *А о боговима, богами, само добро: / Истина ту је излишна, сумњива, опасна чак* (Лалић 1997в: 146). Ово уметнуто „богами“, успоставља иронијску дистанцу, што не значи да савремени песник не прихвата извесни наук од древног песничког претка.

Два важна симбола код Ивана В. Лалића су лето и море, што је од великог значаја за овај рад, јер оба та симбола директно су везана и с Медитераном, што не значи да свако њихово помињање ту везу имплицира. У овој песми и море и лето су болесни. Болестан је свет у којем по вољи богова битишемо. Перспектива која се пред песником указује није нимало блистава, напротив, угрожавајућа је. *Бушан је плашт планете* и опстанак је неизвестан, ако га не потражимо у лепоти. Отуда је и лаж корисна, лаж каквој прибегава Пиндар када говори о боговима.

Уништење прети Земаљској кугли и свему на њој, али песник се ипак окреће лепоти. (У „бушном плашту планете“ не можемо да не видимо, између осталог, и нешто тако прозаично као што је изрешетани озонски омотач, озбиљан еколошки проблем савременог човечанства.) За разлику од летописца који слути пораз и трајни заборав, у тренутку када се опасност још није ни обрушила на град, већ му само прети, лирски субјекат „Фрагмента“ констатује:

*...Свеједно, певам лепоту
По сећању и можда по некој инерцији, што је
Сећању сестра близанка; обману дакле певам
У некој упорној нади да ће будућност једном
Посведочити да је обмана била битна
У свету сувише стварном, а да би истинит био,
У свету сувише лепом, а да би био стваран.*

Могућност избора увек постоји. Песник радије бира обману, него пристанак на певање без наде, јер певање без поверења у свет, без вере да ће у будућности ипак све ствари доћи на своје место, без поверења у живот и његову трајност, макар она била изражена тек сећањем потомака на дела безимених предака, равно је одустајању од живота. Не можемо му замерити што прибегава Пиндаровом трику, иако су разлози због којих за њим посеже сасвим друге врсте. Не искључиво лепота, већ и само сећање на лепоту и њене дарове може спасити свет, може сачувати наду да је будућност могућа. А све док постоји помисао на будућност као нешто у чему ћемо у ма ком облику трајати, будућност у којој ће бити и места за човека, нема простора за летописчеву резигнацију. Већ само помињање Пиндара нас подсећа на то да у овом пролазном свету постоји и оно што је трајно. За Пиндара је то врлина људских дела, за Лалића, сличније Пушкину него старогрчком песнику, то су човекова дела, односно – лепота коју је створио. „Врлина 'сија у песми', јер песма опева лепо дело као узор за будућност, шири његову славу и обезбеђује му трајање и важење међу људима“ (Ђурић 2003: 245). Лепа дела за песника који је стварао најчешће према наруџбинама, јесу дела врлине, махом јунаштво и победе у рату. За Пушкина, који се у наслову једне

песме („Eхegi monumentum“) позива на Пиндара, није више реч о делима врлине, већ о великим делима, каквим овај самосвесни руски поета с разлогом види своје дело и у другој строфи самоуверено саопштава: *Нет, весь я не умру — душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит — / И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит* (Пушкин 1957: 373).⁶⁴

Траг који остаје пошто мине време и пошто човек мине, Лалић не проналази у лепоти врлине, нити у монументалним грађевинама, склоним трошности и рушењу, чак ни у непролазности својих стихова који ће остати за њим, као део књижевне баштине његовог рода или као део књижевне традиције оних песника који га доживе као свог песничког претка. Проналази га у лепоти самој, коју, када је нема, треба измислити. То је једини начин да се сачува свет, а тиме и сећање на властито постојање. У том смислу, песма „Фрагмент“ даје одговор на питање постављено у последња два стиха песме „Плач летописца“: *Ко да доврши рукопис, књигу коју празнина / прелиста прстима од пламена?* (Лалић 1997б: 153) Одговор на ово питање могао би да гласи: песник који упркос болести лета и мора, упркос сиромаштву света и угрожености планете и даље пише о лепоти, макар то било и писање по сећању.

Мисленом бићу јесте важно да спасе свет и сачува га за будућност, али му то није довољно. Потребно је и да га схвати, да протумачи знаке прошлости. Отуда „тумачи“ постају неопходни. Песници се прихватају тог посла, не зато што су тако одабрали, већ зато што их на то нешто присиљава. Реч је о судбинској предодређености. У насловној песми збирке *Писмо* стоји: *И тако читамо га свакодневно, / Ми, првог смисла потоњи читачи / и гонетамо значење му гневно // Ми суђеници, присилни тумачи / Заданог писма које смислом прети / Из сваког слова...* (Лалић 1997в: 170). Писмо које треба одгонетнути је спорно винчанско писмо, које нешто више од две деценије по настанку ове Лалићеве песме више и не носи тај назив, већ га називају старо-европским или подунавским писмом.⁶⁵ У

⁶⁴ *Не, сасвим умрети нећу — душе верне лири завету / Мој прах ће живети и забраву умаћи — / Славан ћу бити на овоме свету, / све док ће се у њему један жив песник наћи!* (Препев Д. И.)

⁶⁵ Крајем осамдесетих година прошлог века, палеолингвиста Радивоје Пешић у Италији је обзнанио научна открића до којих је дошао истражујући археолошки локалитет Бело брдо у месту Винча. Реч је о винчанском писму из периода неолита, које је неупоредиво старије од египатског пиктографског писма или писма откривеног у Месопотамији, а која су до тада важила за примере

том смислу ова Лалићева песма постала је накнадно и нека врста историјског документа.

Нас првенствено занимају „суђеници“ и „присилни тумачи“. Реч *суђеници* дата у множини изузетно ретко се среће. Једнина је још увек у употреби и у женском роду и у мушком. У женском роду ова реч има двојако значење, у оба случаја везано за судбину. Изворно значење речи *суђеница* односило се на једну од три суђенице из паганских веровања источне Србије, где се „за тројство суђеница веровало да долазе детету три вечери по рођењу и да свака од њих изриче своју верзију дечје судбине, при чему је реч најмлађе била пресудна“ (Зечевић 1984: 346). Суђенице у народној традицији представљају женске митске претке, одговорне за будућност новорођенчета. Везано за судбину је и друго значење, по којем је суђеница она која је одлуком судбине предодређена да постане нечија љубав, односно део нечијег живота. Данас се та реч у народу најчешће употребљава у значењу *вереница*. *Суђеник* се, пак, најчешће може чути у једнини и означава знаног или незнаног будућег мужа.

Цела песма „Писмо“ испевана је из првог лица множине. То нам говори да песник није сам у том наметнутом послу одгонетања и тумачења. Ту је још „суђеника“. Том речју он нас уводи у зачарани митолошки круг, у раздобље словенске митологије које нас дели од времена у ком је настало винчанско писмо. Захваљујући тој речи, пред нама искрсавају суђаје, које нису само једној особи, већ неколицини, у часу рођења наметнуле дешифровање непознатог древног

најстаријих писама. Ово важно откриће у, тада још увек, југословенској култури најпре је прећуткивано, а потом дочекано негодовањем и порицањем, посебно од стране САНУ-а. Управо у то време порицања, Лалић је написао песму „Писмо“. До забуне је дошло јер су прва винчанска слова уочена на грнчарији. Отуда се није знало да ли је реч о украсима или словима, све док нису уочене извесне правилности у писању и откривено постојање 26 слова од којих је 5 вокала. Остала слова су неки вид полугласова или варијанти поменутих гласова. Пре пет година, на научном скупу одржаном у Новом Саду утврђено је да је ипак реч о писму које се налази у основи свих европских писама, да је професор Пешић био у праву када је тврдио да је реч о линеарном писму које нема свој извор у пиктографском, и да су Келти од винчанске културе наследили писмо којим су се служили. На истом научном скупу, сад када је утврђено да је заиста реч о древном писму, за њега је усвојен назив старо-европско писмо. Винчанска култура је обухватала територију данашње Босне и Херцеговине, Србије, Македоније и Румуније. Сходно томе, како истраживања спроводи Европска унија, пребацила их је на локалитете у Румунији.

писма као судбински задатак. Иако су од судбине присиљени да истражују непознато писмо, суђеници нису постављени пред безнадежан задатак. *Ко тражи, нађе; свет траје јер значи...* У овоме истовремено видимо Лалићево уверење да ће винчанско писмо једном постати читљиво. Трагаоци за дешифровањем света схваћеног као писмо свакодневно су упослени, једнако како су била упослена винчанска деца, правећи од глине разне предмете за свакодневну употребу или за религиозне обреде у славу Велике мајке и у њих утискујући загонетна слова. Кружна форма песме, која почиње и завршава се истим стихом, чува нешто од тог грнчарског точка, од кружења које је у природи, али и у историји – неминовно. Круг се затвара спајањем краја са почетком. Винчанско писмо као најстарије познато знаковно писмо којим је прибележен првотни смисао препуштено је тумачењу „потоњих читача“, како је то формулисао Лалић.

На основу саме песме „Писмо“, остало би нам нејасно ко су ти „потоњи читачи“, „суђеници“ и „присилни тумачи“. Да ли је реч о свим људима који се тренутно налазе на планети? Ту мисао можемо одмах да одбацимо, јер је Лалић далеко од Миљковићеве, уверени смо, суптилно изражене ироније у стиху: *Поезију ће сви писати*, пречесто цитираном и прихватамом у буквалном значењу. Такву могућност у свом, донекле елитистичком, поимању песништва, Иван В. Лалић не би могао узети за претпоставку. Да би постали тумачи, неименовани лирски субјекти ове песме најпре морају да се разаберу међу знацима и да науче да читају. Тај вид писмености се не може очекивати од превеликог броја људи. Тиме се опсег тог првог лица множине сужава, тако да наслућујемо како је реч о песницима, али основ да то и потврдимо, проналазимо тек захваљујући следећој песми збирке *Писмо*.

Лалићеву поетику одликује чврста организација збирки и циклуса, при чему свака песма има своје тачно утврђено место и може се читати из ширег контекста. Управо захваљујући контексту и проналазимо начин да идентификујемо ко нам се то обраћа кроз песму „Писмо“. Песма која иза ње следи носи наслов „Слово о слову“. Призивајући у сећање деспота Стефана Лазаревића и његово „Слово љубве“, као и руски језик који још увек у свом речнику чува *слово* у значењу *реч*, као што је у давна времена био случај и са српским језиком, схватамо да је

лексема *слово* узета у њеном архаичном значењу. Тај избор није случајан, нити је пука жеља за онеобичавањем. Без обзира на то што *слово* у овом случају има да значи *реч*, у њему је семантички набој који се данас приписује тој речи, те нас враћа корак уназад, до винчанског писма и његових неодгонетљивих слова. Утолико смо спремнији да поистоветимо гласове које чујемо из ове две песме, иако се у једној пева из позиције групе, а у другој индивидуално. Склони смо да верујемо како је у оба случаја реч о гласу песника. Не мислимо овде на песника као митског певача, нити на песника који у древним временима пева по владарским дворовима попут Хомера или пише по наруџбини као Пиндар или касније Вергилије. Ово је један од оних песника којима је судбина наменила да се својом поезијом одупиру бесмислу. У процепу између две тишине, које можемо упоредити са празнином из песме „Плач летописца“, песник се још једино у речи поуздава. Оне су могућност искупљења, оне су *опстанак у нади*. У временима у којима Бог занеми, песници морају да буду гласни, јер њихов је глас – глас наде.

Певачи, летописци, песници и тумачи заданог нам света на истом су задатку. Са мање или више вере у позитиван исход својих настојања, они су ту да подстакну наду, да успоставе присан однос између прошлости и садашњости и да, на једном вишем нивоу, поткрепе веру у будућност. На њима је да запазе и евидентирају све пошасте које прете, недаће које нас могу задесити (што обично и чине), да уоче трулеж и пропадање у животу који више личи на Дантеово *Чистилиште*, него на живот, али да упркос свему томе пронађу разлоге ради којих све то треба прихватити, када се већ променити мало шта може. Лепота је један од најјачих аргумената у прилог томе.

3.9 Проветравање поезије

Поезију Ивана В. Лалића смо окарактерисали као симболистичку, но никако је не треба посматрати као наставак или рекапитулацију Малармеовог, Верленовог и Валеријевог поетичког проседеа, јер да је тако, вероватно не би ни скренула пажњу на себе. Јелена Новаковић пориче постојање блиске везе Лалића и раних француских симболиста. Према њеном мишљењу, Лалићу је ближи Пјер

Реверди који је тврдио да се поезија „фиксира уз помоћ речи“ и да је довољна једна реч па да се заори најлепша песма. То се подудара са Лалићевим ставом да песма треба у сваком тренутку да понесе терет свих речи од којих је састављена. Ако овај српски песник и има додирних тачака са симболизмом „он не прихвата његове крајње консеквенце, тежњу ка потпуном одвајању од стварности и затварању у неприступачни свет симбола, која достиже врхунац са Малармеом“ (Новаковић 2003: 65).

Да се Лалић ослања на симболизам, и да његова поезија на свој начин наставља традицију симболизма у српском песништву, ми не доводимо у сумњу. Свакако, не можемо ни тврдити да је реч о симболистичкој поетици у Малармеовом духу. Као што смо се већ уверили, поезија Ивана В. Лалића утире свој пут, који у традицији проналази свој ослонац. Тачно је да та поезија не тежи апсолутној херметичности, какву је захтевао Маларме, али захваљујући честој употреби метафора и симбола, она херметичности није умакла. Такав поетски реквизитаријум песму неминовно чини магловитом и донекле неприступачном.

Већ на почетку свог песничког пута, Иван В. Лалић формира шири круг симбола у оквиру ког настаје његова песма. Тек с времена на време тај круг обогатиће неким новом симболом, али ће зато из песме у песму, из збирке у збирку, натапати новим смислом одабране симболе чинећи их семантичким богатијим. У оквиру те симболике, Лалићевој песми није тесно. Она се изнутра шири и надраста саму себе захваљујући симболима чији асоцијативни спектри призивају у помоћ и речи које нису изговорене и мисли које нису записане. Отуда тумачење Лалићеве песме, као ни Христићеве, а поготово Радовићеве не може бити једносмерно. Говорећи о Лалићевој песми „Елегија или Дунав код Доњег Милановца“, Александар Јовановић истиче како слике које песма нуди не треба схватити у уском, визуелном смислу и да песничка слика овог ствараоца „настаје као пресек различитих слојева, садашњих (видљивих) са прошлим и будућим (невидљивим). Није онда чудо што у Лалићевој поетици поступак препознавања не заузима високо место (Јовановић 1997: 14). На исти начин вишеслојни су и симболи. Што је симбол фреквентнији, налази се у више различитих окружења, попримајући и значења којим га одређују суседне речи. Умножавајући конотације у којима се налази, он умножава и могућа значења.

Већ од *Бившег дечака* у Лалићевој поезији се издвајају три симбола, за које одмах примећујемо да им песник придаје посебну важност. То су ватра, ветар и море. Сва три симбола се могу пронаћи и у Миљковићевој поезији, где такође заузимају кључно место. Није тешко, полазећи од античких философа, препознати у њима три, од четири основна елемента. Недостаје само земља, коју оба песника такође помињу с времена на време, најчешће заодевену у реч обала или копно, као контраст мору, односно води, али и као камен, када се нађе у опозицији са ваздухом (ветром или птицом). На однос Лалићевих и Миљковићевих симбола осврће се и Соња Веселиновић. „Лалић се можда јесте користио истим симболима као и Миљковић, и упорно их варирао (неке чак и до последњих својих збирки), али их је готово увек допуњавао оним непосредним, делатним, неапстрахованим утисцима. Поменуте симболе врло учестало налазимо у књизи *Време, ватре, врткови* – већ у овом наслову их песник истиче – а поред њих најчешће су то ветар, врата, риба, море, глас, сан, птица, ружа, стабло, на којима аутор изграђује фигуративне слике“ (Веселиновић 2015: 13). Лалић и Миљковић су свакако делили исте симболе, и то не само ова три која смо поменули, или свих десетак које је набројала Соња Веселиновић, већ и још неколике. Делили су их на начин на који се деле речи истог језика. Сваки од ова два песника ставља их у службу која је њему потребна и намењује им различиту функцију.

Најлакше ћемо разлику између Лалићевих и Миљковићевих симбола уочити на примеру ватре, као веома значајног симбола у поезији оба ова песника. И код једног и код другог тај симбол ће наћи своје место у насловима збирки: у Лалићевом случају реч је о избору из првих пет збирки поезије, коју је од тада сматрао својом првом књигом, у Миљковићевом случају, то је његова последња књига – *Ватра и ништа*. Говорећи о свом преводачком раду, Миљковић је објаснио како је имао проблем приликом превођења поезије Валерија Брјусова због речи *ватра*, коју и руски песник често користи. Кад год би је превео директно, Миљковић је осећао да стихови звуче ближе његовој поезији него оригиналу. Зато је прибегао трику да уместо речи *ватра* користи реч *огањ* и на тај начин препеве удаљи од своје поезије.

Као да је следио Миљковићево упутство, и у Лалићевој поезији се много пута срећу синоними или речи сличног значења у којима тиња лалићевска ватра.

Именица *пламен* јавља се учестало како у раним песмама, тако и у зрелом стваралаштву. Уобичајени су и глаголи *пламтети* и *горети*, док се именице *варница* и *пепелиште* срећу знатно ређе. Ипак и оне сведоче о присуству ватре у Лалићевим песмама. Још боље би било рећи да су присутне ватре, јер у његовој поезији букти више различитих пламенова. Сем тога, реч *ватра* песник често користи у множини, па тако и у поменутом наслову прве књиге *Време, ватре, вртови*. Ону хераклитовски схваћену ватру „која се с мером пали и с мером гаси“, од које је кренуо и Миљковић, већ смо помињали. Миљковићева ватра се не одваја од „хераклитовски схваћеног онтоса“, само постаје силнија, увек у распону између стварања и уништавања. Лалићеве ватре не симболизује птица феникс, као што је случај у поезији његовог пријатеља из младих дана. Оне брзо прерастају у ватре гласнице, било да најављују пропаст града, било да најављују жуђени повратак; трансформишу се у огњиште, али и у згариште.

Без ваздуха ватра не може да постоји. Отуда се и ваздух, нарочито у раним Лалићевим песмама, често среће. Ипак, тај симбол није ни близу толико развијен, колико је ветар, којим је обележено целокупно Лалићево стваралаштво, ветар који као да штити ову поезију од било какве врсте учмалости. Ветар разгони устајали ваздух, па Лалићева поезија увек одише свежином, чак и када се враћа дубоко у прошлост бића или света. Ветар је, заправо кључни симбол поезије Ивана В. Лалића. Иако то није сасвим очигледно, у тој поезији овај симбол заузима оно место које код Миљковића припада ватри. Лалићевом ветру нису потребни синоними који ће га семантички одвојити од сличне симболике неког другог песника. Ватра, као што смо видели, често бежи у синониме, а море поред тога што је симбол, у Лалићевој поезији има и друге функције. (Ретко можемо говорити о декоративној улози овог симбола, али о асоцијацијама које воде Медитерану, свакако можемо.) Ветар, тесно везан и уз ватре и уз мора, нема алтернативну функцију – увек је симбол, чија семантичка поља из песме у песму постају све шира и плодотворнија.

Ветровита је Лалићева поезија. Дуне у њој јужни ветар, да би био смењен неким хладнијим ветровима који не морају бити везани за Медитеран. Лалићев ветар чак и не мора бити ветар, он истовремено симболише кретање, промену, спону између векова и спону међу људима, јер ветар преноси гласове, како стоји у

једној Лалићевој песми. Он може бити ветар прошлости *који се некад рађао / Сав зелен међу маљама на грудима Маљена*, како стоји у песми „Ветар“ (Лалић 1997а: 104). Може бити ветар који буди сећања на мајку, али и ветар који Одисеју на обали Феачана доноси цику раздраганих гласова, као наду у спасење. Још на почетку стварања, у песми „Еквиноциј“, песник је својим читаоцима скренуо пажњу на ветар и његов симболику. У првој строфи поменуто песме он износи:

*У овом ветру који остаје нем јер се разлистава,
У овом ветру што се не понавља, а исти је,
У овом ветру прастаре боје свежег неба
Разабирем гласове које сам давно изгубио
У зубатом простору мрака, испод корења,
У светлуцању руда чију сам свирепост слутио,
Опасно обнажен. У овом неком ветру
Ослушкујем себе, уплашен и срећан, као онај
Што откри огледало када се нагнуо жедан
Над осмех воде. У овом ветру, ја, певач. (Лалић 1997а: 125)*

На овај начин, Лалић је скренуо пажњу на симбол који му је толико значајан, а уједно и на разноврсност његових значења. У том погледу, веома је важан стих који ветар квалификује као нешто што се никада не понавља, а увек је исто. Такав је Иван В. Лалић као песник. Никад се не понавља, а увек је доследан себи. За лексему *ветар* у Лалићевој поезији то, међутим, не важи. Она се понавља од песме до песме (мали је број песама у којима је нећемо срести), али никада није иста. Њено значење се мења од контекста до контекста. Једно је, ипак, извесно: Лалићев ветар никада није само ветар!

Расветљавању Лалићеве симболике огледала, Александар Бошковић је већ дао значајан допринос. У есеју који носи назив „У претећем знаку деконструкције“, он доказује како се баш преко симболике огледала може уочити колико су „симбол и симболика“ битни за поезију И. В. Лалића. Анализирајући песму „Белешке о поетици“, он запажа: „Огледало се јавља као вишеструки симбол: створенога које одражава стваралачки ум, божанског интелекта,

достизања највишег духовног искуства, обрнутог одраза Принципа, душе која доживљава преображај; такође, јавља се [...] и као симбол узајамности свести итд“ (Бошковић 2007: 409). Можемо додати да сличну улогу имају све површине које могу пружити одраз, међу којима се код Лалића у тој улози најчешће среће равна површина воде (увек помало с алузијама на мит о Нарцису).

Поезија Ивана В. Лалића настањена је и вртовима, птицама (издвајају се славуј и галеб), зидовима, ружама, рибама, гласовима, звездама, ту су и пчела, крв, сан, ноћ, лето, песак, роса, злато. Шетајући Лалићевим Медитераном вратићемо се некима од њих, као и Лалићевим бојама, међу којима у раном периоду стваралаштва доминира црвена – боја крви и смрти, боја умирања и рађања. У зрелој Лалићевој поезији, црвена боја скоро да се и не појављује, изузев ако је сугерисана на посредан начин (рецимо преко помињања крви или ватре), али зато доминирају зелена и златна. Златна боја, намењена осликавању раскоши, резервисана је за Византију и све што се односи на њу и њене вредности. Позна Лалићева поезија обојена је смиренијим тоновима – преовладавају сребрна и црна. Боје Лалићевог поетског света, којима морамо придодати и плаву, односно модру, могле би бити предмет неког исцрпнијег истраживања, за које овде немамо простора. Можемо само констатовати да су и боје нашле своје место међу Лалићевим симболима, захваљујући којима се ова поезија одваја од предметности и приближава херметизму.

3.10 Загушљиви неосимболизам

Поезији Бранка Миљковића често је замеран превелики уплив философије у поезију, при чему су његове поетеме доживљаване као философеме или философски афоризми. У стиховима Јована Христића, утицај философских студија се, међутим, осећа знатно више, а да то скоро нико и не констатује, а камоли да то претвори у разлог оспоравања вредности његове поезије. Тајна је у одсуству звучних, сентенциозних стихова, којима обилује Миљковићева песма.

Утицај философије проналазимо најпре у везаности за антички свет, у којем је и поникла европска философска мисао. Тај утицај се још упечатљивије огледа у Христићевом сталоженом, али помном и свеобухватном посматрању света, у чије

тајне понире својим песмама. Песник је понекад актер, али много чешће он преузима улогу посматрача, чији је задатак да проникне у саму срж односа међу стварима и бићима. Христићеве песме као да су плод закључака тих упорних посматрања, које саопштава смирено, може се рећи и помирено, чак и када сазнања до којих долази посматрањем, али и искуством, нису баш охрабрујућа. Овакав Христићев однос према песми, необичан је и неуобичајен у српској књижевности. Он представља особен квалитет, који се можда повремено тек указао код Јована Стерије Поповића у његовим позним песмама у којим је овај књижевник био окренут првенствено самоме себи и пролазности живота.

Због Стерије је понајвише, Јован Христић био називан модерним класицистом. Назив леп колико и нетачан, премда је везаност за антику и раскошно образовање песника, могло допринети да постане опште прихваћен. Посебно је интересовање аутора *Александријске школе* за Стерију као песника, допринело да се учврсти одређивање поезије Јована Христића као неокласицистичке. Христић је, као и Стерија, у књижевност закорачио поезијом, да би се и један и други потом окренули драмском стваралаштву. Обојица су поезију писали и објављивали ретко, дајући јој и тиме на значају. Неко ко тако мало објављује, каже Љубомир Симовић за Христића (мада би могло важити и за Стерију) „не чини ништа друго него демонстрира сопствени поетички став о поезији као реткости, као чистој деривацији искуства, додајући том уверење да свет не треба свакодневно гњавити осредњошћу стилско језичких вежби“ (Симовић 1997: 22). Са овом тврдњом бисмо се могли у потпуности сложити. Па ипак, мали број објављених песама, са једне стране, значајно ангажовање у позоришту и драматургији, са друге, и срдачна ненаметљивост аутора са треће стране, допринели су томе да неко време, Христићева поезија буде склоњена у страну, као нешто чему се не придаје много важности.

Иван В. Лалић, пред сам крај живота, приређивањем Христићевих *Сабраних песама* и писањем предговора „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“ (Лалић, 1996: 7–19) вратио је поезију овог песника у жижу интересовања, тако да није, попут Стеријине, чекала да мине столеће, пре него што опет буде предмет ишчитавања и проучавања. У том погледу, од великог је значаја и збирка Христићевих позних песама *У тавни час*, коју је приредио Леон

Којен и пропратио опсежним освртом на стваралаштво Јована Христића (Христић 2003). На тај начин су Лалић и Којен спречили да оно што представља велики квалитет Христићеве поезије, постане разлог њеног падања у заборав.

Ако Христићев песнички опус и јесте малог обима, он нипошто није од малог значаја. У свом надахнутом и духовитом осврту на Христићеву поезију, Љубомир Симовић истиче и то да „у његовом невеликом, срезаном опусу и нема слабих песама: има врхунских, великих песама о свакодневици метафизике (*Федру, Mezzogiorno, Варвари*), и има сугестивних, заслужних песама о метафизици свакодневице (*Лето, Општа места, Вечерња тишина, По цео дан седим у библиотеци*) (Симовић 1997: 22).

Уз име Јована Христића, поред класицизма, односно модерног класицизма или неокласицизма, често је везивана и одредница – *poeta doctus*, која такође потиче из класичне старине, односно из старог Рима, где је означавала образованог, односно ученог песника, да би кроз средњи век и у потоња времена била употребљавана за песнике који познају класичне језике и античку књижевност. Знања Христићу, свакако, није недостајало, а ослањање на антику у његовој поезији је сасвим евидентно, па ипак овај песник није волео да га називају „ученим песником“. Његовој скромности није одговарало ни да га назову ерудитом, замишљајући ерудиту као какво чудовиште које не диже главу са књига и у сваком тренутку зна све о свачему. Далеко од тога да ерудиту замислимо на исти начин као песник *Дневника о Улису*, морамо признати да знања, како она стечена из књига, тако и она стечена кроз различите животне ситуације, проналазе своје место у његовој поезији и оправдавају све оне који, говорећи о његовим песмама и њему као песнику, посегну за термином *poeta doctus*.

Као што је довођен у везу са класицизмом, Христић је постављан и у непосредан однос са симболизмом, па и неосимболизмом. У својим сећањима на прве песничке кораке, сећањима записаним поводом *Змајеве награде*, духовито је проговорио о односу према неосимболистичкој групи, која је у то време тек формирана. На позив Милована Данојлића и сам се нашао на једном састанку неосимболиста. Предочавајући одлазак на тај скуп, као авантуру са неосимболизмом, Христић бележи: „Ту је било ужасно загушљиво, пушио се лош и јефтин дуван и, што је још горе, пио се лош и јефтин алкохол. Иако и сам,

редовно, доприносим загушљивости просторије у којој се налазим, издржао сам једно пола сата, а можда и читав сат са неосимболистима. Онда сам се узварао уз степенице, на чист ваздух, и решио да се више не бавим неосимболизмом све док они не пређу у нешто проветреније просторије. Шта је после било са неосимболизмом, не знам“ (Христић 1997: 103). Кроз ову анегдоту, Христић нам говори о томе како је функционисала неосимболистичка група, као и о свом ставу према њој.

Неозбиљност, које је у редовима неосимболистичке групе без сумње било (довољно је сетити се прописа којим је неосимболистима било забрањено да једу кисели купус), дочарана је атмосфером просторије у којој је држан састанак. Поезија Јована Христића није поезија трга, већ поезија усамљеничке собе, отуда му није ни могла погодovati атмосфера око неосимболиста, за које се више није интересовао. Неосимболистичка група је основана са циљем да буде подршка младим песницима. Христићу такав вид подршке није био потребан. Ова анегдота, испричана баш на овакав начин, уједно је и одговор онима који Христића сврставају међу неосимболисте.

Поредећи Лалића и Христића, Јован Делић проналази низ елемената који су им заједнички. Однос „према антици, класицизму, нарочито српском, Стерији, прије свега, па према мору, љету и Медитерану, према култури и умјетности, према ерудицији, према енглеској и америчкој поезији – јесте оно поље блискости између двојице пјесника, Лалића и Христића. Има нечег елиотовског код обојице у том двосмисленом односу према класицизму и симболизму“ (Делић 2007: 55). Заједничко им је и то да су обојица неоправдано називани неосимболистима. Колико год, међутим, било разлога да понесу назив неосимболиста, нашло би се, не мање, основа да се именују и као неокласицисти, јер сврставање било на једну, било на другу страну подједнако је погрешно. Оба ова песника су се у својим изјавама опирала сврставању у било какве правце или покрете. „Ја заправо и не знам шта је то неосимболизам – осим можда једна етикета која треба да послужи практичним критичарским разврставањима песника у групе, школе и правце, а у сврху класификовања по сваку цену”⁶⁶, каже Иван В. Лалић у разговору са

⁶⁶ Цитат преузет из текста Јелене Новаковић „Француски аутори у Лалићевим есејима“ (2007: 335–336)

Александром Јовановићем, уверен да ће и сам термин *неосимболизам* временом нестати из употребе. На исти начин, класификовању се опирала и поезија ова два песника, чији наглашени индивидуализам није пристајао на разврставање по литерарним таборима.

3.11 *Надреализам, Матић, Христић*

У есејима везаним за теорију књижевности и књижевну критику, које је, уз много младалачке храбрости, почео да пише веома рано, Христић у неколико наврата говори о надреализму. Њему није намера да га велича, нити, пак, да га унизи. Са позиције непристрасног посматрача, у есеју „После четрдесет и седам година“, насталом као реакција на поновно објављивање и поновно читање Бретонових *Магнетних поља*, млади књижевник закључује да је овај, некада тако значајан књижевни покрет изгубио последњу битку, јер је престао „да буде мистерија“ (Христић 2005: 378).

Врло недвосмислено, Христић уочава и остале грешке и недостатке надреализма, мерејући му што „се претворио у нешто потпуно супротно од онога што је на почетку прогласио за свој циљ и своју природу. Мање или више, то се догађа са свим покретима (надреализам није изузетак), поготово са онима који започну манифестима и прокламацијама. Не због тога што је литература сувише осетљива и сувише жива да би се могла ставити у оквире – најчешће веома строге – једног програма, већ због тога што је сваки експлицитни програм углавном осуђен на то да из себе искључи далеко више него што је у стању да укључи; и то – највероватније – неке наизглед узгредне притоке које у ствари удахњују живот и дају нешто савитљивости унапред одређеној схеми“, истиче Христић, и додаје да су надреалисти „веровали да је у њиховом манифесту садржан програм за читаву литературу која је вредна да буде писана. Сасвим је природно да су се у томе преварили – о чему, између осталог, сведочи и Матићева *Анина балска хаљина*, која је за мене не само један од најбрилијантнијих есеја наше књижевности, већ и једно од најнедвосмисленијих сведочанстава о основној ускости надреализма“ (Христић 2005: 379). У овом одломку из поменутог есеја,

видимо и Христићев став према надреализму, али и његов став према некадашњем надреалисти Душану Матићу, којим је и наш песник у младости био опчињен.

Нижући замерке, Христић као један од разлога који су надреализам довели на маргину књижевности, наводи и то да надреалисти „нису имали довољно осећања за непоновљиво девичанство случаја које се не може обновити“ (Христић 2005: 380). Али изнад свега, проблем надреализма види у томе што је постао естрада, што је надреалистима било много важније шта се догађа у свету литературе него у самој литератури. Христић не само овим есејем, већ и целокупном својом поезијом доказује колико враћање фокуса на саму литературу сматра важним. То је, уосталом, био задатак целе његове генерације, као и генерације која јој је непосредно претходила (Попа, Павловић). Надреализам, са својим манифестима и прогласима, са својим животом у јавности, био је „спектакл“, а не побуна против грађанског друштва, како је себе прокламовао. Због свих тих недостатака, није ни могао прерасти у нешто трајније вредности.

У поменутом тексту, као што је већ наведено, Христић се осврће и на Матићев есеј „Анина балска хаљина“. Указивањем на једно од Матићевих позних дела, као на нешто што се на изванредан начин обрачунава са надреализмом, млади песник настоји да старијег колегу измести из надреалистичког круга којем је између два рата припадао. Тиме Јован Христић Матића, а заједно с њим и себе, дистанцира од поменутог књижевног покрета. Причу о надреализму окончава закључком да је „надреализам био само једна пролазна авантура, и да су се пресудне промене у модерној / књижевности догодиле мимо надреализма: Кафка и Џојс, Мишо и Шар, код нас, Растко Петровић и Матић. Ова последња четворица припадали су или су (као Растко Петровић и Мишо) били једно време блиски надреалистичком покрету; али улога коју играју у модерном песништву независна је, чак је можда и сасвим на другој страни од њиховог надреализма“ (Христић 2005: 283–284).

Када узмемо у обзир овакве Христићеве ставове, али и Христићеву поезију која је сасвим далеко од главних поставки надреализма, чуди нас што и даље има критичара и теоретичара књижевности, који сматрају Христића великим дужником надраелиста. Бојана Стојановић Пантовић, говорећи о Христићевим

погледима на модернизам, који представљају својеврсну критику „неосимболистичке херменеутичке праксе шездесетих година у српској књижевности, као и свих одјека надреалистичке поетике“, додаје да је овај књижевник на почетку свог стваралаштва, а под утицајем Душана Матића најпре прихватио надреализам, да би га касније искључио из свог естетичког програма“ (Стојановић Пантовић 2016: 13).

Једина спона између *Дневника о Улису*, Христићевог песничког првенца и надреализма, јесте песник Душан Матић. Код Христића нема, као што је случај код Бранка Миљковића, директног утицаја надреализма, који се кроз укидање антиномија спаја са симболизмом. Управо због тога и кажемо да је дискутабилно говорити о утицају надреализма на стихове младог Христића. Поезија Душана Матића, као и његови есеји, који су толико импресионирали млађег песника, настајали су тек пошто се Матић удаљио од надреализма. По угледу на њега и Христић ће настојати да у својој првој књизи наизменично нуди песме и прозаиде, међусобно испреплетаних мотива. Честа поређења Матићевих књига у којима се преплићу стихови, прозаиде и есејистички пасажии са Христићевим *Дневником о Улису*, сигурно су допринели томе да млађи песник направи редакцију те књиге, тако што у касније изборе, па чак ни сабране песеме, никада више није уврстио прозаиде из *Улиса*, као ни један мањи број песама у стиху. Тим чином се, пре свега, хтело потенцирати одвајање од Матића, чијим се уметничким остварењима млади Христић дивио.

Није чудо што је Јована Христића привукла интелектуалистичка поезија позног Матића, која није без разлога довођена у везу са Стеријом и Ракићем. Можда је излишно наглашавати да су се Христићу допала Матићева поетска и есејистичка остварање настајала у песниковим позним годинама, јер Душан Матић своја најбоља дела и ствара тек пошто се Други светски рат увелико завршио, а он одвојио од младалачке заблуде зване надреализам. Матићева дубока мисао морала је фасцинирати песника који је и сам наклоњен таквој врсти поезије, а уз то је и студент философије. Па ипак, ни утицај Матића не треба одвећ наглашавати. Ако је поезија Душана Матића и показала смер песнику који је тек закорачио у свет литературе, она није пресудно утицала на његово стваралаштво. То не значи да се након *Дневника о Улису*, Христић одрекао

Матића. Напротив, он у следећим збиркама песама још директније наглашава Матићев модернизам као једно од упоришта своје поезије, на онај начин на који Лалић свој ослонац повремено проналази, између осталих, код Војислава Илића. То највише долази до изражаја у *Александријској школи*. Код Христића нећемо уочити сентенциозно обликоване мисли, нити децентриране стихове, што је уобичајено за Матићеву поезију, али он ипак, по угледу на Матића, трага за новим начинима изражавања, и проналази их. Зато и можемо тврдити да је Христићев израз модеран и аутентичан и да на њега није утицао надреализам у свом изворном облику, већ да надреализам до њега допире тек преко својих одјека, као далеки ехо.

Што се тиче форме, након младалачког излета у прозаиде, песник *Дневника о Улису*, држи се превасходно слободног стиха. Никако у мери у којој је то чинио Матић, којем у том погледу нема равна, Јован Христић је испитивао моћи и границе слободног стиха. Како је сам говорио, римовање му није ишло. Чак се шалио с тим да је у случајевима када му је у препевима недостајала рима, морао да је позајмљује од других песника. Ако се с римама и није сналазио, осећај за ритам му је био изванредан, па његов слободни стих није нимало инфериоран у односу на строгу форму. Ту својствену мелодију и сетни ритам, проналазимо у великој мери и у песниковим раним прозаидама. Одустајући од песме у прози, тај особени ритам пренео је делимично и на своје есеје, па у *Професору математике* (1988), а још више у *Тераси на два мора* сусрећемо реченице, или чак целе пасусе који певају у ритму Христићевих стихова. Неважно је да ли је песма писана у стиху или су у њој речи распоређене као у прозном запису, уколико није изостала ритмичка улога. Ако ње нема, „пред нама је проза графички представљена као стихови“, како каже Новица Петковић (2007: 18). Ритмичке моћи поезије Јована Христића никада нису затајиле.

Христићеве записи из *Терасе на два мора* су особена мешавина путописа, есеја и песме у прози. За сада нису оставили много трага на савремену српску књижевност. Можда управо долази време да се то промени, јер у медитерански надахнутим путописима Татјане Јанковић *Присвајање Венеције*, осећамо утицај Христићеве прозе и тог ритма који прозни текст приближава прозаиди. Чак су и њене теме донекле Христићевске: Медитеран као оквир у односу на који желимо

да одредимо себе. „Потребно ми је неко место, предмет, биће – чврста, непомична тачка – у односу на коју могу да одредим себе у Венецији. Себе у непрестаном кретању и преливању. Овде сам сама, без ичега што ме одређује. Да је са мном чак и површни познаник, постала бих, бар делом, оно што тај други види умени, од мене и око мене. Могла бих да будем серија фотографија у Венецији...“ (Јанковић 2018: 57).

Чини се да је говор у поезији Јована Христића једноставан и спонтан. Али он је далеко од разговорног, како се у први мах може учинити. И на то је Новица Петковић скренуо пажњу. Полазећи од Матићевог језика, достојног бившег надреалисте, пуног каламбура, импровизација и разговорних обрта, Петковић увиђа да Матићеву линију продужава, „можда на најзанимљивији начин, Јован Христић. Али код њега већ престају песнички експерименти које је увела авангарда: његов стих успоставља равнотежу у уједначеном говору, с мирном дескрипцијом и претезањем разговорне интонације. Чак нам се повремено чини да нас та разговорна интонација враћа близу нултог степена: када се говорни низ сегментује у преломима с малом напетости, јер је разилажење стихова (њихових граница) с основним синтаксичким паузама сведено на благе прелазе“ (Петковић 2007: 44). Од Христићевог говора ништа се мање није могло ни очекивати. То је била тачна мера језика, којом се на једноставан начин могу испевати важне истине. А то не би било могуће да је језик препуштен спонтаном разговорном изразу. Христићева поезија двоструко нас обмањује: у погледу језика и његове спонтаности и у погледу једноставности његовог певања. Нити је његов језик спонтан, нити је његова поезија податна летимичном читању.

Однос према Матићу, Христића не води надреализму, нити га тера у епигонство. Пре би се могло рећи да је Матићева интелектуалистичка поезија била инспиративна млађем песнику, који у старијем није пронашао само ослонац, већ на првом месту – сабеседника. Зато нас не чуди што њихове песме међусобно воде дијалог. За читаоца уопште није важно да ли је раније настао *Дневник о Улису* или Матићева песма „Хотелска соба“ коју преносимо у целини.

Пишеш увек као што живиш, као пред неки полазак.

Неки коначни одлазак.

И зато је све некако недовршено.

Незавршено. Задихано.

Као да остављаш неком другом,

неком спокојном, коме читаво, равномерно, равнодушно време

стоји на расположењу до у бескрај, и који ће све то

да доведе у ред, све лепо да среди.

Да мисао најзад плива по таласавом мисаоном мору, као што

пливач на леђима одмара се на таласима у часу чистог предаха. (Матић

1966: 146)

Важно је само то да Матићева хотелска соба која нам открива да песник пише онако како и живи, пружа исту атмосферу као и она хотелска соба кроз чији прозор Христићев Улис посматра спољашњи свет. Дијалог између ова два песника плодотворан је и то је најбитније да знамо о њиховом узајамном односу.

Свој позитиван став према Матићу Христић није скривао. Писао је о њему у више наврата. Између осталог, написао је и предговор Матићевој *Багдали* (1964) под називом „Матић, непрекидна свежина света“. Управо је том непрекидном свежином, коју је цитирао и у својим стиховима, Христић био фасциниран. За млађег песника, Душан Матић је неизоставни део приче о модерности.

3.12 Модернизам и традиција

У периоду између два рата, па и непосредно по окончавању Другог светског рата, било је уврежено мишљење да се певање може поделити на традиционално и модерно. Српски песници који су сматрани традиционалистима, јесу они који су у Радичевићевом и Јакшићевом романтизму видели извориште свеколике српске поезије, бар оне за коју су сматрали да има уметничку вредност. Насупрот томе, модернистима су сматрани они који су се поводили за светским (а нарочито француским) новотаријама. Јован Христић се дрзнуо да у том погледу ствари постави на своје место, што је имало да значи – да их распореди знатно другачије. Најпре, он уочава да романтичарска традиција није једина традиција српског

песништва и да би тиме били у потпуности запостављени средњовековна књижевност, класицизам и барок. На тај начин би и песник Стерија потпуно пао у заборав.

Са друге стране, ни сам модернизам није тако једноставно објаснити, а још мање одбацити. Христић међу модернистима уочава три групе, о чему пише у есеју о Ивану В. Лалићу. „Једну од њих чинили су писци који су двадесетих и тридесетих година припадали модернистичким покретима, и који су углавном остали да се крећу у кругу идеја које су тих година владале. Другу су чинили млађи писци, који су (не видећи понекад до које мере то може бити опасно) наставили да верују како је модернизам двадесетих и тридесетих година био најважнија и последња реч у стварању модерне књижевности. И трећу групу чине они који су схватили да морају учинити нешто битно различито од својих књижевних претходника, чије се идеје и идеали после двадесет година могу претворити у веома опасне илузије“ (Христић 2005: 100).

У трећу групу модерниста, Христић убраја Ивана В. Лалића, чија поезија и јесте подстакла оваква размишљања, а уз Лалића себе, као и још неке песнике друге послератне генерације. Ни Лалић, ни Христић нису волели да се њихова поезија сврстава и класификује, инсистирајући на индивидуализму, али ни једном од њих двојице није сметало да буду окарактерисани као модернисти. Томе је допринело управо Христићево разграничавање модернизма и његово повезивање са традицијом. За разлику од схватања која су до тада била општеприхваћена, Христић традицију и модернизам не види као нешто што је међусобно супротстављено. Напротив, модерни песници су нужно везани за традицију. Подразумева се да Христић и његова генерација уносе извесну новину и у само схватање традиције. Као што смо већ имали прилику да сретнемо код Лалића, ту је реч о извесном проширивању Елиотовог поимања традиције. Више није реч само о наслеђеним формалним својствима преузетим из традиције, како је то замислио Елиот, већ традиција представља један много шири, али индивидуалан избор, који за себе прави сваки песник најпре у границама свог језика, а потом и шире.

„Трагање за традицијом, међутим, представља једну од најзначајнијих и најпресуднијих одлика важног крила овдашњег модернизма педесетих година, и

то трагање за 'другом традицијом' у нашој књижевности, која ће се битно разликовати од оне канонизоване, што све до тада није довођено у питање, бар не озбиљно и систематично“ (Христић 2005: 100–101). Под „другом традицијом“ Христић подразумева ону традицију која заобилази канонизовани романтизам, као почетак српске књижевности и враћа се дубље у прошлост. А наш се песник враћа дубоко у средњи век, све до дела деспота Стефана Лазаревића.

Ако Христићева традиција и почиње српским средњовековљем (као и Лалићева уосталом), она се у ширим оквирима враћа унатраг све до *Библије*. Међу античким песницима, али и мислиоцима наш се песник осећа пријатно и присно, као међу најближом родбином. Бирајући своју традицију, Христић двадесетом веку открива Стерију као аутора врло занимљиве, штавише, врло актуелне поезије. Захваљујући есеју „Песник Стерија“, поезија овог књижевника као да доживљава своје поновно рођење. Она ће, заправо, наићи на много веће интересовање него што је у свом времену. Квалитети које нуди Стеријина поезија, међу којима је и интертекстуалност (довољно је сетити се његовог позивања на Хорацијеве стихове), представљаће ослонац младим песницима и учинити актуелном поезију која је у свом времену била или оспоравана или само делимично схваћена. (То „делимично схватање“ и прихватање, Христић сматра оним најгорим што се неком књижевном делу може догодити.) Младој генерацији занимљив је и Стеријин однос према језику, јер он „у одлучном песничком тренутку... употребљава реч узету из свакодневног, па чак, ако хоћете, и занатског речника“ (Христић 2005: 27).

Стерија, међутим, није једини у том склопу традиције коју је Христић за себе одабрао. Захваљујући његовим есејима, али и самој поезији у којој интертекстуалност игра значајну улогу, дознајемо не само Христићеву лектуру, већ и његову традицију. Поред већ помињаних српских песника, којима би требало прикључити Станислава Винавера, и поред песника класичне старине, ту су и Данте, Хелдерлин, Бодлер, Валери, Елиот, Сен-Џон Перс, Кавафи, Анри Мишо... ту је широка културолошка основа, на којој Христић гради свој поетски свет. И премда је велики број оних који су у њега утиснули свој жиг, тај свет је потпуно аутентичан. Управо то је и доказ да је Христић критичар био у праву,

када је говорио о традицији као путу ка аутентичности. Јер бити свој не значи бити оригиналан по сваку цену.

3. 13 Христићеве песничке слике

Христић, као и Лалић, може се назвати песником симболистичке оријентације, најпре захваљујући традицији на коју се ослања (да поменемо само Бодлера, Елиота и Кавафија), а затим и због тога што у његовој поезији симбол има важну улогу. Ђорђевић Вуковић Христићеву везу са симболизмом поткрепљује речима: „Он се без колебања окретао онима које обично називамо симболистима или их узимамо као наследнике тог значајног покрета. Он је у симболизму налазио оно што га је и тада и касније веома занимало, високу књижевну културу, синтезу различитих искустава, јединство певања и мишљења и схватање појединих цивилизација чиме су били заокружени не само симболисти, као Јејтс, него и Кавафи који је Христића привлачио својим поимањем грчког и медитеранског света“ (Вуковић 1988: 90).

Метафором се наш песник служи одмерено, не посежући за њом у миљковићевски силовитим налетима, нити је заснивајући на зачудној удаљености ознаке и означеног, што карактерише метафорику песника *Порекла наде*. Док нас Миљковићеве метафоре остављају без даха тим изненађујућим спојем најудаљенијих појмова, Христићеве метафоре изненађују суптилношћу проналажења разлике. Оне су смеле, у смислу у којем Харалд Вајнрих говори о смелим метафорама. Сетимо се да он метафору сматра изванредном и смелом, супротно увреженом мишљењу, тек „када спој речи *незнатно* одступа од искуства чулно спознате стварности“ јер тек у том случају „супротност узимамо као стварну и метафору осећамо као смелу“ (Weinrich 1963: 335). Тек читајући поезију Јована Христића можемо схватити смисао ове Вајнрихове тврдње која се опире устаљеним схватањима „смеле метафоре“. Премда, ипак, нисмо спремни да други део његове тврдње прихватимо, и у потпуности одбацимо уврежено становиште о смелим метафорама, управо онаквим на какве нас је навикао Миљковић. Можемо само закључити да се смелост подједнако огледа у

метафорици која у себи садржи најшири распон између знака и означеног и метафорици у којој је тај размак најминималнији.

Симболи у Христићевој поезији нису онако бројни као у Лалићевој. У позним песмама њихов број је још мањи. Но, то не значи да је и улога симбола у Христићевим позним песмама смањена. Реч је само о другачијем изразу, боље речено, о једном специфичном поступку: наиме, Христић већ од прве збирке песама, сасвим погрешно довођене у везу са надреализмом, метафору проширује на симбол, да би временом, симбол развио и проширио на целу песничку слику која доминира песмом.⁶⁷ У позним песмама је то само наглашеније. Занимљив је парадокс да што су симболи и песничке слике код Христића комплекснији, његова песма се чини приступачнијом, разговетнијом и мање херметичном. Као да негира Башларову тезу да „слика постоји пре мисли“ и да она „у својој једноставности не захтева никакво знање“ (Башлар 1969: 5), Христић песничку слику поставља тако да њоме истовремено и исказује и прикрива мисао. У том парадоксу лепота је његових песама писаних последњих година живота. Заправо, позне песме Јована Христића нуде више слојева читања, али на оним основним нивоима, оне, за разлику од већине симболистичких песама које изгледају сасвим нечитљиво, делују једноставно.

Код Христића није тешко уочити симболе сродне Лалићевим. Ту су опет море, лето, сунце, подне, пловидба, Медитеран, сенка, глас, реч, али и свеће, библиотеке, обале, путовања... Међутим, подударача у конотацијама ових симбола – нема, као што нема подударача приликом употребе тих симбола при грађењу песме. За Лалића у већој мери важе речи Сесила Бауре, који каже: „Песнику су потребни симболи и митови да би својим неодређеним мислима дао индивидуални облик. Ако се с правом клони апстракција, због тога што су оне сувише неодређене и у крајњој линији лажне, мора имати симболе да би своје значење изразио у потпуности“ (Баура 1970: 272). Христић не бежи од апстракција. Њему чак полази за руком да апстрахује и нешто сасвим конкретно и уз то, ниједна његова апстрактна мисао не може бити окарактерисана као лажна.

⁶⁷ Како констатује Ајвор Ричардс, песничке слике на извештан начин премештају пажњу са „именованог“ на „именујуће“, отварајући нам на тај начин сферу „међусобног деловања значења“ у којој се прожимају именовано и мишљено (Ричардс 1988: 41).

Тек у позним песмама, он се удаљава од апстракције, али то ради с таквом луцидношћу да апстракцију у ствари не искључује, већ је само благо потискује. Полазећи од конкретних песничких слика, од скоро веристичких приказа стварности, у којима невешт читалац не примећује развијен спектар симболичких значења, песник нас води апстрактном. Апстраховање приказаног почиње оног тренутка када смо у првом читању стигли до последње тачке у песми, замислили се над њом и кренули у нови круг читања. Осим резигнацијом, као основним тоном, позне Христићеве песме одишу и мудро смиреношћу, која се огледа у свему, па и у начину грађења песме.

3.14 Преосмишљавање античког мита

Треба скренути пажњу на то да Јован Христић посеже за митом (што чине многи савремени песници), претачићу га у симбол (што је знатно ређи случај). Примера ради, његов лирски јунак носи симболично име – Улис. Иако Улис, о чијем боравку у хотелској соби се води детаљан дневнички запис, није учесник Тројанског рата и не лута морима, жељан повратка на родну Итаку, његово име сва та значења чува у себи. *Дневник о Улису*, књижица толико малог обима, да се скоро и не може назвати књигом, у сваком погледу више него скромно опремљена, без забелешке о аутору који у том тренутку има тек двадесет и једну годину, полазна је тачка Христићевог путовања кроз поезију. Занимљиво је да нас наслов збирке упућује на римску верзију имена са оштроумља прослављеног Итачанина, а да у стиховима срећемо Одисеја, дакле лик носи име под којим и Хомер о њему пева. Ова двојност имена има за циљ да нас повеже с обе традиције у којима важно место заузима домишљати лик античке књижевности. Улис нам у сећање призива и Џојсовог Уликса, савременог јунака у лутању кроз Даблин, боље рећи, савременог Одисеја, какав је и лирски јунак Христићевих песама, и то не само оних окупљених под насловом *Дневник о Улису*, већ и целокупног стваралаштва. „У средиште првеначке збирке“, пише Драган Хамовић, „Христић смешта јунака Хомерове *Одисеје*, али у Џојсовој 'редакцији'. Одисеј из *Дневника о Улису* редефинисан је, наиме, према модерној човечанској ситуацији и обременен

у односу на изворни хомеровски лик: *Онај без куће, онај усамљени онај на путу и онај који нема никога и онај који има све*” (Хамовић 2008: 14). Христић је још од прве књиге започео „специфичан дијалог са поезијом и културом, посебно античком” (Јовановић 2008). Морамо имати на уму да дијалог подразумева активно учешће, а не пасивно преузимање митског материјала. Наш песник својом поезијом доноси нову мисао. Свет античког јунака само је оквир који омогућава додатни семантички набој употребљеним симболима. Иако плови по својој соби, а не по отвореним морима, Христићев Улис је симбол безнадежних путовања. Он ће обележити комплетно стваралаштво овог књижевника, а оставиће трага и на његове есеје, нарочито оне из постхумно објављене књиге *Тераса на два мора*. Захваљујући тим есејима сазнаћемо много и о односу нашег песника према Хомеру, чијим се спевовима увек изнова враћао, попут верника који непрестано посеже за *Библијом*.

Мит о Одисеју води нас и ка Пенелопи. Једна од Христићевих песама у наслову носи име Одисејеве супруге која га је, према митском предлошку, двадесет година чекала, одолевајући просцима којих је увек био препун њен дом. Како је одгајала Телемаха, како се слагала са старим Лаертом, Одисејевим оцем, како се носила са црним слутњама и сумњама везаним за повратак мужа, мит нам ништа не каже. Он је претвара у оличење верности, односно у жену која је по домишљатости безмало равна Одисеју, најлукавијем од свих Грка. Њена верност је била неопходна као пандан прељубништву Тиндарејевих кћери, које су јој сестре од стрица. Да би сачувала Одисејев дом, њиховог заједничког сина, а и саму себе од нежељеног поновног брака, Пенелопа проналази изговор у ткању погребног покрива за свог свекра Лаерта. Реч је заправо о одуговлачењу с доношењем одлуке, те је зато три године ноћу парала све што током дана изатка. Да Пенелопа није тек одана жена лишена сваке друге страсти изузев чекања свог мужа који је током лутања прошао кроз низ екстремних ситуација, али и низ неизбрисиво лепих тренутака, да у њој има и женске потребе за допадањем, наговештава нам већ Хомер, који у *Одисеји*, говорећи о Пенелопи наглашава да је имала потребу да се „покаже просцима“ и да „распали њихова срца“. Већ то је довољно да пажљив читалац овог античког спева, какав је био Христић, напусти

уврежено мишљење о Пенелопи и да, надовезујући се на древног певача, својим читаоцима представи нешто другачију Пенелопу и нешто другачију верност.

Легенда о плетењу и расплитању задржана је и у песми Јована Христића, чак јој је и намена остала иста: одуговлачење са доношењем коначне одлуке. Пенелопина верност се указује као плод неспособности да се донесе одлука, или прецизније, да се прихвате последице једном донете одлуке. Христићева Пенелопа није верна Одисеју, већ „времену и звездама“. Заправо, верна је животу, јер и лебдење „између живота и смрти“ још увек је живот, још увек је нада да тас на теразијама одлуке може претегнути на жуђену страну. То *лебдење између можда и можда* оставља Пенелопи различите могућности избора, могућности које она не користи, јер не чини ништа како би стање, непријатно за њеног свекра и сина, па и њу саму, једном окончала. Непрестано одлагање доношења одлуке (као што поводом Одисеја можемо говорити и о свесном или несвесном одлагању повратка), раније тумачено углавном као лукавство, код Христића је само начин да се не *падне / у кржаве замке изненадне одлуке*. Пенелопина верност, заправо је неодлучност и чекање да стицај околности уместо ње разреши комплексну ситуацију каква је морала настати у дому у којем се гости 108 просаца. Представљена у Христићевој песми као неделатна, ова лепа Спартанка се клони наглих резова, којима су склоне њене рођаке. Она не смишља освету, нити убиство попут Клитемнестре, нити бежи главом без обзира са свог престола у неизвесну Троју, како је учинила њена сестра од стрица, чију прељубу бисмо могли сматрати узроком Тројанског рата, да није те, у свим временима присутне, мада другачије називане, воље богова, који повод за рат могу наћи у било чему (од отмице лепе Јелене до Гавриловог пуцња у Сарајеву). Једино што је Пенелопа кадра да учини, јесте одлагање доношења одлуке и чекање *речи која ће саму себе да напише*. У њеном случају, чекање се исплатило.

Не можемо се отети утиску да чекање *речи која ће сама себе да напише* не говори само о верној, или можда у овом случају боље рећи, неодлучној Одисејевој жени, већ и о песнику неодлучном да своје дело доврши и одвоји од себе. За то су нам добри примери Јован Христић, а нарочито Борислав Радовић, који су приликом сваког новог издања својих песама или есеја имали потребу да још понешто дораде, избаце, преиначе, водећи рачуна о свему, до најмање ситнице.

(Уосталом, у поезији ситинице и не постоје.) Отуда се чека некакав спољашњи подстицај, који ће пресудно утицати на одлуку да песма буде проглашена условно довршеном и подарена читаоцима. Та реч која сама себе пише садржи и многа друга значења. Може се односити на дуг пут који песник пређе са ненаписаном песмом што саму себе ствара, да би у једном изненадном тренутку била само записана, о чему је на свој начин говорио и Иван В. Лалић. Христићева намера није била да нам само понуди своје виђење добро познатог античког мита, већ и да кроз њега створи параболу о песничком стваралаштву. На то нас упућује и први стих песме „Пенелопа“: *И што дан исплете ноћ ће расплести*. Он нас не усмерава само ка древној причи о краљици Итаке, већ и ка песми Лазе Костића „Међу јавом и мед сном“. Ова Костићева песма, позивајући се на исти мит и исту „стару плетилу“, толико познату да јој ни име не мора бити изговорено, такође разматра проблеме стварања. Христићева парафраза Костићевог стиха *дан што плете, ноћ опара* само је један од начина на који се млађи песник служи интертекстом, о чему ће још бити речи.

Трагом Хомерових епова стижемо и до песме „Данајци“, у којој се не помиње директно ниједан од Данајски хероја, као ни Дардански или Тројански уосталом. И премда се песма односи на све оне Данајце који су под зидинама Троје десет година чекали прилику да докажу своју ратничку вештину и јуначку моћ, све у њој је усмерено на сам град, као што су ка њему усмерени и освајачки настројени Грци. За разлику од Хомерове *Илијаде*, која почиње Ахилејевим гневом због преотете му робиње и увређеног поноса, што пада у десету годину данајског пожарства пред зидинама неосвојеног града, Христићева песма се односи на дужи временски период. У пет својих катрена, Христићеви „Данајци“ обухватају много већи временски период: од тренутка у којем *Дочекао их је град, као надгробни споменик самом себи*, до тренутка, на који се чекало десет година, тренутка у којем је Троја отворила своје капије. Такво сажимање нужно води изостављању детаља.

Изостављање детаља је могуће тек онда када су они читаоцу познати. Песник подразумева да се његов читалац већ добрано информисао код Хомера, и не само код Хомера, Есхила, Софокла, Еурипида, већ и код Гревса, Шваба, Керењија и осталих који су ишли трагом античке митологије, приближавајући је

савременом добу. Захваљујући обавештености читалаца, он може себи да приушти луксуз и цео Тројански рат прикаже као чекање, што он и јесте био, када мало боље промислимо.

У десет година чекања, уз понеку спорадичну чарку (о којој Христић не каже ништа, али је ми наслућујемо у диму жртвеника паљених углавном приликом погребних обреда, или пред предстојећи окршај), град је продужавао свој самртнички ропац. У тих десет година Хелена је делила с Парисом ложницу, брачну или прељубничку, свеједно како ћемо је назвати (о томе Христић такође не говори ништа, овога пута чак ни у назнакама, али подразумева да његов читалац и то има на памети). Чекање је, ипак, најтеже Данајцима који избивајући из својих домова, стешњени под шаторима старе, чак и умиру или гину не дочекавши могућност да се домогну града и у граду плена (о чему Христић већ проговара понеку реч).

Најочитији пример Христићевог ослањања на читаочево предзнање проналазимо у стиху *И жене су чекале – како која*. Мотив чекања, песник пребацује са једног плана на други, с намером да га учини општијим, па тако наглашава да не чекају само ратници пред неосвојивим зидинама, већ и њихове жене. Ипак, он неће одолети а да, наизглед шеретски, не дода – *како која*. Да оно што се невештом читаоцу може учинити као шеретлук, ни близу није то – учи нас античка митологија. Читалац којем се Христић обраћа зна да овде није реч о некој пошалици на рачун женске непостојаности, већ упућивање на крајности које у античком свету представљају Пенелопа, као симбол верности и Клитемнестра, као симбол прељубништва и издаје. Ако читалац и није упућен у све појединости мита, Христић (с правом) од њега очекује ово предзнање. Ослањајући се на њега, песник може себи да дозволи лапидарност изражену кроз речи *како која*.

Јован Христић се обраћа образованом читаоцу који добро познаје мит (или ће га, уколико се баш и деси да није обавештен, сместа проучити). Захваљујући томе, читалац може и да уочи одступања од мита, јер у једном тренутку, а тај тренутак у Христићевој поезији увек дође, песник ће преобликовати митски предложак (што срећемо у *Дневнику о Улису*) или се од њега одвојити (као што се десило у овој песми). Питање које Данајци у последњем стиху постављају: „Где је град?“ одваја нас од Троје и њеног пада. Уместо да се кулминација песме смести у

пропаст толико дуго опседаног града, што је и било узрок чекањима свих врста, и ових пред зидинама и оних у Спарти, на Итаки, у Атини... она потпуно изостаје. Очи Данајаца, празне од предугог чекања нису у стању да виде ништа, па ни сопствену победу. Победу и не могу видети, јер без обзира шта легенда или историја кажу, у ратовима нема победника. Има само ишчезлих градова.

Троја се јавља и у трећој од „Три ратне песме“. У овим песмама песник првенствено говори о тренутку у којем су песме и настајале. Али сваки нови рат повод је и да се подсетимо Троје, која је постала парабола ратног уништавања. После пада Троје, од ње није остало ништа: ни зидине, ни место на мапи за које би са сигурношћу могло да се тврди да је њој припадало. После пада Троје није остало ни пророка, ни ратника, ни певача који би о њеном страдању певали. Спомен на разорени град остао је захваљујући песмама победника (јер песме, као и историју, пишу победници), остао је у имену Јелене Тројанске, која је ипак Спартанка, а не Тројанка и чију част је мит успео да сачува неокаљаном, утврдивши да је у Троји био тек њен одраз, а не она сама (начин на који се у древним временима позивало на фото-монтажу).

Овде се од стварности иде ка миту, од једног конкретног рата у којем је све више окрвављених руку и све више жртава, ка листању „древне књиге“ с крвавим причама, при чему се мисли на *Илијад*у и већ од првог стиха евоцира њен централни мит. Но, не треба извести закључак да овај песник користи искључиво митове који су везани за Хомерове спевове.

3.15 Митска огледала и огледало мита

У поезији Јована Христића присутна су огледала, односно све површине у којима се можемо огледати. Код песника *Александријске школе*, поред правих огледала, која заузимају значајно место и у Матићевој и у Лалићевој поезији, правити одразе могу очи (песма „Додир“), као и све водене површине, нарочито оне бистре и мирне. (У ту сврху се користи чак и бунар, што није нимало уобичајено, али и у њему се могу огледати звезде, како читамо у песми „Ноћу, изађи да гледаш звезде, гледаш судбине“.)

Песма „Нарцис“ нас уводи у игру наспрамних огледала. Цео мит о несрећном Нарцису, заљубљеном у свој лик у води и призван је због ове мултипликације одраза. Удвајање сопства се у овој песми креће од потпуног непрепознавања, преко љубави као могућности, до ужаса, оличеног у суочавању два одраза: оног који се може уочити на непомичној кристалној површини и оног у очима посматрача. *Треба прво препознати себе, па онда завоleti / Тај лик који траје колико и отворене очи / У којима читамо само ужас / Што припадају обема странама* (Христић 2002: 30).

Јасно је да је и у овој песми, песник за потребе свог певања опет призвао сећања на антички мит о Нарцису, али тек као далеки одјек. Заправо, наведени стихови су реплика упућена митској причи, односно митском јунаку, који се заљубљује у свој одраз, једнако несвестан да је реч о одразу, колико је тога несвестан и главни јунак Езопове басне „Пас и његова сенка“. Христић мења редослед ствари: љубави треба да претходи препознавање.

Јован Христић је толико саживљен са антиком, да у неким песмама, у којима му чак и није намера да успостави неку дубљу везу између својих стихова и одређеног мита, прави бар алазуију у том смеру. Све нам то говори о дубоком прожимању нашег песника са античком митологијом, која се на тај начин претвара у саставни део његове реалности, управо на начин на који је то и одраз на каквој, од не баш сасвим глатких површини.

Тако у песми „Седео је сам док се ноћ скупљала иза окана“, говорећи о неком трећем лицу чија се самоћа гранала у лавиринт, о лицу с којим се у данашње време лако може идентификовати скоро свако, Христић је по инерцији забасао у митски лавиринт. Мит је и овде преиначен. Од свега је остао само лавиринт. Нема више ни опасности оличене у митском бику, ни Аријадниног клупка (*спасоносног конца који води закључку*, како стоји у песми) као помоћи при изласку. Самоћа је апсолутна. Чак ни митска решења више не могу бити од помоћи.

Песмом „Трагедија је завршена“, Јован Христић нас води у позориште непосредно по извођењу представе, сва је прилика Софокловог „Цара Едипа“ или неке обраде мита о Едипу који се дотиче истог митског предлошка, јер ту су и одговор на Сфингино питање и Јокастин крик и Едипово самоослепљивање.

Можемо се зачудити што се метафорика позоришта, као и позоришна терминологија изузетно ретко срећу у поезији Јована Христића, човека који је већи део свог стваралачког рада посветио управо позоришној уметности. (Био је драматург, позоришни критичар и професор на Факултету драмских уметности, све у свему, „позоришни човек“.) Песма „Трагедија је завршена“ изузетак је који потврђује правило. Али драгоцен изузетак. У њему се сусрећу мит, мит већ преобликован у уметничко дело (трагедију, за коју можемо претпоставити да је Софоклова), драмско представљање тог уметничког дела и стварност. А уз све то, ту је и чињеница да је мит о Едипу заокупљао Христићеву пажњу нешто више од осталих, тако да се и његова драма *Чисте руке* везује баш за овај мит. Можемо поставити питање: није ли представа која је у песми управо завршена, баш та Христићева драма? Драматуршка одступања *Чистих руку* од митске основе, упућују нас да таква асоцијација не може бити оправдана.

Лирски субјекат, означен множином, није глумац који се уживео у трагичну ролу, премда је присутан његов крик, није ни митски краљ који је Тебу ослободио Сфиге. Песми свој глас позајмљује неколико радника, који након завршетка представе излазе на сцену да обаве свој део посла: уклоне реквизите, склоне кулисе и сцену врате у њено првобитно стање. Ту почиње демистификација позоришне игре, али и демистификација живота. Прећутног договора између публике и глумаца више нема, и крв је поново само у црвено обојена течност, а дрвени мачеви не представљају никакву опасност. Нестаје и краљевска Теба – претвара се у гомилу осликаног картона. Поменутог прећутног договора и не може бити у новим околностима: у позоришној згради нема више публике, а и глумци су се повукли својим кућама на вечеру.

Па ипак, представа се, у потпуно другачијим околностима, изводи још једном. Она не може довести до катарзе публику, нити глумцима донети почаст или покуде, али онима на позорници још упаљених светала, онима који нам се кроз песму и обраћају, та поновљена игра у којој постоји свест о томе да је дрвени мач ништа друго до дрвени мач, та изведба довољна је за срећу. *Ми ћемо наставити своју игру, / Срећни што су нас ипак позвали да изађемо на позорницу / И прикажемо своју вештину пре него што светла утрну* (Христић 2002: 78–79).

Прелазећи пут од грчког мита, преко његовог уметничког уобличења и позоришног извођења, стигли смо до разградње свега набројаног. Деконструкција оличена у борби дрвеним мачевима. Пред нама су две представе: главна и споредна, изведене на различите начине и у различитим условима. Став да је сцена ипак сцена, без обзира на одсуство публике, па и самих глумаца, изложен је песниковом неприкривеном подсмеху. Но, не треба занемарити чињеницу да чак и онда када се одустане од свих позоришних правила и позоришних трикова, остаје мит. *Крик ослепелог Едина* чуће се и онда када све кулисе буду однете са сцене, а светла погашена. Тим криком се затвара круг на чијем почетку и крају се налази антички мит.

Као што је Византија, иако географски и историјски појам, важан симбол у поезији И. В. Лалића, тако је Александрија изникла у град-симбол Христићевог стваралаштва. Позивање на Александра Македонског још један је од примера Христићеве симболичне употребе имена познатих из митологије или историје. Оно што читаоци могу уочити већ у наслову прве збирке *Дневник о Улису*, није усамљен случај у поезији Јована Христића.

Карактеристична је и чињеница да је већина Христићевих симбола везана за море и Медитеран, чему доприносе и поменути Улис и Александрија. Присуство ове симболике знатно је наглашеније него у поезији Борислава Радовића, па чак и Ивана В. Лалића. Иако нам се чини немогућим да неко може интензивније и упорније од Лалића користити симболику Медитерана, којој је песник *Сметњи на везама* у великој мери окренут, ипак морамо признати да се Лалић усмерава и ка другим, ако не једнако важним, оно свакако веома значајним симболима. За разлику од њега, Христић „медитеранске симболе“ уткива у саму срж свог певања, тако да о чему год певао, ми на уму, иако кроз крајње суптилан наговештај, имамо и мора Медитерана и животна лутања једнака Одисејевом повратку у родни крај. Мит се у Христићевој поезији, као одраз у нешто искривљеном огледалу, претвара у симбол, који истовремено чува сећање на изворник, али носи и нове семантичке вредности.

3.16 Посебност општих места

Усменом певачу била су неопходна општа места. Олакшавала су му меморисање велике грађе, била су лако уклопива у задану форму, па се тако временом сакупио читав арсенал народних поређења или сталних епитета, за којима се могло посегнути чим се укаже потреба. (На сличан начин се данас праве електронски „римаријуми“ који уз одређену реч нуде све могуће речи датог језика које се с њом могу римовати и то водећи рачуна да се пуне рима нађу на врху листе. То нас води крајности званој електронска поезија, о чему се већ у свету увелико расправља, чак се одржавају и симпозијуми на којима се анализирају песме које су саставили роботи.⁶⁸)

Ни средњи век није био ослобођен својих општих места, и тако редом, све док са XX веком и руским формалистима није постао актуелан појам *новине*. Прошли век је објавио рат општим местима. Христићева песма „Општа места“ одговор је песника наглашене индивидуалности на све што представља „књижевну моду“. У том кључу је најпре и треба читати.

Христић ову песму започиње низањем епитета: *дивна, добра, стара...* по инерцији, наставили бисмо *времена*, али песник завршава другачије. Иако посеже за групом придева која се устаљено везује за именицу *време*, и то увек за њену множину, што представља опште место не само литературе, већ и свакодневног говора, он ту именицу изоставља. (Зачудо, чим су прошла, времена наједном постају добра, што се о њима никада не каже у садашњем времену.)

Изневеравајући очекивања читалаца, песник не посеже за овешталом синтагмом, већ нас уместо ње дочекују *општа места*. У овој игри са читаоцем,

⁶⁸ О овом феномену је Светозар Петровић, велики познавалац теорије стиха и версификације, писао у есеју „Може ли строј преводити поезију“ (2008: 266–286) На основу сведочанства Душана Матића, који је учествовао на поменутом симпозијуму, Борислав Радовић је записао у есеју „Између послања и штрајка“: „У скорије време је механички разум убележио ситним црвеним словима у свој календар један нови датум, 4. септембар 1965, када су учесницима XX женевског међународног сусрета, међу којима се налазио и Душан Матић, предочене две краће песме, са задатком да се одговори која је 'лепша' и ко је њен писац.“ Скуп се брзо сложио око тога да је лепша песма коју је саставио компјутер, док се мањи број определио за другу песму, чији је аутор био Пол Елијар (Радовић 2016: 370)

песник успева да се ослободи једног топоса, говорећи баш о топосима. Тиме нам већ првим стихом показује да није проблем у општим местима, већ у неинвентивности. Општа места се могу преобликовати и учинити занимљивим, на исти онај начин на који Христић преобликује мит.

Песник *Александријске школе* митску причу не искривљује до непознавања, већ чува или подразумева све њене елементе, само их распоређује другачије, осветљава их из неког новог угла или употребљава у неком сасвим новом контексту. Тако су се и придеви *дивна, добра, стара...* нашли у сасвим другачијем контексту, који није у потпуности ослобођен ироније, баш чињеницом да је синтагма „општа места“ допринела отклону једног општег места. Колико је песнику важно да то нагласи, можемо закључити и по томе што је поменути стих постао лајтмотив, тачније – рефрен којим почиње свака од четири строфе песме „Општа места“.

Управо тиме нам Христић скреће пажњу да општа места не треба у потпуности одбацити. И сам их у својим песмама понекад искористи. Тако се у песми „По цео дан седим у библиотеци“ помиње изгубљено детињство, а познато је да су у литератури ранијих времена, али и ван ње, сва детињства „изгубљена“. У првој од „Три песме о лету“ читамо: *Старе песме које знамо напамет кажу да је лето кратко.* И та мисао о краткоћи лета, као симболу краткоће зрелог животног доба, опште је позната. Да се не упуштамо у даља набрајања, већ ова три примера (први је свакако онај са почетка „Општих места“) довољно нам говоре о Христићевом ставу према овој књижевној појави.

Јован Христић свакако не сматра да је неопходно жудети за новином по сваку цену, јер нас то може одвести тамо где никако нисмо хтели да одемо („у перверзно“, како би рекао И. В. Лалић). Са друге стране, општа места нас чекају *Као свежи мирис мора на изненадној окуци у брдима, / На крају узалудних трагања за новим речима / И новим значењима која никако да навру.* Она су ту, само треба знати када их и како искористити. О том умећу, а не о насумичној употреби општих места, ова песма и говори.

У есеју „Песничке ситнице“, Борислав Радовић, говорећи о римовању, запажа да оно никада није било једноствано, па „ни у она времена када би требало да је песнички говор, према извесној широко распрострањеној предрасуди, звучао

невиније (...) Не зато што је временом остајало све више бајатих а све мање свежих сликова. Кад би било тако, то би значило да се речи у песничкој употреби могу потрошити као новац с наслеђене штедне књижице. Тешко да би и најватренији поборници неологизма озбиљно примили такву тврдњу. Језички полози нису исцрпиви у ту сврху, упркос многим примерима који би сведочили о повременом помањкању уобразиље“ (Радовић: 2016б: 36)

Све што је Радовић навео везано за риму, могло би се применити и на општа места. Језик није презасићен општим местима, само зато што је већ дуго у употреби, већ зато што посезање за општим местима представља пречицу до смисла, при чему је занемарена језичка лепота израза и његова формална својства. Христић, као још један од поборника осећаја мере, за који се и Иван В. Лалић залагао, нуди солмонско решење у неопредељивању ни за једну од две крајности. Добродошла су општа места, све док се захваљујући њима могу писати стихови који су носиоци нових значења. И Христић попут Радовића верује да се речи у песничкој употреби не могу потрошити, ма колико их користили. Важан је начин на који ће оне бити употребљене.

Трећа строфа песме „Општа места“ говори нам о томе да су општа места *Сан који се дуго нисмо усуђивали да сањамо*. Потребна је извесна песничка зрелост, па да се стихотворац одупре ономе што је општеприхваћено начело његове епохе. Иако се у XX веку не може говорити о књижевним епохама, јер се књижевни правци смењују вртоглавом брзином, начело „новине“ је било широко распрострањено. Млади песници су се томе прилагођавали. Отуда се нису ни усуђивали „да сањају о општим местима“. Животна, али и литерарна зрелост, много тога мењају.

Дивна, добра, стара општа места,

Будите са нама док живимо

И огрејте нас са оно мало лепоте

Што је скривена у вама као тиха жар

У давно угаслом пепелу. И не остављајте нас

На милост и немилост пренемагањима краткотрајних песника. (Христић 2002: 60–61)

Последња строфа довршава овај обрачун с песницима који би да су модерни по сваку цену, остављајући нас у уверењу да „Општа места“ и треба схватити управо тако – као обрачун са онима који су застранили трагајући за новим, обрачун са „краткотрајним песницима“, а не као оду општим местима. Она још једном потврђује, како је довољно начинити само мали језички искорак (семантички, синтаксички или морфолошки), па да овештала фраза добије нови сјај (да и сами посегнемо за једним општим местом) и нова значења. Постојање жара у давно угаслом пепелу, још једно је од општих места. Али када Христић уместо уобичајеног мушког рода који се односи на реч *жар*, употреби женски род, много тога се значењски мења (јер одједном се акценат са пепела пребацује на *тиху жар*), а стих добија на лепоти.

Овом песмом Христић полемише са авангардом, или још боље рећи са песницима који би по сваку цену да буду авангардни. Уједно, њоме он објашњава свој песнички поступак, који се и на микро плану, као што смо већ утврдили да је и на макро плану, ослања на традицију, избегавајући при том све замке пуког понављања. Чак и самом овом одбацивању „новине по сваку цену“ корени се налазе у традицији за коју се наш песник определио, пре свих у есејима Т. С. Елиота.

3.17 Уметници и ратници – миљеници богова

О боговима и њиховој вољи, Христић, као добар ученик античких писаца, често говори у својим песмама. Богови, које у њима срећемо, не разликују се много од саможивих бића склоних самовољи, какве смо упознали још код Хомера. Њихове побуде, као и разлози деловања, непознатљиви су смртницима, којима је једини задатак да у складу са саветом делфијског пророчишта, упознају сами себе, односно, да се помире са својом коначношћу, што је тема једне од Христићевих позних песама – „Познај самог себе“. Покушај откривања божјих намера – узалудан је посао. Човек у најбољем случају може да сагледа последице њихових хировитих одлука, ако и то. Како год било, није баш пријатно бити чак ни миљеник богова, а камоли бити неко кога су они узели на зуб.

Најбезбедније је живети од богова непримећено, али то није увек могуће, нарочито није могуће уколико си уметник или војсковођа. Из неких разлога (песник нам не открива којих), Мнесарх је био миљеник богова. Као што то код античких богова бива, а наш песник баш на такве мисли, они су спремни да учине много како би обогатили и улепшали живот својих љубимаца. А како је Мнесарх вајар, награда богова чији је он миљеник, састојала се у божанском надахнућу. Богови су му у сну показивали најсмелије и најживотније скулптуре, које је он на дневној светлости реализовао.

Каже Христић да миљенику богова не може ништа да се одупре. Нико и ништа осим самих богова. Сваки њихов дар, томе нас је грчка митологија научила, крије у себи и клицу несреће, која временом клија и израста у непремостиву препреку, у камен спотицања, у несрећу утолико поразнију, колико је успон био већи. Вративши се Христићевом вајару, примећујемо градацију у ономе што богиви чине за Мнесарха. Они прво одлучују да га *богато обдаре*, што и чине слањем смелих уметничких визија у његове снове. Не раде они то тек тако и не деле дарове свима од реда, већ само изабранима.

Зашто је Мнесарх међу изабранима, не знамо, али да јесте, то нам песник у неколико наврата говори. Чак три пута се у кратким, скоро рефренским строфама понавља да је био *миљеник богова*. Пошто су богови решили да му помогну, па уз то пронашли и начин како да то учине, песник још једном констатује да су Мнесарха богови *богато обдали*. Дакле, није довољан опис ствараоца у заносу, којем ништа не може да се одупре, ни дивљење посматрача који су застајали пред лепотом његових уметничких дела, неопходно је још једном нагласити да је све то дар богова.

Како се песма „Мнесарх“ ближи крају, тако смо све ближи и оној зачкољици, која увек мора постојати када је реч о боговима, који су много пута знали да буду сурови према својим некадашњим миљеницима, чим би се ови на било који начин о њих огрешили. Читалац унапред очекује да ће се нешто слично догодити и Мнесарху. Најчешћа страдања изазива „хибрис“ – довољно је сетити се Ниобе, која је такође до неког тренутка била миљеница богова. Обест је оно што не може проћи некажњено. Баш ту реч користи и Христић: *Лица његових кипова зрачила су обесном славом моћи, / У свом победном пиру били су равни боговима.*

Песник нигде не помиње да се сам Мнесарх узохолио због лепоте коју је кадар да створи. Охолост и моћ су приписани његовим киповима, који су деловали равни боговима. То богови ипак не могу поднети, па иако су према својој слици и прилици вајару у сан слали идеје кипова које ће извајати. Казна која се обрушава на скулптора, миљеника богова, не делује тако сурово, каквих је у грчким митовима било.

За уметника, међутим, највећа је казна када се за његовим делом нико не осврће, нити му се враћа. А управо се то догодило Мнесарху. У његовим киповима било је превише божанског, а нимало људског. Отуда су им се посматрачи могли на тренутак дивити, али ништа више од тога. Основна замерка Мнесарховом делима је то што *нико тој победи не беше удахнуо душу пораза*. Поражен остаје само уметник, иако миљеник богова. Али Христић не би био песник какав јесте, да својом суптилном иронијом не наговештава да је и овом приликом антички мит нераскидиво повезан са тренутком у којем песма настаје. Тежиште те ироније усмерено је на првом месту ка речи *богови* (критичари, патрони...).

Богови своје миљенике траже на различитим местима. Некада су то и млади ратници, попут Александра Македонског. Ако за Мнесарха и не знамо због чега су му богови били наклоњени, за Александра Македонског је нешто јасније зашто се нашао под божанским благонаклоним окриљем. Како каже песник, Александар је *Син богова, краљ коме је свет био обећан* (Христић 2002: 57). Да је он син богова, наглашено је самим насловом песме. Зато нас не чуди што се они брину о ратним подвизима младог освајача. Више нас чуди што он, иако и сам под заштитом богова, има жељу да се идентификује са сином богиње Тетиде, славним Ахилом. Као што то углавном бива, он који је могао имати све, желео је баш оно што није могуће – да промени прошлост и постане јунак раван Ахилу, уз то да промени и порекло, како би био Грк. Одричући се свог порекла, Александар се несвесно одриче и богова.

О хибрису Александровом још детаљније сазнајемо из песме „Александрија“. Обдарен многим победама и многим крајевима што су се под његовим мачем покорили, Александар, који са своје младости још увек није овладао осећајем мере, мора бити и кажњен. Боговима никада није тешко да

смисле најразличитије и најоригиналније начине испаштања. „Пошто је Александар био сувише млад да зна како мера увек остаје, богови су морали да га на постојање мере упозоре тако што су му, на једној страни, дали многе победе и многе крајеве, али тако што су му дали *град у који је свако донео друге богове, отаџбину странаца*, на другој страни. На тај начин је и сам Александар упознао вољу богова, што је, опет, знак да њој нико не може умаћи, па чак ни они за које се изричито каже да су 'миљеници богова', читамо у есеју Радивоја Микића (Микић 1997: 37). Александра, који је од свега више желео да буде Грк, богови су одвели у место *Где тек понекад, с вечери, ветар с мора шапуће грчки* (Христић 2002: 58).

Присећајући се Хомерових спева и Одисејевих невоља током опсаде Троје, и још више током десетогодишњег лутања на путу до куће, иако је био миљеник богиње Атене, али и многих грчких митова, јасно нам је да су и Христићеве богови пореклом са Олимпа. Један од тих богова, појавиће се и у „тавни час“, како би затворио још једну од соба живота, и то ону претпоследњу, чиме је најављен скори долазак смрти. Од богова, код Христића, никад ништа добро не можемо очекивати, нарочито не онда када своје миљенике дарују.

3.18 Борислав Радовић о песничком искуству

Борислав Радовић је од оних посвећеника писаној речи, који улажу велики напор у обликовање написаног, с тежњом ка перфекцији. Било да је реч о поезији, било да је реч о есејима, његов рафинирани стил и богатство заборављеног језичког наслеђа што га нуди читаоцима, напосто плене. О чему год писао, Радовић пише с таквим надахнућем, и с таквом одговорношћу према језику, да нам се чини како би и списак за набавку, био кадар да учини поетичним.

Радовићева размишљања о поезији можемо пратити кроз његове есеје, најчешће оне чији су повод дела других песника. За његовим поетолошким дискурсима можемо трагати и у песмама, које некада отворено, а некада сасвим суптилно откривају песникове ставове везане за поезију. Борислав Радовић запажа да философи и песници од Платоновог времена па све до данас настоје да понуде објашњење песничког умећа и да у том подухвату још нико није успео.

Слично је и са питањима везаним за песничко надахнуће. „Од Платона наовамо нисмо много дознали о пореклу такозваног надахнућа ни о рађању песничког исказа. Кад стигнемо до начина и форме, ту смо на коњу; али дотле углавном тапкамо у месту и објашњавамо поезију служећи се песничким сликама“, објашњава Радовић у есеју „Поезија и неизрециво“ (Радовић 2016б: 82).

Наравно, то не значи да наш песник пориче значај песничких слика, које у тумачењу неког конкретног књижевног дела могу бити добродошле. Он само жели да објасни, како у философском или поетолошком погледу, оне не могу да буду од неке велике користи. Историја покушаја да се објасни порекло песничког надахнућа кроз векове је и остала само то – историја покушаја. Као утеха би се могао узети закључак који Радовић изводи, наглашавајући да се „песничко умеће састоји у томе да се читаоцу пружи што потпунија илузија о довршености песничког дела. А таква илузија је супротна колико природи песничког поступка толико и природи самог дела“⁶⁹. (Радовић 2016б: 9–10). Оваквим схватањем се приближавамо виђењу песника као великог илузионисте, односно великог мага, чија је магија скривена у самом језику.

Ако је песничком надахнућу тешко ући у траг, јер је у основи индивидуално и на различите се начине манифестује од уметника до уметника, о песничком искуству је много лакше говорити. Утолико је лакше, уколико песник говори о сопственом искуству, као што проговара Борислав Радовић, објашњавајући да је песничко искуство пре но што задобије облик и буде изражено, заправо **негативно искуство**. Да би тај став учинио схватљивијим, Радовић додаје да ако „изузмемо оне чиниоце који се односе на стицање и примену извесне технике и вештине, остатак нас сам по себи неће довести до песме коју намеравамо да саставимо. Песму не налазимо у искуству, она тек треба да му припадне. Пабирчење и прикупљање тог искуства почиње учачавањем заблуда, сопствених и

⁶⁹ У коликој мери је Борислав Радовић био свестан „недовршености“ књижевног текста, највише сазнајемо из његовог односа према својим већ објављеним делима. Поред тога што се трудио да надгледа припреме за штампу својих песама и есеја, како би се у што већој мери избегле штампарске грешке, упорно се враћао већ објављеним текстовима, дорађујући их приликом поновних објављивања, проналазећи нова, скоро увек боља решења. За њега чињеница да је неки текст штампан и понуђен читалачкој публици, никада није била препрека да на том тексту и даље ради, како би „илузија довршености“ била што потпунија.

туђих, да би се у распону доње и горње границе такозване слободе израза, између *онога испод чега се не сме и онога изнад чега се не може*, створио систем провере којој се песма излаже у читавом процесу настајања, од првог подстицаја до поставке и од поставке до коначног уобличења“ (Радовић 2001: 40). Почетници траже ослонац у преузимању готових образаца, док се они искуснији и далековидији упуштају у стварање нових, па и у поигравање с језиком. Отуда аутор *Поетичности* објашњава да синтагма „платити крвљу“ своје песме, не значи ништа друго до уложити све своје умне снаге и све време које нам је на располагању у врло неизвесну работу каква је писање песама (Радовић 2001: 40).

Језик, као једино оруђе али и једина сировина којом песник располаже, у центру је Радовићевих преокупација. Пратимо ли његове есеје, разматрања о језику ћемо сусрести поводом бројних размишљања о поезији других песника, али и о поезији коју овај песник сам пише. Најпре у есеју „Уз поезију Васка Попе“, можемо видети да Радовић упућује на особености Попиног језика, враћајући нас све до говора усмене народне књижевности. „Неизмерно чудо језика“ у које је укорењена поезија Васка Попе, део је оног језика који казује „биљке и животиње, камен и воду, небеса и подземље; који испреда космогоније и теогоније; чара и гонета, сриче историју и предказује будућност; језика врачава, алхемичара, пастира, астролога, ратара, комедијаша, летописаца, новинара, рођака, суседа, пролазника; језика који телали и кријумчари, премошћује, прећуткује, таји, одаје и износи на видело најчешће далеко више од онога што је послужило као повод исказа“ (Радовић 2016б: 6). Намерно нисмо хтели да изоставимо ниједан детаљ набрајања, јер овај цитат, истовремено говори о богатству Попиног језика, али и о изворима и богатствима Радовићеве укорењености у српски језик. Јер у језику Борислава Радовића срећемо управо исто такво шаренило речи: од мађијског обреда, митографа, грифона, приморских кокота (такође везаних за магијске обреде), преко речи које све ређе чујемо, као што су брскут или глама, до оних уобичајених у разговору или стручној расправи, али не и у поезији, као што су: сплетке, мошнице, бријање, дакило-епитрити и лирски субјект.

Није код овог песника све засновано на богатству речника, које је без сумње велико. Важнија је одговорност према језику, односно испитивање моћи и граница датог језика, кроз преосмишљавање устаљених језичких форми. Песник и

кроз своје ране песме размишља о језику. Та размишљања су део његове иманентне поетике. Као што каже Тихомир Брајовић, песме настале у каснијем периоду Радовићевог стваралаштва поетски остварују оно што је аутопоетички проблематизовао у раним песмама (Брајовић 2005: 7–25). Позивајући се на Лакана и његову тврдњу да је свет речи тај који ствара свет ствари, Јана Алексић објашњава однос Борислава Радовића према језику. „Да би освојио песнички језик, песник-љубавник мора да се суочи са природом комуникативног језика – говора (*parole*). Радовић индивидуалним стилем жели да активира све слојеве језика и да га ослободи од подразумеваних семантичких трагова и искуства. [...] Циљ је постепистемолошки амбициозан — вратити невиност речима. Зато је важно активирати памћење и усмерити се ка исконским, архетипским језичким слојевима, што је, према постструктуралистима, фигуративни говор“ (Алексић 2017: 213).

Неопходност да се језику приступа опрезно, изазвана је и природом самог језика, „који казује и мање и више од онога што смо наумили да саопштимо, а каткад и нешто што нам није долазило ни на крај памети“. Та потешкоћа коју језик ствара задавала је и задаје много главобоље, нарочито модерним песницима, „којима су језгровитост и густина израза биле међу првим бригаама, а који су уз то настојали да размишљају и као читаоци“. Отуда су ови песници у непрекидном суочавању са таквим видом потешкоћа. Они знају „да им се одупру, али и да се с њима никад не излази на крај“, читамо у есеју „Поезија и неизрециво“ (Радовић 2016б: 82). Сигурно је да се и аутор *Маине* борио с таквим тешкоћама и да им се одупирао, јер онај ко препреке није искусио нема ни свест о њиховом постојању. За овог песника, писање поезије је подразумевало свакодневни рад у језику и свакодневно превладавање потешкоћа. А с времена на време, у не баш честим размацама, била би написана и нека нова песма. Утолико је вредност написаног и била већа. Радовић је имао изграђену свест о томе да се „песници језиком не служе, него језику служе“ (Радовић 2016б: 83), и био је одан али љубопитљив слуга свог језика, који није бирао, већ му је рођењем припао, и за који је рекао да га много више воли, него што га познаје. У тој изјави видимо дубину његовог познавања матерњег језика, јер у складу са Сократовим мишљењем, што више знамо, то смо свеснији свега онога што нам је остало недокучиво. Песник може

имати одређене намере и различите начине да те намере оствари; може се одредити за ову или ону форму, али у питањима поезије, не само да прву реч има језик, он неминовно има и „последњу реч“ (Радовић 2016б: 147). Без њега, сва би друга питања поезије била обесмишљена.

У настојању да споји песнички говор и језик комуникације, Радовић нас враћа у искон језика, откривајући нам срж људског искуства од постања до наших времена. То искуство оличено је у језику. На самом почетку прозаиде „Наше реченице“ читамо: *Наше реченице бивају од кртих гласова, муклих сугласника; у прекинутом даху њихов ток се убрзава, загрцнуто, у скоковима против слуха и смисла, затим дуги пад иза којег опет наставља тишина*. На крају ове прозаиде, пак, сазнајемо за реченице које се разграђују и песму која се дроби и раствара (Радовић 2016а: 9). Тако схваћен песнички говор од самог себе захтева неупоредиво више него што је преношење информације. Он се пробија до границе изрецивог, с намером да се упусти у авантуру досезања онога што је неисказиво. Због тога је песнички говор нужно метафоричан. При том је неопходно направити јасну разлику између метафоричке и дословне употребе језика; разлику која ће бити јасна не само песницима и критичарима, већ и читаоцима. Идеално стање језика огледало би се у томе да песници не морају да прибегавају ниједној метафори, изузев „оне настале по ћуди самог језика, што би значило без крпљења“, али представе које песници желе да дочарају, не могу без метафоричног изражавања (Радовић 2016б: 71). Без обзира на то колико су модерни песници знали да се препусте екстремима, и да радикализују новину свог песничког поступка, они су само долазили до граница језика, не прекорачујући непознаницу изван те границе, коју Радовић назива у духу наше народне приповедне прозе „тамним вилајетом“. Језик је неприкосновен чак и онима који се упуштају у разградњу свих осталих норми.

Настојећи да објасни настанак песничког дела, Радовић полази од опажајног, од реалитета који се може појмити чулима. Али непосредан опажај или доживљај, још увек није довољан подстрек. Песме се, заправо „праве од успомена. За песничку алхемију успомене су *materia prima*, њена једина сировина. Појам песничке вештине односи се мање-више на скуп одређених техника, од оних једноставних и нормираних до веома сложених и неограничених; но савлађивање

свих техника води само оспособљавању за обављање нечега што би се најкраће могло назвати дестилацијом или сублимацијом успомена. Сврха тог пречишћавања, тог препека, састојала би се укратко у томе да читалац посредством туђих пробуди сопствена сећања и да их унесе у тај нови облик, и сам се отржући самозабраву“, каже Борислав Радовић на почетку есеја „Цвет за Маријету“, који представља осврт на једну Бодлерову песму у чијој основи и јесте Бодлерова успомена, везана за његову дадиљу (Радовић 2016б: 176). Поред тога што нам открива Радовићеве погледе на стваралачки процес, и значај успомене, односно сећања, наведени цитат нам открива и лакоћу с којом песник износи свој став. Уместо за тешком филозофском или теоријском терминологијом, он и ту посеже за песничком сликом, за метафором која нам прочишћену успомену представља као дестилат или „препек“ (хемијски процес којим се добија ракија с већим процентом алкохола). Песник овај процес универзализује, говорећи да су се „прочишћавањем успомена“ бавили сви песници, откако је књижевности. Захваљујући шестој песми циклуса „Обноћица“ (Радовић 2016а: 16) дознајемо нешто више о том односу успомена и стварања. Успомене јесу полазиште, и као што смо видели треба их прочистити, али и поћи корак даље: једним делом се од њих одвојити, па од онога што остане, створити песму. Тамо где сећање почне да бледи и ишчезава, назиремо почетак стварања: *чили сећање и назире се нека нова песма*, како пише у „Обноћици“.

Радовић се укључује у расправу о слободном стиху и строгој форми, као што су се везано за тај проблем огласили и многи његови савременици. Шалећи се дискретно на рачун Богдана Поповића, Радовић запажа да би се, зар, у избору савремене поезије, који би начинио овај или било који други антологичар, сигурно нашло више неримованих, него римованих песама. Тиме показује шта је један заједнички „тренд“ модерне поезије. Са друге стране, не може да не истакне да „терор риме и осталих пратећих задатака понекад благотворно утиче на неке успаване или барем отромеле способности. Слобода никога не води за руку. Песници су напросто принуђени да увек изнова проналазе нека ограничења и да се лишавају много чега како се њихов говор не би обезличио, утопио и изгубио у мноштву.“ Радовић развијање ове идеје поентира речима: „Испада као да су

изузетни песници одувек умели да нађу прибежиште у изузетним тешкоћама“ (Радовић 2016б: 39).

Читајући поезију овог песника, препознајемо разне видове тешкоћа које сам пред себе поставља. Међу њима је и рима, премда он рими прибегава углавном у оним ситуацијама када хоће да истакне иронијску страну своје песме. Настојећи да пред самога себе постави високе циљеве и тешке задатке, Борислав Радовић је веома често и пред читаоца постављао сличне препреке. Свака од тих потешкоћа само је на свој начин допринела лепоти Радовићевог песничког израза и дубини његове поетске мисли.

3.19 Радовићево посебно место

Већ смо у поезији Јована Христића уочили како од општих места могу настати неки сасвим посебни језички обрти. Али, када говоримо о посебном месту код Радовића, реч је о нечему сасвим другом. Није да смо сасвим изван размишљања о језику, али то Радовићево место више је у равни метафорике.

У Лалићевој поезији често срећемо реч врт. Нарочито у *Мелиси*, где је лирски субјект зидом одвојен од Мелисиног врта, у којем слуги сваковрсне рајске сласти. И за Радовића је врт посебно место, али га он тражи у другачијим пределима – пределима детињства. Посебно место не припада неком другом бићу, као код Ивана В. Лалића, код којег врт уколико не припада Мелиси, припада Војиславу Илићу или пак неком другом. Радовићев врт, поплочан каменом, припада њему самоме. И само за њега има симболику посебног места, односно егзистенцијалног завичаја.

Иако је реч о месту издвојеном и за песника веома значајном, у њему не срећемо идиличне пејзаже. Напротив. Мало тешког камена, *дрво, голо страшило / мотка са мало прња*, оно су што обележава прилично оскудан предео. Ту је и кућа од које бисмо могли очекивати извесну заштиту. Ако је већ место посебно, ако се његовим стазама хода од детињства, онда би и кућа требало да има улогу коју је у детињству имао родитељски дом. Кућу, међутим, затичемо у нешто другачијем стању од оног које смо очекивали. Она је, како стоји на крају прве

строфе у првој песми „Посебног места“: *за гозбу ветра спремљена кућа и за смрт*. Кућа кроз коју ветрови дувају и није нека заштита, чак ни привремени заклон. Чињеница да она није намењена само ветру, већ и смрти, даје јој ново значење. Кућа коју само ветар испуњава напуштена је, и она више не очекује ни долазак незваног госта, ни повратак домаћина. То није случај са кућом која је спремљена за смрт. Она је сва од ишчекивања онога ко је из ње једном давно пошао, да би описао животну кружницу и саставио је управо враћајући се свом посебном месту, да заврши животни циклус. Из те перспективе, кућа је само привремено напуштена. Њој ће се вратити онај који је по свету ходио за песмама и у свакој песми откривао *неки свет што нам припасти неће*. Додуше, лирски јунак се неће вратити да би своје посебно место претворио у место уживања, преуређујући га, чистећи буњишта и уклањајући страшила; вратиће се да би на њему окончао своју земну потрагу за песмама које говоре о недостижном, истинама што се никада у целини не могу сагледати и окрвављеним сновима.

Радовићево посебно место двојако је одређено. Најпре га доживљавамо као место тачно омеђених граница, познато од детињства и добијено у наслеђе. Оно је запуштено и привремено напуштено. Далеко од неког рајског пејзажа, оно је прекривено копривом, живицом и трњем. Посебност му даје само чињеница да припада лирском субјекту, да је то део његовог одрастања и његовог наслеђа. С друге стране, ово место је означено као подручје поезије и поетског, где је глас уткан кући у зидове, а из сваке изговорене речи вреба смрт. Упркос томе, живот се ипак наставља. Без обзира на то каквим је сликама у првој песми описано посебно место, без обзира на то што те слике не нуде ништа примамљиво, већ су одређене само оним што би посетиоца могло да одбије, друга песма почиње једним „али“, које нам наглашава да, упркос свему, лирски субјекат припада управо том месту: оно је његово коначиште, његово посебно и омиљено место. Већ смо и сами склони да месту признамо посебност, која је одређена другом строфом: *Ипак твоја / та коренита успомена тла / где у свој траг пазиш да станеш лаком ногом...* Запуштеном месту без тоpline, смисао и изузетност дају успомене. Већ смо видели шта Радовић мисли о успоменама и како их сматра материјалом од ког се под одређеним околностима може створити песма. У овим стиховима реч је о комплексном односу успомена. Успомене припадају и ономе

ко се у запуштени врт свог детињства враћа после много година, али припадају и земљи која памти песникове трагове, која их чува кроз време. Изван успомена, не постоји ништа. А и оно што је постојало, бива избрисано. Пречишћена успомена, спрема се да промени свој облик и претвори се у песму.

На „посебном месту“ магија поезије има другачије дејство, као што је другачије и поимање времена. Овде није само реч о „дестилацији“ успомена, већ и о сучељавању времена прошлог и времена садашњег. У судару садашњег тренутка са успоменама из детињства, кристалише се одлука о будућности. На почетку треће песме „Посебног места“ читамо: *Ту бити, ту и остати...* као да лирски јунак никаквих недоумица не може ни имати. Нема у песниковим речима, чини нам се, ни призвука чувеног Хамлетовог питања: „То be, or not to be“. Не само да је тас на теразијама одлуке превагнуо на страну оног *бити*, већ се прецизира и место на којем треба бити и то не само у неком одређеном тренутку, него заувек. Читамо ли пажљивије, схватићемо да паролу: *Ту бити, ту и остати*, која би се могла скандирати попут чувеног Шантићевог стиха: *Остајте овдје...*, Радовић релативизује. Схватимо да није реч о неопозивој одлуци лирског јунака, већ о поруци која до њега допире, а да он ни сам не зна из ког извора она потиче. Иако примљена порука има тежину завештања, иако је упорна и опомиње онога ко се вратио на свој опустошени родни праг да би ту морао и остати, одлука ипак још није донета. (Насловом циклуса донекле је већ сугерисан исход. Не напуштају се посебна места тек онако.)

У „Посебном месту“, циклусу први пут објављеном у *Маини* (Радовић 2016: 19–23)⁷⁰, песме су неједнаке дужине, као што су и стихови, а рима се јавља тек спорадично и без икаквих одређених правила. Изузетак је трећа песма која се састоји из два катрена и у којој се међусобно римују сви парни стихови: *abcb dbeb* (*знамен–камен–прамен–камен*). Заснивајући ову песму на контрасту песничких слика које се смењују након сваког другог стиха, песник је кроз овакав вид римовања хтео да повеже те две слике које се упорно смењују, борећи се за превласт. У прва два стиха обе строфе чујемо нејасни али упорни глас предака, са врло јасном поруком. Видимо чак и фигуру седокосог претка крај прозора. Друга

⁷⁰ Цитате не наводимо из првог издања у којем је „Посебно место“ објављено, већ према издању из 2016. године, које представља последњу вољу песникову.

два стиха обе строфе везана су за садашњи тренутак, лишен успомена, у којем је лирски јунак суочен с тим олињалим вртом детињства и занемареном кућом, чији је једини становник ветар, ако изузмемо паука поменутог у другој песми.

У завршним стиховима оба катрена усамљеност и тишина су гласније од порука предака и све је запечаћено речју *камен*, иако је у другом случају камен употребљен само у једном, не баш оригиналном, поређењу. Овде се и није тражила оригиналност. Требало је целу песму завршити речју камен, речју која у Радовићевој поезији има вишеструку симболику. Она може бити употребљена у значењу копно, тле, хрид, стена, планина, голет, крш, граница имања и у још многим значењима, на чијем се крају налази и надгробни камен или надгробни споменик. Тако смрт излази из куће и сачекује драгог госта на прагу. Утолико пре се не можемо одрећи помисли да колебање још увек постоји и да оно што препоручују духови прошлости, још увек није коначна одлука лирског јунака.

Глас који нам се у ове четири песме обраћа није глас онога који се вратио врту свог детињства и у њему затекао пустош. Које припада тај глас? Да ли се то песник директно обраћа свом јунаку, или неко од предака има потребу да одржи лекцију из „остајања“ свом немарном потомку, одговорном за пустош у врт и кући, који би ипак, као место рођења, морали бити изузетни и изузети од заборављавања? Склонијемо смо да верујемо како се у овој песми лирски јунак удваја, како би сам са собом разговарао, сам себи објашњавао и сам себе убеђивао у нужност повратка, јер је то једини начин да занемари пустош коју настањују само ветар и тишина.

У четвртој песми, у још већој мери него раније, нижу се императиви: обори, сруши, дођи, затвори, пођи. Лирски јунак, у претходним песмама затечен променама које су у његовом одсуству доживели имање и кућа, потиснут је. Глас који му се обраћа и који га наводи да престане са колебањем и донесе коначну одлуку о останку све је доминантнији. Његови су разлози необориви: *Кад је одричеш и кад је зовеш правом, / знај, волиш и ако вређаш*. Као и мит о Одисеју, и ова се песма завршава повратком. Она је, додуше, повратком и започела, али реч је о два потпуно различита повратка. На почетку је то повратак месту чуваном у успоменама, које у реалности разочарава својим изгледом. На крају је то повратак месту којем се припада, неопозиви повратак себи.

Кроз четири песме, Радовић нас води на посебно место, које свако од нас има, указујући нам на то у чему се огледа посебност таквих места, али и зашто смо ми тим местима посебни. Иако је и ту све подложно пропадању и пустошењу, ипак смо у кући предака заштићенији, као што је мања и наша егзистенцијална изложеност. На посебном месту чак ни смрт није застрашујућа; она се претвара у спонтани завршетак живота, неопходан да бисмо се придружили сенима својих предака.

3.20 Митска прича

У својим песмама, Борислав Радовић се веома често дотиче митолошких тема, користећи их на различите начине. Не зазире он ни од хуморне или иронијске обраде, напротив, често се окреће баш таквом представљању мита за којим посеже на разним странама. Он није везан за грчку митологију на начин на који су то Лалић и Христић, премда се и ње с времена на време дотакне. Искрсну пред нама, с времена на време, Аргонаути у свом веслачком замаху, забеласају рогови бика *на тераси минојске развалине*, хроми ковач у којем препознајемо Хефеста, заобручује точкове, спомену се Грци и археолози... Нису, међутим, занемарени ни митови других поднебља. Можемо срести Гилгамеша и Хумбабу, Нергала, али и Одина, Адама и Еву и многе друге, од *Библије* до *Калевале*.

Ретко се код Радовића мит нађе у главном току песме (као у песми „Веслачи“). Чешће је он споредна улица, какво слепо сокаче, које иако делује сасвим скрајнуто, може читаоцу да отвори очи. Ефекат „отварања очију“ Радовићу је посебно драг. Он с једне стране „отвара очи“ скретањем пажње на историјско у митолошком, а са друге, указујући на митско у историјском и свагдашњем.

Уколико кренемо у разоткривање мита, најупечатљивији оријентир нам је „Митска прича“, кроз коју се митологија приказује у једном сасвим другачијем светлу, у односну на осветљење на које смо навикли. Његова песма је полемички усмерена према наивним тумачењима мита и има за циљ да прикаже позадину настанка митских приповести. Видети и наличје мита, значи уочити постојање

„практичних интереса, рецимо освајачких и колонизаторских, које прича треба да прикрије“, што се у једном сентименталистичком односу према митологији увек превиђа. „Не покрећу, дакле, мит хероји и јунаци, него хероје и јунаке употребљавају прави покретачи (богати и моћни који не жуде за јаловом славом) да би их на крају – славне и безначајне – оставили да трају у песмама и празници. Људски пораз је услов уласка у мит“ (Јовановић 2005; 140). Зато Радовић и каже да у настанку митских прича *основ беху облик и начин / глагола имати и бити* (Радовић 2016а: 121). Ту више није реч о увреженом сентименталном, али ни о интелектуалном виђењу мита (какво срећемо код Лалића и Христића), већ о политичко-економском раскринкавању митских прича у којима је најважније *имати и бити* и то управо тим редоследом који Радовићу није диктирала рима, већ утврђени систем вредности међу онима који владају и који су по правилу идејни творци митских прича. Уметници мит само уобличавају, дајући му прихватљиву форму. На тај начин се „мит схвата као кључ времена“ (Пантић 2017: 85).

У основи сваког мита, налазе се – борбе за престо. Излишно би било набрајати примере. (Захтевало би превише времена и простора набројати само оне најпознатије.) Нису ли највеће освајачке битке и најуспешније, скоро неизводиве, подвиге извршили претенденти на престо: Херакле, Јасон и бројни други хероји. Подметања ногу, сплетке и прељубе, транспонују се у мит, и добивши уметничку верификацију, постају прихватљивије. Стихом сатканим од ироније, Радовић износи, комад по комад, прљав веш историје, који је предање унело у мит. Између осталог, ту је и хваљење предака, кроз хиперболичан приказ њихових заслуга и подвига. (Тиме се бавио и у есејима, посебно пишући о Вергилијевим *Буколикама* и *Енеиди*.) Нашем песнику, ништа не може да промакне, па ни то, где мит тражи упориште. Он се на првом месту позива на богове, јер без богова стварање мита никако не иде. Одмах за боговима следи родољубље, на које се увек и свуда позивају они који би хтели да сакрију лични интерес у стварима које се тичу државе или народа.

На овај начин виђен, мит води детронизацији кључних митских фигура. Отуда Радовић напушта смртну озбиљност при коришћењу митских прича. У своје песме заједно са митом уноси и хумор, а још чешће иронију. У есеју „О

поверењу у лепоту света“, посвећеном поезији Ивана В. Лалића, Радовић се позива на Христићев есеј „Белешка о смеху“ и мисао да „смех одузима тежину стварима“. Ослобођен патетике и вела недодирљивости, мит је постао празна љуштура, којој се можемо подсмехнути али и испунити је новим садржајем – здравим смехом. Па ипак, не можемо се сложити са Хамовићем, да је реч о стварању „личног антимиита“ (Хамовић 2017: 101). Пре би се могло рећи, да је овде реч о другачијем углу посматрања мита. Овај приступ миту није чак ни нов, јер није био стран старој Грчкој; сетимо се античког позоришта, сатирских игара или Аристофанових комедија. У односу према древним митовима, иако свој израз проналази у другом жанру, Радовић би се могао сматрати Аристофановим учеником.

Читајући поезију Борислава Радовића, ми нећемо наићи на велики број песама у којима митологија заузима централни део. Могло би се издвојити тек једно туце таквих песама. Све и када бисмо им додали оне песме у којима је неки детаљ из мита тек споменут, не би то био неки велики број, но то им не одузима на значају, као што не одузима ни значај поступку демитологизације, кроз иронијски однос према миту. „Митско градиво ће Радовић, толико пута, донети у иронијској оптици, да би сугерисао непроменљиве обрасце који нам одређују постојање, а који су празни и изобличени“, (Хамовић 2003: 19) читамо у есеју „Дуга и плодна патња изговора“. За то Хамовић проналази пример у песми „Headline news“. Исту песму нисмо склони да посматрамо на Хамовићев начин и у њој видимо пародију мита.

Иронија усмерена ка миту, код Радовића заиста постоји, о чему ће још бити речи поводом његове песме „Аргонаути“. Међутим, она код Радовића није увек упућена на ту адресу. Некада иронија зна да буде и двосмерна, или пак усмерена ка савременом тренутку, као у песми „Headline news“. У њој се полази од мита, познатог из *Епа о Гилгамешу*. Не можемо рећи да Радовић у овој песми није мењао мит, али нетачно би било тврдити и супротно. Песник је заправо искористио један део мита како би исмејао савремену стварност, односно савременог човека и његову опседнутост сензационалистичким масовним медијима. Радовић из *Епа о Гилгамешу* издваја борбу главног јунака са Хумбабом – чуваром забрањене шуме. О томе од нашег песника не сазнајемо ништа. Он

одступа од мита и тиме што не помиње Енкидуово присуство, а познато је да су два пријатеља заједничким снагама јуришала на овог страшног демона. Енкиду за ову песму нимало није важан. Неважно је и подробније обавештење о Хумбаби или Гилгамешу, али песник подразумева да то његови читаоци већ знају.

У *Епу о Гилгамешу* изнети су бројни детаљи борбе против Хумбабе, који није нимало лак противник, али они детаљи који су у песми изнети, нису преузети из мита. У ствари, цела борба није приказана због самих подвига славног Гилгамеша, већ због тога да се прикаже понашање оних који ту борбу посматрају. Премостивши временску разлику од неколико миленијума, песма у древна времена и у град Урук смешта човека данашњице. Публика која посматра и коментарише битку, данашња је публика која се храни вестима, што у сваком тренутку морају бити „шокантне“, „невероватне“ или „сензационалне“, да је то одавно прешло границе доброг укуса. Сусрет Хумбабе и Гилгамеша повод је за настап целог једног глиненог часописа. Преноси се сваки покрет ових јунака, организују се округли столови, расправља се и препричава. Радовић у овој песми најпре депатетизује мит, да би могао да истакне његову хуморну страну, која је утолико наглашенија уколико је несклад давно минулог и садашњег времена већи. (Нпр. када песник каже да је поводом двобоја између Гилгамеша и Хумбабе *цео / глиненни часопис испечен.*)

Последња строфа, међутим, крије горку поруку, различиту од свега раније прочитаног, и онога што је за смех и онога што је за подсмех. Она гласи: *Па кад Гилгамеш зададе ретком / силином Хумбаби coup de grâce, / слободни свет ту вест, с изузетком / неких редова, посла до нас.* Шта се десило с Гилгамешом и Хумбабом, потпуно је неважно. Победа коју је извојевао уручки херој важна је само зато што је слободни свет шаље и до нас. У први мах, замишљајући још увек становнике Урука као тај слободни свет, опседнут информацијама, можемо се и насмејати. Али смеха брзо нестаје – чим пажљивије прочитамо оно што је уметнуто између две запете. Кад схватимо да су неки редови изузети, да до нас не допиру потпуне информације, да је на једној страни слободни свет, а да смо на другој ми, који информације добијамо са закашњењем, а и тада непотпуне, не можемо а да не осетимо горчину изолације коју је наш народ имао прилике у више наврата да искуси. На крају остаје дилема да ли да се смејемо уредништву

које прати *како освиће ново доба* или да страхујемо од онога што „ново доба“ са собом доноси.

Митски сукоб између Гилгамеша и Хумбабе у овој песми добио је „духовиту димензију“, како запажа Предраг Петровић, објашњавајући да „риме сусрет двају јунака који се боре на живот и смрт изврћу у шаљиву песмицу (затечен–испечен, мошнице–кошнице, мучки–уручки)“, као и то да је песма проткана ироничним алузијама на данашње ратове који се воде на некадашњим митским уручким просторима“ (Петровић 2003: 79) Али „Headline news“ је много више од „шаљиве песмице“. Оно што је у овој песми смешно, уједно је и поражавајуће. Она нам пружа слику једног у потпуности дехуманизованог света и у хоризонталној и у вертикалној равни посматрања. Мит је осакаћен за ону вредност коју му даје пријатељска подршка и заједничка борба за више циљеве; садашњост је испуњена радозналешћу која је лишена саосећања. Захваљујући томе, првобитни осмех, па чак и гласан смех који у првом читању ова песма може да измами, док јој још приступамо као „шаљивој песмици“, врло брзо се претвори у грч спознаје.

У песми „Headline news“, међутим, није на првом месту реч о детронизовању мита. То ћемо на много упечатљивији начин срести у песми „Веслачи“, која директно полемише са интертекстом. У случају познате битке са сумерских простора, мит је искоришћен за детронизацију стварности, ка којој је иронија и усмерена.

3.21 Митологизација свакодневља и нови магијски ритуали

На Петровићево савим тачно запажање о односу хуморноиронијске равни песме и риме надовезује се Миломир Гавриловић: „Најучесталије средство детронизовања и ресемантизације митског искуства у Радовићевој поезији је иронија, с тим да иронијски дискурс у највећој мери прати техничко решење – употреба риме“ (Гавриловић 2017: 248). Што се тиче ресемантизације митског искуства у новом књижевном тексту, Гавриловић је врло успешно доказује на примеру песме „Излазак“ у којој се *суботњи човек* и хебрејски народ предвођен Мојсијем – изједначавају. Он запажа да се колективно „замењује индивидуалним,

космичко социјалним“; као и да уколико у песми и јесте реч о егзодусу, „у њему не учествује, рецимо, Јеховин народ, већ појединац, који је тек митским реминисценцијама упућен на космичко, али је ипак одређен социјалним статусом (нпр: излазак из града дешава за време викенда, дакле, ван радног времена)...“ (Гавриловић 2017: 256)

Желимо ли да говоримо о иронији у песми „Излазак“, морамо приметити да је поступак врло сличан оном са којим смо се срели у песми „Headline news“. Сходно томе, иронија није окренута ка миту, већ ка стварности у којој „суботњи човек“ креће у драговољно изгнанство. Заправо, полазећи од Старозаветног мита, Радовић конституише савремени мит, или још прецизније, у свакодневицу уводи ритуале, који немају драж сакралних обреда. Непрестаним понављањем изласка из града, како би се викенд провео на селу, у виноградима, имамо представу о ритуалној радњи поклоњења пределима из којих се поникло. У магијску моћ овог ритуала нема разлога да се сумња, јер поменути обред доноси обиље животних намирница чија је цена у граду знатно већа. То о намирницама „не стоји у тексту“⁷¹, али свако коме су познате послератне сеобе становништва из села у град, да би се у село враћало викендом, колико да не опусти родна земља, толико и да би се што више сваковрсних корисних ствари из села пренело у град, познато је о чему се ради, па то о намирницама не мора ни да стоји у тексту.

⁷¹ Тумачећи поезију Паула Целана, Гадамер је искористио прилику и да се осврне на сопствени приступ тумачењу херменетичне поезији, као и поезије уопште. Заузимајући становиште да се приликом тумачења треба ослонити искључиво на текст, побуниће се протув биографског тумачења реченицом која се може претворити у парољу: „То не стоји у тексту“ (Гадамер 2002: 235). Гадамер притом није имао на уму само биографизам, већ свако уплитање споља, долазило оно од психоанализе, социологије или неке друге области културе, свеједно је. Склони смо да прихватимо његово начело, али уз извесне ограде. Понекад сам песник подразумева одређена предзнања код својих читалаца. Куда то хрли „суботњи човек“ у земљи Србији, или послератној Југославији, док је трајала, нама је јасно без икаквих додатних објашњења, па много тога подразумевамо, иако није речено. Али читаоцима изван овог подручја, који о његовој демографији немају никакву представу, било би неопходно објашњење. Зато, ма колико били заступници „читања ред по ред“, за које се залагао још Богдан Поповић; ма колико водили рачуна о томе да тумачимо само оно што „стоји у тексту“, понекад је неопходно песму ставити у шири контекст културе у којој је настала. Отуда и ми овде подразумевамо зембиље, цегере, торбе и препуне гепеке који „суботњег човека“ прате недељом увече док се враћа у своје станиште.

Благодети суботњег магијског обреда недељом увече резултирају позитивним исходима, који су општепознати, па се самим тим и подразумевају.

Ако застанемо код песме „Пред библиотеком“, поново ћемо се наћи у средишту магијског ритуала, који је још загонетнији од суботњег изласка из града. Обред се врши пред библиотеком. Одмах дознајемо и време; то је септембарско подне. Крај лета, дани још сунчани и топли, будући да је током обреда пожељно стати у хлад. У ритуалу учествују два лица: младић и девојка који се очито познају, док је лирски субјект у улози посматрача. Ипак, младић има доминантну улогу. У једном тренутку, *на пола речи, / он хитну неку црну свеску* (Радовић 2016а: 114). Након тога узима у руке грану коју је свеска хитнута у крошњу јасена поломила, и њоме удара свеску. Загонетан магијски обред савременог доба. Све до тренутка када младић почиње *да туче / отровницу свеску на трави*, Радовић нас припрема за озбиљан ритуални обред. Тек ту, синтагмом *отровница свеска*, отвара се онај иронијски осврт, толико драг Радовићу.

Свеска упоређена са змијом, коју би неко исто тако покушао да убије граном, не може а да не изазове осмех. Ближећи се средини песме, песник жели да релативизује озбиљност свега што је претходило, па и самих ритуалних радњи, самосвесно говорећи о њима, али као о „мађијским“, а не магијским обредима. Користећи архаичнији облик ове речи, који се још задржао у неким руралним срединама, али га више не можемо сматрати уобичајеним, Борислав Радовић само проналази још један начин да свог читаоца упуту на чињеницу да се поменутом обреду одузима најважнији сегмент ритуала, а то је озбиљност. Даља нагађања око смисла ритуалне радње коју обавља младић у присуству једног неопходног посматрача, оличеног у девојци, и једног нехотичног, који нас и извештава о свему што се пред библиотеком дешава, враћају нас стварности и ономе што је реално могло да се догоди. Да иронијски ток не био био занемарен, а обредни карактер заборављен, последња претпоставка нас враћа у „прадавна времена“ и активира причу о књигама које су гореле на ломачи, поентирајући песму на тај начин. „Парафразирамо ли језички слој ове песме, можемо рећи како растојање између библиотеке и ломаче, као две крајње тачке просторног распона који описује ова песма, одговара временском размаку између свакодневице и настања,

каже Гојко Божовић (Божовић 2003: 33). Сужавањем тог временског размака долази до митологизације свакодневља.

Борислав Радовић је творац нових митова. Он се у својим песмама опходи према свакодневици као да она у себи садржи клицу будућег мита или делић већ створеног, који нам није баш савим познат, али имамо неку нејасну представу о његовом постојању. Тим поступком, песник заправо и ствара нови мит. Позивајући се на Радивоја Микића и његов приказ Радовићевих *Песмама 1971—1991*, Марко Аврамовић у есеју „Свакодневица и жанр-слике у поезији Борислава Радовића“ запажа да је „Борислав Радовић склон да приказ из [...] свакодневице постепено преводи на један други план да би показао како се у његовом средишту налази митолошка подлога“ (Аврамовић 2017: 339). Склонији смо да у Радовићевом односу према свакодневици видимо обрнути процес. Њиме се нека, скоро уобичајена радња, само захваљујући пажњи што јој је придаје око посматрача, преобраћа у ритуал, а од ритуала, утабаним стазама, до мита се брзо стиже. „Певајући у многим својим песмама о малим стварима и обичним догађајима, Борислав Радовић придодаје им нову перспективу, па и митску дубину (Јаћимовић 2003: 88). Обичних догађаја код овог песника такорећи и нема.

Преношење свакодневице на митски план, лако се може пратити у песми „Зимска бајка“. Ова песма, која се састоји од свега два катрена, уместо неке зимске идиле, најављене насловом, приказује нам зиму са ружније стране. У првом катрену, видимо улицу прекривену утабаним прљавим снегом и ледом. На самом почетку песме употребљена метонимија има за циљ да појача тај утисак: *Сва се улица тоциља* (Радовић 2016: 187). Пролазници се *тоциљају* по леду, и *свак гледа / ђутке под ноге*. То гледање под ноге се може схватити на више начина и сваки од њих треба узети у обзир. Хођајући тако клизавом улицом, човек мора гледати испред себе и *под ноге* да не би направио лакомислен покрет и повредио се. С друге стране, ово се може схватити и као гледање свога посла, а снег у домен тог посла не улази никоме од житеља улице.

Други катрен нам доноси слику старице која се понаша мимо света, односно, супротно од остатка „улице која се тоциља“.

*Само старица нека мимо свега
упорно куцка лопатом у лед:
чврсто у вери, до последњег снега,
да још постоје држава и ред.*

Старица се овде указује као неко митско биће, између осталог и зато што одудара од остатка улице. Сем тога, она је приказана управо у тренутку вршења ритуалне радње која носи дубљи обредни смисао. Својом магијском радњом, она нас враћа у време када је свако знао да треба почистити своје двориште и испред њега. Њено упорно куцкање лопатом, није само опомена држави, која не предузима ништа да се коловоз и тротоари очисте од снега, оно је пре свега опомена појединцу да је заборавио своје дужности и да више не зна за ред. А тек када свако зна за ред, можемо рачунати и на постојање државе.

Да старичино чишћење снега има ритуално значење, опомиње нас и начин с којим му она приступа. Борислав Радовић је велики маг језика. У својој поезији он ништа не препушта случају, чак ни једну запету, па тако не може бити случајно што није написао да је старица **уверена** да постоји држава и ред, већ да је **чврста у вери**. Она свој ритуал изводи са побожношћу и преданошћу одане свештенице каквог античког храма. Тиме оно што чини старица постаје још издвојеније, али и важније. Ништа још није безнадежно, док има оних који још увек верују у ред и својом га ритуалном радњом призивају. Старица је, заправо, оличење тог реда у који верује. Изван ње и њеног обреда и од државе и од реда мало је шта остало. И као што на почетку песме Радовићева иронија није штедела пролазнике који се „тоциљају“ и ништа поводом тога не предузимају, изузев што гледају где стају, тако је у другој строфи усмерена ка држави у којој је потпуно расуло и у којој нико не зна шта је његов посао, изузев старице која на себе преузима сав терет.

Ако Радовић у неким својим песмама уме да мит депатетизује, усмеравајући га ка иронији, тако и свакодневне појаве и радње, зна да испуни митском узвишеношћи или им да обредни значај. На тај начин његова поезија увек балансира између хуморноиронијског и узвишенотрагичног. Независно од тога, антички мит је код Радовића, као и код Лалића и Христића једна од спона са Медитераном.

II

УНУТРАШЊЕ МОРЕ

КРСТАРЕЊЕ МЕДИТЕРАНОМ

Одговарајући на питање шта је Медитеран, Борис Јовановић Кастел се упушта у надахнуто набрајање. За њега је он „море величанственог роморења до крви супротстављених цивилизација“, али и „простор гранања лозе историје на грозд недовршене или заустављене повјести и поствареног романтичарског мита о минулој слави,“ да издвојимо само неке од понуђених одговора (Јовановић 2012: 19). Медитеран се не може обухватити једном реченицом, па макар она била дуга и добро вођена, попут Манових или Прустових најдужих реченица, а све због тога што је медитерански дух, колико репрезентативан, толико и неухватљив. Остаје загонетно како нешто може истовремено бити типично и у својим дубинама несазнатљиво. То је само још један од контраста на којима Средоземље почива.

Медитеран је саткан од противречности. Сва мора су отворена, само је Средоземно затворено, копном спутано, и да му није теснаца који воде океанима, стешњено између три континента, било би претворено у језеро. Али оно је далеко од језера! Гибралтар га спаја са Атланским океаном, Суецки канал са Индијским, а захваљујући Босфору, спојено је и са негостољубивим Црним морем. Средоземно море, иако делује затворено, на свакој страни пронађе понеки излаз, па нам се учини како се баш захваљујући овом мору спајају све тачке света.

Као што су мореузи и канали излаз ка спољашњем свету, тако су и улаз нечему без чега море престаје да постоји. Реч је о води. Средоземно море, за које везујемо много позитивних конотација, ипак има негативан биланс дотока воде преко својих притока. Када би се ослонило само на њих и на падавине, сваке би године дупло више воде изгубило него добило и пресушило би за мање од два века. То значи да га одавно не би ни било да није још једног парадокса, односно да га преко Гибралтарског мореуза, водом не снабдева Атлантски океан. Није ли

онда тај огромни океан ипак само притока Средоземном мору, које га пушта у себе, таман онолико колико му је потребно?

Ми кажемо – Средоземно море. Средоземно море је граматичка једнина, али та једнина сачињена је од мноштва. Географски гледано, у ту граматичку једнину улива се једанаест мора: Иберијско, Лигурско, Тиренско, Јадранско, Јонско, Егејско, Мраморно, Киликијско, Левантско, Либијско и Алборанско. Бродел поетично описује међусобни однос тих мора: „Медитеран није једно море, већ низ течних поља међусобно повезаних мање или више широким вратима. У два велика базена Медитерана, источном и западном, међу различито истуреним континенталним масама издвајају се низови уских мора...” (Бродел 2001: 106) Од свих поменутих мора, Бродел издваја једно у којем се може огледати судбина целог Медитерана, а то је оно море на које смо највише упућени. „Јадранско море је можда најкохерентнија морска област. Само то море, и по аналогији, поставља све проблеме које подразумева проучавање Медитерана у целости“, каже Бродел, мислећи на његове разуђене обале, на негостољубиве обале оивичене високим планинама, на острва, полуострва и архипелаге, али и на сва геополитичка трвења, на све кржаве окршаје које Јадранско море памти (Бродел 2001: 121).

Пре но што је постало Средоземно, у значењу усред копна, а не насред планете, било је оно за Грке – Велико море (Mare Magnum), као такво се и у *Библији* помиње, мада се каткад за њега каже и само Море, јер свим другим морима потребна су имена, само њему то није неопходно. Нешто од тога задржало се до данас, па када Иван В. Лалић или Јован Христић кажу *море*, чак и не пишући га великим словом, ми знамо да је то једно једино – море Средоземно. За Картагињане је оно било Сиријско море, за Римљане Наше море (Mare Nostrum) или Унутрашње море (Mare Internum)⁷². Било је оно и Море Филистејаца и Залеђинско море, Средње море, Византијско море... у зависности ко је о њему говорио и како је на њега гледао. Да би истакли разлику у односу на Црно море, Турци га и данас зову Акдениз, што значи Бело море.

⁷² Римљани су ове називе дали Средоземном мору како би истакли да су они владари свеколиког копна које ово море окружује, што умало нису постали. Али ипак нису! Средоземно море никада није постало римско језеро, као што није постало ни грчко језеро, о чему у више наврата пише Бродел.

Рекло би се да је довољно противречности садржано већ у самом називу овог мора, и да даље не би за њима требало трагати, али намећу се и противречности које доноси клима, како на копну, тако и над водама. У приобаљу, Средоземно море је питомо и вешто прикрива своје дивље ћуди о којима су писали бројни поморци што су се одважили да се од копна удаље. Зато су у стара времена, како нас обавештава Бродел, бродови саобраћали пратећи обале са безбедне удаљености, таман толико да се не насучу на хриди. То је још један од суштинских парадокса Медитерана. На њему се све чини лако, а најчешће је све много теже и компликованије него другде.

Средоземно море је настало тектонским поремећајима у давној прошлости, али медитеранско тле не допушта да та прошлост буде заборављена. Земљотреси и вулкани који су мењали лице Медитерана и морске дубине, с времена на време подсети на себе. Отуда је судбина копна које окружује Средоземно море једнако непоуздана. На Медитерану све одише обиљем, а заправо, реч је о пределима који јако добро знају шта је оскудица. Најпре, море пружа много мање од онога што својом лепотом обећава. „Обале се стрмо спуштају у море без равног дна које је нужно као станиште морске фауне. Животињски и биљни планктон је сиромашан, скоро као у Саргаском мору чија је вода слично плава и прозирна као и у Средоземљу. И најзад сложена повест мора одговорна је за честе нагле промене салинитета и температуре, због чега локалне врсте нестају једна за другом“, обавештава нас Бродел у књизи *Средоземље у старом веку: праисторија и античко доба* (Бродел 2007: 30).

На сличан начин нас изневерава и копно. Бујно растиње, јужно воће и мирисно цвеће, маслињаци и виногради успевају у приобалном делу, да би нас голи планински масиви у позадини подсетили да је Медитеран само сан о изобиљу, али никада остварен сан. Да парадокси буду већи и бројнији, пшеница, маслина и винова лоза, по којима је Медитеран вековима препознатљив, заправо нису домицилне пољопривредне културе. „Маслину, која је пореклом из Арабије и Мале Азије, ка западу су носили вероватно Феничани и Грци, док су је Римљани даље проширили“. Приспеле у ово поднебље са различитих страна, ове три биљке су се у толикој мери одомаћиле, да би данас Медитеран без њих био незамислив. Да не напомињемо колико би становништво ових лепих и сурових крајева без њих

било сиромашније и несрећније. Сем тога, сиромашнији би био и свет, јер винова лоза нигде није тако издашна слашћу својих плодова, као на Медитерану. „Упркос кишама, ветровима и студени, лоза је такође била присутна свуда, и то од давнина, кад су се људи занимали за *lambrusco*, дивљу винову лозу пореклом из Трансилваније, а чији је плод садржавао веома мало шећера. Одлучност сељака виноградара, различити укуси оних који пију, ситне разлике у тлу и микроклими, све је то допринело да се у Средоземљу развије на стотине врста лозе“, закључује француски историчар (Бродел 2001: 368).

Контрасте можемо уочити у сваком погледу. Упоредимо ли бескрајну плаву површину мора са смеђе жућкастом површином пустиње, то поређење може бити само по супротности. Исто ће се догодити и ако упоредимо веселу нарав људи уз море, са суровим изгледамо тежака с планина. Јер Медитеран нису само море и морска обала, Медитерану припадају и пустиње и високе планине које га окружују, које га од остатка света одвајају, заклањајући поглед ка мору и заустављајући ветрове. Медитеран је и с друге стране планине, где свест о повезаности копна и мора скоро да и не постоји, али море ипак мами својим мирисом. Те контрасте је морао уочити сваки путник по медитеранским пределима, па и Доситеј Обрадовић. „Сурови горски венци: прилика [су] да Доситеј схвати да Медитеран нису само маслине, пејзажи винограда, ушушкана рибарска насеља... Средоземно море је заправо цело окружено дугим, моћним венцима који му свуда намећу своје захтеве, а у Албанији, чини се понајвише“ (Ковачевић 2007: 244). Слична запажања проналазимо и код Јована Дучића.

И коначно, романтична слика Медитерана, каквој није умакао ни Пол Валери у „Медитеранским надахнућима“ у контрасту је са стварном сликом овог поднебља, или још боље рећи, са стварним сликама медитеранских поднебља. „То затворено море, које је на извештан начин у сразмери с примитивним средствима човека, које је целим својим присуством смештено у зону благих климатских услова: оно заузима најповољнији положај на земаљској кугли,“ пише песник „Морског гробља“. (Валери 2010: 64). Али тешко му је поверовати. Колико год ово поднебље било погодно за развој философије, која се ту примила с једнаким успехом као и винова лоза, оно је и поднебље оскудице. Колико год Медитеран био завичај сунца, о подневу се од тог сунца ваља склонити у хлад. Колико год

било извориште људске цивилизације, културе и уметности, Средоземље је и колевка пиратерије и кријумчарења.

Треба ипак веровати Валеријевим глорификацијама Медитерана, јер то јесте једно од његових лица. На другом полу би се нашао опис који нуди Бродел: „Крвне освете, разбојништва, примитивна економија и првобитно оруђе ту су на своме. Исељеник може да се врати из Америке у скоро пусто село, доносећи хиљаду страних новотарија, сјајних алатки: неће промијенити ништа у том архаичном свијету, зазиданом у себи самом“, изражавајући сумњу да се „без ока географа (путника или романсијера) могу сагледати прави обриси угњетачке збиље тог исконског лица Средоземља“ (Бродел 2001: 538). У духу ове валеријевско–броделовске дихотомије и треба сагледавати Медитеран и његове утицаје.

4.1 Медитеран подела и размирица

Не можемо Медитеран процењивати, како се то обично чини, полазећи од старогрчке мудрости, осећаја за меру, демократије (која је ипак почивала на робовласништву), богате културе и развијене уметности. Медитерански дух јесте све то, али је и сплет верских и иних ратова, којих кроз историју никада није недостајало, додир различитих цивилизација и култура, последица спајања разних струја и укрштаја разнородних утицаја, како би то наш Лаза Костић формулисао. Да би се добила јединствена слика медитеранског духа, мора се захватити сва та шароликост.

Средоземно море никада није постало „грчко језеро“, иако се култура античке Грчке ширила, безмало свеобухватно. Поред поднебља на којем је и поникла, после пада Персије, продирао је заједно са Александром Великим, све до Индије. С друге стране, и након што је Рим колонизовао грчке полисе, култура античке Грчке је наставила да шири свој утицај. Па ипак, никада у том погледу није могло да се оствари јединство, нити се могло говорити о општем духу или култури Медитерана. Чак и када бисмо хтели да говоримо о медитеранској кухињи, схватили бисмо да уопштавања не може бити и да је ту реч о грчкој,

италијанској, француској, турској или некој другој кухињи. Ако међусобних сличности има, оне су занемариве у односу на постојеће разлике.

О супротностима на којима се заснива дух Медитерана, проговара и Предраг Матвејевић: „У сваком се раздобљу, на разним дјеловима обале, очитују медитеранска протусловља: на једној страни јасноћа и форма, геометрија и логика, закон и правда, зnanост и поетика, на другој све што се томе супротставља. Свете књиге помирења и љубави и крижарске војне или цихади“ (Матвејевић 2008: 18). На Медитерану се контрасти претварају у противречности, а противречност се утква у саму срж Средоземља.

Утицаја је међу различитим културама Медитерана, а пре свега међу религијама – ипак било. Они су обележили сазвежђе медитеранске уметности. Данас можемо говорити о духу Средоземља захваљујући тим утицајима и прожимањима, којих је много више него што би било која од три доминантне религије Медитерана или било која од савремених медитеранских земаља била вољна да призна. Дух Средоземља може се доживети као кохерентан и у синхронијској и у дијахронијској равни, једино ако га сагледамо као јединство супротности. За таквим јединством разнородног можемо трагати у уметности Медитерана, али и у његовим људима.

Човек Медитерана је номад што себе лаже како је нашао место на којем ће се трајно зауставити. У том погледу, Одисеј и Енеја прави су Медитеранци. Путовања нису избор, она су усуд човека рођеног под Средоземним сунцем. Он им се неће опирати, само ће за њих тражити изговор у трговини, освајањима, колонизацији, крсташким походима, истраживањима, научним открићима, ходочашћима, правдајући се тако пред светом и заваравалујући самог себе. Када смо се већ дотакли човека Медитерана, треба приметити и то да се Медитеранац не постаје рођењем, него избором, онако како се постаје и песник. То је нешто у духовном склопу човековом што га наводи да се опредељује за тежи пут. А опет, гледано са стране, делује како је реч о судбинској предодређености. „Медитеранство се не наслеђује, него стјече. Оно је одлика, а не предност. Није посриједи само повијест или предање, земљопис или завичај, памћење, баштина или вјера: Медитеран је судбина“ (Матвејевић 2008: 88). За такву судбину била су предодређена бар двојица Аргонаута српског песништва: Иван В. Лалић и Јован

Христић. Или, постављајући ствари мало другачије, можемо рећи да су се ова два наша песника определила за Медитеран као своју судбину. Њихова поезија то доказује. За разлику од њих, Борислав Радовић се таквој судбини опире, завођен понекад зовом мора и хучних таласа, али сувише трезвен, да би му се неопозиво одазвао. Кроз неке своје песме, Радовић трага за Средоземљем, али му се никада у потпуности не препушта, увек чувајући дистанцу. Он повремено може бити песник Средоземља, али никада човек Медитерана, као његова два пријатеља песника.

Од халколита⁷³ до данашњих дана, Медитеран је показао свету многа своја лица. Свој дуалитет, започет већ у древна времена кроз однос старогрчких државица и Персије, само привидно ублажен у хеленистичком периоду, за време јачања Римског царства наставља се, само што се на другом полу више не налази Персија, већ Рим. Управо та неминовна медитеранска дихотомија доводи до поделе Римског царства у којој се Константинопољ јавља као нова престоница и чувар хеленистичког наслеђа. Не треба, међутим, заборавити улогу коју на Медитерану имају јудаизам и надирући ислам, који је лице Средоземља променио знатно више, но сви претходни ратови.

Белгијски историчар, Анри Пирен је, бавећи се Медитераном, пре више од осамдесет година, проговорио о подељености овог подручја. Како наводи Јелена Ердџан: „Пиренова главна теза тиче се тврдње да су арабљанска освајања и ширење ислама а не инвазије германских племена били главни узроци прекида са традицијама антике и опадања западне цивилизације током раног средњег века“ (Ердџан 2015: 16). Главни разлог он проналази у томе што су германска племена била асимилована, док Арабљани нису. И то је сасвим изменило слику Медитерана. Он више није центар хришћанског света, већ његова гранична област. Не треба заборавити да је Омајадски калифат био и у Севиљи и у Кордоби и да је спој различитих културних и уметничких утицаја на најлепши начин

⁷³ Халколит или енеолит је бакарно доба у којем човечанство тек открива метал. Узимамо га као гранично доба, јер с њим започињу робовласнички односи, које камено доба није познавало. Експлоатација метала је веома напоран посао, зато је било лакше ратовати и поробљавањем обезбедити радну снагу која ће из примитивних рудника вадити бакар, а касније и бронзу. Откриће бакра племенске борбе за опстанак претвара у ратове, који ће на Медитерану „пустити корене“ колико и маслина или винова лоза.

обележио ове градове. Упркос томе, Медитеран не мења свој идентитет. Само они који идеализују културолошку хегемонију древне Грчке и потчињавање Риму схватају као добробит човечанства, могу помислити да тек са продором ислама на Средоземље долази до стварања негативних поларитета. Реч је само о новом виду супротности, без којих Медитеран не може. Притом не треба изгубити из вида, да се не умножавају само сукоби, већ и међусобни утицаји који остављају дубок траг на културу, а нарочито на уметност.

Вештину културне хегемонизације Византија је наследила од старе Грчке. Божидар Ферјанчић то потврђује, говорећи о спису из X века *De administrando imperio* у којем је изложен програм културне асимилације Јужних Словена. Како наводи Светлана Шеатовић Димитријевић у фусноти текста „Песници светлости и мора“, Ферјанчић каже: „Византија је добро осетила да оружје није једини пут за постизање ових важних циљева⁷⁴, па је применила неке друге методе – ширењем хришћанства и тековинама грчке културе Цариград је припремао терен за довођење јужнословенских племена под свој политички утицај“ – Божидар Ферјанчић, *Византија и Јужни Словени*, Етхос, Београд 2009, 47 (Шеатовић Димитријевић 2013: 459). Ова замисао добрим делом је и спроведена, али ипак, није у потпуности. Отуда, као што има амбивалентан однос према Медитерану у целини, српска култура има и амбивалентан однос према византијском наслеђу, које неоспорно јесте део наше духовне традиције, али ипак само део. Не треба занемарити ни утицај потискиване, спутаване, напуштане, али никада заиста заборављене словенске духовности, која често функционише на нивоу несвесног, што је не спречава да утиче на наш културни и религијски живот кроз векове.

Политичког и економског јединства на Медитерану никада није било, мада су постојали покушаји да се оно оствари. Не треба заборавити да су такви покушаји углавном водили новим биткама и новим крвопролићима. Што боље упознајемо историју овог простора, то више спознајемо како су мир и спокој само илузија. Нису ратови дошли тек са крсташима, али се мора признати да је некако с њима започео рат свих против свакога. Крсташи су себи поставили задатак да „Свету земљу и Јерусалим, као место прве и друге парусије Христове, врате у

⁷⁴ Важни циљеви о којима говори Ферјанчић односе се на потпуно покоравње Јужних Словена Источном римском царству.

оквире хришћанског царства чији је он истинити центар. Истовремено, и нераскидиво везано за тај циљ, крсташки ратови воде се за чистоту вере, за припрему савршеног народа који треба да ступи пред трон Господњи на очекивани, блиски дан Страшног суда, па стога и против унутрашњих, а не само спољних непријатеља хришћанства, тј. против неверника (Сарацена) или јеретика (алвижана, патарена, катара, богумила)“ (Ердељан 2015: 90). Треба ли поменути да су разна племена и народи, међу њима и наш народ, желећи да се ослободи вазалског положаја, кретали у пљачкаше походе на Византију? Треба ли рећи да су то понекад чинили прикључујући се Арабљанима, да би после делили плен? Све је то само убрзало пропаст Источног римског царства.

Нису ли се српски владари женили византијским принцезама? А како су завршавали ти бракови? Шафарик нас подсећа на однос Стефана Првовенчаног према Евдокији Анђео, кћери византијског цара, коју је добио за жену, како би се успоставио мир између две земље. Без обзира на то што је чињеница да је „царски зет“ можда била пресудна у одлуци Стефана Немање да баш њему препусти власт, „...запао је у неслогу са својом женом Јевдокијом, кћерком Алексија Комнина III. Пребацивао јој је велику чулност, а она њему, пак – пијанство и посете љубавницама. Свађа је окончана тако што ју је Стефан I, оптужујући је за браколомство, полуобнажену, у краткој, једва до бедара дугој, сукњици протерао тамо куд она пожели. Његов брат Вукан побринуо се за њу и послао је њеном оцу у Византију“ (Шафарик 2004: 49), тим чином показујући своје неслагање са млађим братом. У сваком случају, не можемо занемарити то да смо и сами учествовали у уздизању и пропасти Византије, више исцрпљене борбом са хришћанима, него са Арабљанима. Први пад Цариграда, од којег се Византија никада није опоравила, био је дело Четвртог крсташког похода, који се претворио у пљачкашки поход неслућених размера. Нисмо то опростили Млечанима. И Лалићева песма „*Asqua alta*“ сведочи о томе да нисмо опростили (*Сувише дуго смо заједно, / У љубави и мржњи* – Лалић 1997в: 85). Како смо онда себи опростили? Колико нам је у томе помогао заборав?

4.2 У потрази за Средоземљем

Данас говоримо о византијском духовном наслеђу, проналазећи и у њему везу са Медитераном, али занемарујемо колико је однос Србије према Византији био компликован и како је постао још компликованији након што је цар Душан, пратећи бугарски модел, у ранг патријаршије уздигао српску архиепископију, која је независност стекла захваљујући мудрим потезима првог српског архиепископа Саве Немањића. Те 1346. године цариградска столица бацила је анатему на српску нацију. Један век касније, нестаће и Византије, а многе њене тековине претрпеће пробрајаје. Па ипак, она ће остати извор српске писмености и књижевног развоја.

Српска књижевност, која је настајала у залеђу Медитерана дуго није гајила свест о томе да је на Медитеран упућена, а опет је била, као између две ватре, између два Медитерана, од којих се сваки борио за превласт. На нашу књижевност су утицале словенске и несловенске књижевности које су кроз векове настајале на Балканском полуострву, али се не сме занемарити ни утицај Средоземља, или како би рекао Иван Добровскиј: „Žádný balkánský národ a žádnou balkánskou národnost a etnickou skupinu a jejích literaturu a kulturu v úplnosti nepochopíme, budeme-li jej studovat izolovaně, bez přihlédnutí k celobalkánskému i mediteránnímu okolí“⁷⁵ (Добровскиј 1997: 45).

Занимљиво је како је, налазећи се у таквој позицији, српска књижевност успевала да сачува незаинтересованост за било који од та два Медитерана, па макар та незаинтересованост била и привидна. Да ли је српски писац имао довољно својих мука да би се још оптерећивао и туђим, па гледајући своја посла није марио за оно што се дешава преко брда? Тешко да бисмо то могли тако назвати. Пре би се могло рећи да су наши књижевници, попут свог краља Стефана Првовенчаног били у непрестаном колебању између византијског злата и латинских обећања, између Евдокије Анђео и Ане Дандоло, користећи по потреби оно што им у конкретном тренутку више одговара. Али више од злата и обећања,

⁷⁵ „Ниједна балканска нација, националност или етничка група, нити њихова књижевност и култура неће моћи да се у потпуности схвате, ако их проучавамо изоловано, без узимања у обзир целог балканског и медитеранског окружења“.

нашим књижевницима, оним средњовековним, као и потоњим, важно је словенство. То је оно због чега се нису радо приклонили Медитерану иако је с времена на време постојала свест да и сами припадамо Средоземљу или се с њим додирујемо, у зависности од тренутних геополитичких и историјских прилика.

Ако је веровати Веселину Чајкановићу, Срби су с муком примали хришћанство, одани својим паганским боговима. Да се то промени, много је допринео Свети Сава, инкорпорирајући у хришћанство све важније елементе старословенске митологије. Тек када је бога подземног света заменила аждаја коју је убио Свети Ђорђе, а Дабога анђео који комуницира са мртвима, Срби су постали вољнији да прихвате нову религију (Чајкановић 1973). Но, не треба заборавити да су они кроз нову религију наставили да поштују старе богове и старе обичаје, који су сада само почели добијати нова значења. Сава Немањић, први архиепископ српски, видео је у хришћанству пут просвећења нашег народа, али није желео да свој народ окрене ка Византији. Пут осамостаљивања, био је пут одвајања од Византије, која се у то доба није ни звала тако, већ Ромејско царство. Византинци су себе сматрали Римљанима, без обзира на то што су говорили грчки. Аутокефалност српске цркве значила је одвајање од грчког језика и очување старословенског, на који су касније доста утицале руске језичке реформе. Све су то разлози због којих наши средњовековни писци, иако под јаким утицајем Византије, као најпросвећенијег суседа, настоје да се одвоје од Медитерана, понуђеног на тај начин. То је био пут властитог одржања. Због тога су се Медитерана морали одрећи, бар привремено, док се околности не промене. А на Средоземљу све се мења брзо и крваво.

Разлоге одвајања од византијске традиције Светлана Шеатовић Димитријевић сагледава из другачије перспективе. Према њеном виђењу: „...у српској култури процес формирања самосвести о припадању медитеранском кругу део је средњовековне историје и културе, опстајања у византијском културолошком моделу, да би, у вековима који су стигли с надирањем турске власти, та свест сасвим ишчилела из нашег културног памћења. Дучић ће местом рођења бити Медитеранац, а Црњански и Растко Петровић трагаће за цивилизацијама с друге стране Јадрана, или у Шпанији. Међутим, тек ће Душан Матић – у записима из Грчке и песми „Море“, а потом Христић и Лалић у „другој

традицији“ која има корене у Византији и отворености, инклузивности српске културе – указати на заборављени континуитет српске књижевности и националног бића“ (Шеатовић Димитријевић 2013: 458).

Најлакше је увек и за све окривити Османлијско царство и тако се ослободити одговорности. Турски продор јесте допринео потискивању свега што је византијско, ширењем властите вере, културе и уметности (са акцентом на вери), али не у толикој мери, колико му се приписује. Још мање бисмо се могли сложити с тим да је Дучић само рођењем Медитеранац, а не и поезијом, да Црњански и Петровић откривају неки „туђи“ Медитеран с којим ми немамо додирних тачака и да је тек Матић наставио прекинуту нит српске књижевности. Јер ако Медитеран у чијем је центру искуство Шпаније не може да се рачуна у обнављање медитеранског духа српске књижевности, зашто би Матићево искуство Нице било другачије? За обнављање медитеранског духа наше књижевности важна је свака спона са Средоземљем, па ако је и посредна или сасвим удаљена.

Када Александар Јерков у тексту „Смисао Медитерана“ каже да је однос Срба према Медитерану противречан, онда се то придодаје броју противречности кроз које медитеранство и постоји. Када, међутим, каже да „српска култура нема сталан и поуздан облик трајања на самом Медитерану“ (Јерков 2013: 32), управо можемо мислити на овај однос према Византији, иако то Јерков не наглашава. Он чак констатује како „има нечег неизлечиво неуротског у овој симболичкој напетости српског медитеранства, па чак и у опозицији динарског и медитеранског менталитета“ и као да открива најневероватнију истину, која је свима била пред носом, а нико је није запазио, саопштава да је Византија медитеранска (Јерков 2013: 32–33), додајући да је и сам Хиландар медитерански и да тамо „где се рађа српска књижевност – у лику Светог Саве и његових дела која су и књижевна, већ је српска књижевност медитеранска,“ (Јерков 2013: 32–33).

На занимљив начин Јерков, после открића Византије као равноправног дела Медитерана и хиландарског светосавља, трага за медитеранским духом у српској књижевности, оној коју историја књижевности памти, као и оној која је потиснута, заборављена или одбачена, тако да и прве трагове наше усмене књижевности проналази на Медитерану: „они припадају рибарском и ’морлачком’

приговарању“ (Јерков 2013: 34–35). Као што је српски песник средњовековља морао да од онога што је припадало Источном римском царству, прихвати само оно што не гуши његово национално биће, већ га кроз веру подиже и снажи, а то није био медитеранизам, тако је морао и да се одбрани од латинизације, бранећи се истовремено и од Медитерана. И као што каже Јерков, „сукоб са огромном, претећом и агресивном латинизацијом нипошто се не сме потценити, па је и смисао отпора медитеранству заправо наличје те заштите сопственог идентитета, у којој је дошло до кардиналне грешке и одрицања од себе. Оно што је у најмању руку било заједничко почело је због тога да добија обресе нечега страног све до коначног ударца у којем стваралаштво католичких Срба бива испуштено из целине српске културе“ (Јерков 2013: 35). Са једне стране у жељи да сачувају свој језик, а са друге стране, да не поклекну пред туђом вером, било да је реч о католичанству или исламу, српски песници се на дуг период одричу Медитерана. Он не постоји ни као сан, ни као тежња. Али једном прекинути сан, наставља се с романтизмом, чему је допринела Вукова реформа и здруживање српског и хрватског језика, као и касније идеје везане за југословенство.

Александар Јерков тврди да је „слабљење и губитак медитеранског лика културе“ у једном тренутку наше историје, кроз отпор латинизацији, који се негативно одразио на књижевност, најнижа тачка „нашег саморазумевања“ и што је још горе, све је веома обесхрабрујуће „да се због овог коначног нарушавања медитеранског континуитета трајно губи пуна свест о њему, толико чак да се и тематизација Медитерана слабије уочава у епохама када она има посебну улогу, а ту се јасно истиче модернизам, чија је општост била могућност да се овај драстични дисконтинуитет превлада“ (Јерков 2013: 35). Не можемо се сложити са овим „трајним губљењем пуне свести о Медитерану код српских песника“, јер не бисмо могли да прихватимо да Костић, Дучић, Бојић, Црњански остају без свести о Медитерану, као што не бисмо могли да се сложимо са свим консеквенцама које из ове идеје Јерков изводи. Према његовом виђењу везаности српских писаца за Средоземље, Црњански, Андрић, Десница и Растко Петровић тек трагају за Медитераном.

Коначно, Јерков долази до закључка да је највећи губитак тамо где „Црњански посеже за Медитераном“, не објашњавајући у чему се тај губитак

огледа. Оставља нам да претпоставимо како је губитничка позиција она у којој песник схвати да је „медитерански лик Србије“, земље „срећног медитеранског благостања“ само утопија. Али, ако пре тога спознамо истину, коју је Јерков превидео, а која нам документује да је и само „благостање Медитерана“ утопија, са Србијом или без ње, онда не можемо ни говорити да је медитеранизам Црњанског највећи губитак. А још мање можемо тврдити, као што Јерков чини да се: „...када медитерански лик хипнагогички одјекне у нашем неосимболизму или ономе што невешто покушавамо да тако зовемо, у општости мора и морског код Лалића, Христића и Радовића заправо губи. То је сад већ медитеранска празнина, као што та празнина постоји и у српској прози истога времена“ (Јерков 2013: 36). И као што је грешио, верујући да труизма везаног за медитеранство Византије нико пре њега није био свестан, тако је грешио и у идеализовању медитеранских благодети од којих смо се одродили и „медитеранске среће и радости благог живота од које смо отпали“ (Јерков 2013: 37).

Полазећи од погрешних премиса, Александар Јерков долази до потпуно нетачног закључка да све до Милорада Павића, нема писаца (у то укључује и песнике) у чијем делу је досегнута истина и лепота медитеранизма. Не оспоравајући медитеранизам *Хазарског речника*, *Унутрашње стране ветра* или *Медитеранских прича*, као и још неких Павићевих дела, не можемо а да се не вратимо нашим Аргонаутима, који нису пловили неким морем „општости и празнине“, већ узбурканим Средоземним морем. Детаљнијом анализом, може се приметити, посебно код Борислава Радовића, да се понекад прави искорак и да море може постати симбол и изван средоземне проблематике, али у великој већини ова реч, поред других, носи и конотације везане за Медитеран, за шта наши песници упориште, између осталог, проналазе и у античком, средоземном миту.

Упркос бројним неслагањима са текстом „Смисао Медитерана“, који је, без обзира на овакав наслов, далеко од тога да назре прави смисао Медитерана као мозаик склопљен од стотине крупних или ситних противречности, треба му одати признање, јер нас упућује на давну, и неоправдано заборављену везу усмене народне књижевности и Медитерана. При том не мислимо на „Душанову женидбу“ и одлазак у Латине (што Јерков, свакако и не помиње, јер ту бисмо пре

могли да осетимо негативан став према Медитерану и медитеранском); мислимо на медитеранизам првих трагова усмене књижевности, које Јерков тек успут помиње. Овај текст је значајан и због кратког, мада превише кратког, осврта на српске песнике медитеранског надахнућа, који су, с обзиром на то да су католици, некако изопштени из српске културе. Не треба ни наглашавати, да их је нека друга култура с поносом пригрлила. Али, Јерков промашује тамо где је најбитније: уз утопијско виђење Медитерана, ту је и трагање српских модерниста за Медитераном, које је представио као неуспешну потрагу за „светим гралом“, што за собом оставља пустош и празнину општости. Мада му се мора признати да смела констатација како има „нечег неизлечиво неуротског“ у односу српских писаца према Медитерану, отвара питање амбивалентног односа који је без сумње постојао. Такав однос постоји и данас, упркос изузецима оличеним у „медитеранским песницима“ или савременим прозаистима окренутим медитеранским темама.

У истој књизи проналазимо још један текст Александра Јеркова – „Контравокација медитеранског губитка српске културе и Павићеви културнопоетички палимпсести“. Јерков ће ту рећи да је наша култура изгубила „Памћење евро-медитеранског смисла византизма“, објашњавајући положај „Србије рашчеремене дилемама на Истоку и на Западу, која не разуме да је требало да буде на Југу“ (Јерков 2013б: 560). Ипак, ово запажање, у којем има доста истине, не можемо генерализовати.

Тачно је да не постоји континуитет српске културолошке окренутости ка Југу, али је свакако има више него што то претпоставља Александар Јерков, који тврди да смо „неопростиво отпали од Медитерана“, а посебно од Медитерана са којим нас је спајала Византија. Он поставља питање: „Да ли је наша визија духовноисторијских извора и геополитичких средишта тако постављена да се једна несрећна историја уписана у повлачење са медитеранских простора претворила, као и свака траума, у сећање које није допуштено, и које нам као културно памћење није дато?“ (Јерков 2013: 557) Делимо мишљење да је кроз нашу књижевну историју било нешто од психопатологије на којој Јерков инсистира, али за разлику од њега, не бисмо се сложили да је дијагностикована болест неизлечива. Лалић, Христић и Радовић, али и Јован Дучић, Растко

Петровић, Милош Црњански, Милутин Бојић, Душан Матић, Миодраг Павловић и други српски писци, укључујући и Милорада Павића о чијем медитеранизму Јерков пише, доказ су да је Србија XX века постала свесна Југа у себи, а српска књижевност постала окренутија Медитерану.

4.3 Медитерански укрштаји

Географске границе Медитерана никада нису јасно постављене. Приморске области лако је одвојити од континенталних, захваљујући клими, вегетацији и другим, сасвим конкретним параметрима. Када је реч о Медитерану, ти параметри иако нису неупотребљиви, свакако нису прецизни. Када бисмо пратили само острва и обале ових једанаест мора која сачињавају Средоземно море, запазили бисмо да има одступања у сваком погледу. Колико сличности можемо пронаћи када говоримо о Истри и Сиријској пустињи која се спушта скоро сасвим до морских обала? Све је још компликованије када се постави питање колико дубоко Медитеран сеже у копно. Матвејевић је покушао да ту дилему разреши на једноставан начин, говорећи да се Медитеран простире тамо где расте маслина. У сваком случају, то би опет било везивање за климатске услове, а већ смо видели да постоје и изузеци, односно, да има медитеранских простора на којима не влада медитеранска клима, као што са друге стране, постоје подручја која карактерише медитеранска клима, иако су просторно веома удаљена од Медитерана. Своју имагинарну границу Медитерана Бродел је везивао за Алпе, и градове као што су Беч, Краков, Улм, Базел, Женева и Лион. Овај историчар каже да северно од ових места „почиње Европа несклона Медитерану, Европа протестантске реформације, Европа нових земаља, агресивних у свом успону, оних чија ће појава на свој начин обележити почетке онога што називамо модерним временима“ (Бродел 2001: 216).

Негде у залеђу Медитерана, повезана с њим преко својих истакнутих представника, од Саве Немањића до Јована Дучића, од Доситеја, који је Средоземље добро упознао, до Ивана В. Лалића који му је радо ишао у походе, српска књижевност је неодвојива од медитеранизма, којем је час хрлила у сусрет,

час му окретала леђа. Такав однос није проузрокован само чињеницом да је и Србија у доба цара Душана имала излаз на Средоземље (и то преко три мора: Јадранског, Јонског и Егејског) и сезала све до Халкидикаја, да би касније остала без директног излаза на море. Пресудно није ни то што је била у саставу држава које излазе на Средоземно море, да би тих држава нестало. И онда када је Србија била географски одељена од Медитерана, на њему су били настањени Срби, међу којима је било и књижевника (да поменемо само Симу Матавуља), као што их и данас има (да се опет задржимо на једном имену, рећи ћемо само – Никола Маловић).

Изузимајући север, могли бисмо рећи да је Србија окружена Медитераном. Сем тога, путеви Медитерана воде кроз њу. Она спаја различите медитеранске традиције. У књизи *Бока Которска и Србија*, Никола Маловић се дотиче проблематичног односа Србије према Медитерану. У поглављу „Море“, Маловић говори о насушној потреби српског народа да се повеже са морем и да је стога неоправдано мала улога мора у српској књижевности. А када са мора поглед усмери на копно, као у поглављу „Земље без мора“, Маловић каже: „Имати поглед на море у државном смислу није само ствар симболичког карактера“, већ је значај много наглашенији. Како овај аутор сагледава тренутни положај Србије и демографске прилике, Србија преко Боке још увек има излаз на Медитеран, јер у Боки Которској и данас живи српска култура (Маловић 2018: 92).

Ако узмемо у обзир положај у којем се мирис мора слуги, иако због високих планина не продире до мачванске или војвођанске равнице; тај положај у којем се мешају жал за панонским, давно ишчезлим морем и чежња за Медитераном, стварним, опипљивим у датом историјском тренутку, али једнако недоступним, не чуди нас што је однос српских писаца према Средоземљу био у најмању руку амбивалентан и што ће, зар, такав и остати. Не може се заборавити најпре вазалски, па потом „рођачки“ однос према Византији, ни српско светилиште на Светој Гори, нити се може избрисати тај саоднос словенског и византијског како у сакралном, тако и у секуларном, како у богослужењу, тако и у литератури. Не могу се заборавити ни компликовани политички односи ближе и даље прошлости.

Али без обзира на то да ли ћемо рећи да је Србија Медитераном безмало окружена, односно, на овај или онај начин – опкољена, без обзира сврставали је из

историјских или неких других разлога међу земље Медитерана или не, извесно је да она има медитеранску књижевност. Чињеница је да њој није придавано значаја онолико колико би требало. Можда је разлог запостављању баш то неразјашњено и помало натегнуто медитеранство, можда суспрезање пред онима којима Медитеран припада више и очитије, а можда разлоге треба понајпре тражити у оном амбивалентном односу континенталног човека према свему номадском и пустоловном, што делује примамљиво, али истовремено плаши и одбија.

Медитеран, међутим, није нашао своје место само у делима оних који су на њему рођени, или стицајем околности на њему боравили (не мислимо притом само на оне који су захваљујући дипломатским пословима боравили у медитеранским земљама, већ и на наше несрећне интелектуалце које је Медитеран заробио на грчким острвима, где су изнурени глађу и недаћама прелаза преко Албаније, само чекали да са себе стресу „гостољубље Медитерана“ и врате се својој кући). Море, као вечита инспирација и тежња за интелектуалним спајањима ширег контекста, наводили су и друге књижевнике да се на овај или онај начин окрену Медитерану. У том погледу др Лазар Костић као „родоначелник сунчане стране наше поезије“ (Мишић 1976: 116) није усамљен случај, али свакако јесте репрезентативан.

Поезија Лазе Костића окренута је Медитерану, кроз сложен однос који се успоставља са хеленизмом и византијском традицијом, као и кроз полемички однос са „латинским Медитераном“, који се окончава његовим прихватањем. Песник који је закон укрштаја видео као општи принцип: од свемира до поезије, и нехотице је кроз свој однос према Медитерану приказао функционисање таквих укрштаја. Иако корене овим укрштајима можемо наћи у Хераклитовој философији, тако инспиративној за српске песнике, најтранспарентније их можемо пратити кроз однос различитих медитеранских утицаја на поезију нашег песника. Што се тиче Костићевог хеленизма и независно од Хераклита, било је доста говора. Наиме, хеленизам се сам по себи наметао⁷⁶. О пресудној важности

⁷⁶ Ослонићемо се на запажања Јована Христића да се Костићево хеленство не огледа само у прихватању класичног идеала лепоте и хармоније као естетичке категорије. „Грчки идеал лепоте и хармоније није био само етички идеал, и Лаза Костић је у својим филозофским списима нагласио и једну другу веома важну и битну страну тог идеала: космолошку“ (Христић 1991: 41).

Медитерана и његових симбола за Костићеву поезију и поетику (с хеленизмом и изван њега) није се до сада много говорило (тек успут би понеко нешто натукнуо). Утолико је значајније оно што нам саопштава Марко М. Радуловић у есеју „Културолошки укрштај и естетски идеали Лазе Костића“, илуструјући кроз овај есеј и укрштај три супротстављена Медитерана, на који нам је стало да укажемо.

Остављајући по страни хеленизам, који први пада у очи, окренућемо се Византији, као директној вези средњовековне српске поезије са Медитераном. Преко средњовековне књижевне традиције, коју Лаза Костић није занемаривао попут неких својих савременика, али и преко славеносербског литургијског обреда, у поезији овог необичног романтичара запажамо и близак однос са Медитераном, нешто другачији од оног који гаји према хеленизму.

Ако се трагови античке уметности и философије, или још уопштеније, античке културе у поезији Лазе Костића и могу срести знатно чешће него утицаји византијске традиције, морамо приметити да је уметнички домет ових потоњих израженији. Довољно је позвати се на „Певачку имну“ и „Певачку имну Јовану Дамаскину“, која у српску поезију уводи тему везану за Богородицу Тројеручицу, услишитељицу молитви на правди Бога обогалеог песника. Судбина Јована Дамаскина, још једног значајног Медитеранца, постаће парадигма судбине угрожених песника. Овај сиријски монах који је живео у VIII веку остаће запамћен као неко ко се противио иконоборцима и у тој борби био жртва клевете, али мало ко ће обратити пажњу да је он поникао на Медитерану, поднебљу које чуда призива. На исти начин и молитву Јовану Дамаскину Лазе Костића склони смо да посматрамо као песму писану у религиозном духу (писана је наменски за *Панчевачко певачко друштво*), са ослањањем на византијску културу, православне обреде и романтичарске емотивне ерупције, уз занемаривање дубоке везе коју Костић преко ове песме успоставља са једним значајним слојем медитеранства.

Утицај византијског Медитерана на Лазу Костића не огледа се само на тематској равни, већ и у погледу самог језика, који карактерише – у томе се углавном сви слажу – велики број неологизама и необичних кованица, од којих су се неке временом одомаћиле и постале саставни део српског језика, док неке друге и даље збуњују Костићеве читаоце. Бавећи се језиком овог нашег песника,

Станислав Винавер је уочио сродности Костићевог песничког језика са начином писања Светог Саве и Теодосија. И Радуловић се позива на Винавера који говорећи о Костићевом јамбу, запажа: „Такве сам ја реченице, са екстазом једносложенице на крају, налазио и код Светог Саве и код Теодосија: древна јампска острвљеност, древни јампски занос, утолико плаховитији што је изронио из дугачких и спорих старословенских сложеница и слогозамршеница!“ (Винавер, 2005: 457).

Винавер уочава дубљу везу Костићевог стиха са српским средњовековним наслеђем, а одатле је само један корак до уочавања везе са Византијом. То су разлози који нас наводе да у поезији Лазе Костића тражимо вишеструку спону између савременог српског песништва и Медитерана. Радуловић закључује: „Као неко ко обнавља културну прошлост и стваралачки реартикулише њене симболе, Лаза Костић се јавља и као претеча српских песника друге половине двадесетог века у чијем је певању и мишљењу појам традиције имао кључно место“ (Радуловић 2013: 115). Када говори о песницима друге половине XX века, Радуловић мисли на Васка Попу, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића и Љубомира Симовића, о чему нас обавештава једном фуснотом. Морамо ипак приметити да се Костићева поезија најкомплексније и најплодотворније рефлектовала у Лалићевој поезији: од медитеранских укрштаја (укрштаја хеленизма, Византије и „латинског“ или католичког Медитерана) преко сродних тема, до виђења песме као „световне литургије“, да се послужимо термином који на основу запажања Миодрага Поповића, формулише Марко М. Радуловић (Радуловић 2013: 123).

Сагледавајући у најкраћим цртама, Костићев однос према „латинском Медитерану“, долазимо до оне кошмарне амбиваленције која карактерише став велике већине српских писаца који су се дотакли теме Медитерана. Ту нема оног апсолутног предавања какво срећемо у поезији Јергоса Сефериса или Константина Кавафија и какво данас можемо запазити у поезији Бориса Јовановића Кастела, песника из Црне Горе, чије је опредељење у потпуности медитеранско.

Лаза Костић у својим песмама, из неких патриотских и у сваком случају ванлитерарних разлога, креће од негативног става према Медитерану, оличеном у

Венецији. Осећа и Костић ону нетрпељивост према пљачкашким походима Четвртог крсташког рата, коју ћемо срести и у песми „Acqua alta“ Ивана В. Лалића; зна он напамет целу „Душанову женидбу“ и млетачку превртљивост коју је опевао народни певач. Зато у његовом опусу можемо срести песме каква је „Дужде се жени!“ Иако не спада у његова младалачка остварења, ова песма је настала двадесетак година пре песникове смрти. И премада осећамо медитеранску чаролију при опису мора и дуждеве невесте, морске виле, ипак она остаје у другом плану, док у први план избија прекор упућен Венецији и њеном владару, који у част престанка куге и своје женидбе гради цркву посвећену Богородици и у ту сврху користи борове загорских шума. Исту песму користи Костић и да нас подсети на друга лица Медитерана, па помиње Боку и „шехер-Улцињ“ (*...до тврдог Бара, шехер-Улциња. / Море је пукло.* – Костић 1991б: 52), чиме Медитеран код овог песника добија и ону неопходну „исламску ноту“, захваљујући којој слика Медитерана постаје потпунија.

Временом се Костићев однос према „латинском Медитерану“ мења, за шта је најочигледнији пример песма „Santa Maria della Salute“, чији се први стихови директно односе на песму „Дужде се жени!“. „Присећање на ову песму објашњава за шта се одмах на почетку 'Santa Maria della Salute' тражи опроштај“ (Стојановић 2007: 24). Али нешто друго је ту важније. Промена односа према Богородици и њеном храму, промена је односа и према „латинском Медитерану“. Заправо, тек ту, Костићев Медитеран се стапа у остварено јединство. И као што на самом почетку есеја „Између астралног и сакралног: 'Santa Maria della Salute' Лазе Костића“, Драган Стојановић каже да „не постоји православна, католичка или, рецимо, протестантска Богородица, јер би то, између осталог, значило да постоји и православни, католички или, можда, још неки Христ – а онда од самог хришћанства не остаје ништа“ (Стојановић 2007: 15), тако и Лаза Костић долази до сазнања да не постоји хеленистички, византијски, латински или исламски Медитеран, већ да Медитеран постоји у јединству свих тих утицаја.

Прелазећи дуг пут од својих раних песама везаних за Медитеран, преко једне, у најмању руку, конфликтне слике изнете у *Максиму Црнојевићу*, до новог поимања медитеранства, у једној срећној констелацији љубавне страсти и

позитивног односа према Богу, Лаза Костић је отворио врата будућим генерацијама песника, ако пожелеле да изађу на терасу која гледа ка мору.

4.4 *Завичајност светског путника*

Пре него што су српски Аргонаути запливили таласима Медитерана, пре него што се Душан Матић окупао у свом мору, чак и пре него је Црњански стигао на своју Итаку, на српској песничкој сцени се појавио један прави човек Медитерана. То је управо онај номад који воли уметност и образовање, али за нијансу више воли авантуре и путовања, човек топлих поднебља који је на све спреман, само да задовољи своју радозналост. Рођен на Медитерану, одрастао крај мора, ког се радо и често сећао и које је преселио у своје стихове, Јован Дучић је целим својим бићем био Медитеранац. И онда када је пожелео да се заустави у Семберији, и кад је због сплетки од те замисли одустао, и када је Шантићу, још једном од наших песника Медитерана, преотео девојку и када је од заљубљене племкиње добио дворач у центру Будимпеште, дворач у којем се данас налази српска амбасада, и када је писао стихове, и када се бавио дипломатијом, и када је странствовао као изгнаник, понављајући Овидијеву судбину, он је био и остао пре свега човек Медитерана. Отуда се и Медитеран у његовој поезији појављује на један сасвим другачији начин: приснији, смиренији али свеобухватнији, без амбивалнције континенталних песника.

Ако смо рекли да је Лаза Костић отворио врата која воде ка мору, са Јованом Дучићем се морем и заплвило. Након те пловидбе, српским песницима је било знатно лакше да се и сами отисну на путовање Медитераном, колико год Медитеран осећали или не осећали као свој. Али, Дучић је и европејац. Ранко Поповић, говорећи о Дучићевој парнасовској фази стваралаштва, о самом песнику каже: „...он је европејац, који то истински културно европејство гаји најприје зарад богаћења националне културе; осим тога, он је рођењем Медитеранац па сјенку Дубровника природно наслућује још у свом Требињу, развијајући је касније у читаву културну концепцију која за њега има и велики национални значај. Јован Дучић је пјесник који је сушти израз националног бића и родољубља

као осјећања тражио много више у култури него у историји“ (Поповић 2009: 231) Европејац и Медитеранац се у Дучићу не сукобљавају. Медитеранац само повремено уступа место Европејцу, али никада није запостављен.

Нетачно би било сматрати да је Дучићев медитеранизам искључиво одређен његовим местом рођења. Оно је Дучићевом медитеранском духу дало посебну боју, ноту носталгије, тамо где би се код континенталаца осетила чежња непроживљеног, али оно никако није пресудно. Црњански, рођен у панонској равници, прави је човек Медитерана, без обзира на своје рођење или на боравак у магловитим крајевима „хиперборејаца“. Марија Митровић се у есеју „Црњански на Јадрану, или о природи и историји као вајарима света“ чуди управо тој чињеници да је Црњански, иако „рођен у Панонији, изнад свега човек Медитерана!“ (Митровић 2013: 189) Али и то је могуће, упркос Валеријевом виђењу да нас место рођења суштински одређује, нарочито уколико то место припада Медитерану (Валери 2010: 49–51).

Поред тога што је човек Медитерана, Дучић је и песник Медитерана. У његовој поезији, посебно у раним песмама, медитерански пејзаж је понекад само декор, а најчешће контрастна позадина у односу на коју ће кључна мисао добити на интензитету. Много чешће, Медитеран је успомена, завичајност која се уноси песми у темеље. Валери је у „Медитеранским надахнућима“ писао: „Срећан сам што сам се родио тамо где су моји први утисци били управо они које стичемо у контакту с морем и усред разноврсних људских делатности. Нема за мене величанственијег призора од погледа који се пружа с какве терасе или балкона смештеног изнад луке“ (Валери 2010: 2013).

Слично њему, наш песник пишући о свом односу према мору у *Српском књижевном гласнику*, бележи: „Треба чути море дететом, успављивати се њиме у својој колевци као мајчином песмом, или се будити у вриску и плачу за време његових дугих еквиноција. Ко море није познао на тај начин, онда оно није страст него само леп хоризонт; оно иначе нема власт над вама, не преиначује ваше жеље, не мења вашу душу“ (Дучић 1911: 323–324)⁷⁷ Подела на људе којима је море страст и оне за које представља само „леп хоризонт“, тачна је, упркос томе што је

⁷⁷ Цитат преузет из есеја Драгана Хамовића „Дучићев мит о средоземљу или ширење оквира српске културне самосвести“ (Хамовић 2013: 145)

изведена из погрешне премисе. Није место рођења једино што чини да море постане страст. Поред већ поменутог Милоша Црњанског, можемо навести и пример било којег од наших Аргонаута, рођених у Београду, а окренутих мору са страшћу искусних морепловаца.

Песме Јована Дучића, надахнуте Медитераном значајне су и због тога што Медитеран представљају као део српског књижевног и културног идентитета, што је помало било заборављено, и о чему је изнова требало изградити свест. Не треба занемарити да дах Медитерана није провејавао само кроз Дучићеву поезију, већ се може осетити и то врло интензивно и у његовим путописима. Мирко Магарашевић је баш због тога из Дучићеве путописне прозе изабрао оне текстове који су надахнути Средоземљем и објавио их у одвојеној књизи (*Са Медитерана*) уз предговор којим настоји да објасни зашто је потребно издвојити баш ове путописе. Медитеран није само тема која се код Дучића с времена на време јавља, он је суштина његовог певања и његовог живљења. Осврт на путописе са медитеранских простора олакшава нам поимање Дучићевог медитеранизма, а самим тим и тумачење његове поезије.

Започињући потрагу за медитеранским мотивима у поезији Јована Дучића, Слађана Јаћимовић сматра да управо овом песнику припада „место зачетника [...] медитеранске линије у српском песништву“ јер је он „у својој поезији активирао и отворио простор изузетно сложеног и разуђеног географског и културолошког комплекса“ (Јаћимовић 2009: 365). Запажање је тачно, али се не сме занемарити ни стваралаштво Лазе Костића, посебно из његових познијих година. Са овом двојицом песника долази да буђења медитеранства у српској поезији, медитеранства које је вековима дремало чекајући свој час. Тај час је наступио са модерном. Док га је Лаза Костић тражио на свим странама и проналазио кроз различите укрштаје, Дучић је тај пронађени Медитеран кроз своју лирику пробудио за будуће генерације, а посебно за песнике „друге модерне“, који су и сами у Медитерану не само проналазили инспирацију, већ и поуздан темељ својој поезији.

Слађана Јаћимовић у Дучићевој поезији проналази различите начине лиризације Медитерана. Некада је реч о заокруженој песничкој дескрипцији као у сонетима у којима је тематизован Јадран, некада тек о стилизованом приморском

декору, као подлози „за изношење песничке мисли и емоције“, што се може уочити у „Дубровачким поемама“.

Поред тога, лиризација се постиже и кроз „активирање сложеног система културолошких аспеката Медитерана, а врло често, поготово у позној лирици, [Медитеран се јавља] као исходиште тананих и тешко ухватљивих симболистичких наговештаја и значења“ (Јаћимовић 2009: 365). Водећи читаоца кроз „Дубровачке поеме“, С. Јаћимовић указује на Дучићев однос према бароку, али и према препознатљивом медитеранском миљеу. Што се тиче „Јадранских сонета“, у њима открива много дубљу везу са Медитераном, али и са симболизмом, јер у многим медитеранским обележјима, она с разлогом види много више од описа: „...као што је уобичајено за симболистичке песничке поступке, море и сунце нису само елементи лирског пејзажа, незаобилазни декор у дескрипцији Медитерана, већ готово по правилу имају симболичку носивост и дубину, преводе се из чулне димензије у знакове метафизичког потенцијала (Јаћимовић 2009: 375). Ипак, у „Јадранским сонетима“, што је већ давно уочено, преовлађују тама и ноћ. То је свакако потребно због опозиције у односу на сунце и лето. (У Дучићевој поезији и изван „Јадранских сонета“ много су доминантнији вече, ноћ, тама, магла и сенка од сунца и подневног или јутарњег сјаја, мада су и они присутни. Дучићева поезија, поезија љубави и смрти у својој суштини је симболистичка, па самим тим наклоњенија наговештају и нејасности, него дневној прозирности и препознатљивости.)

Након што је увидела Дучићево претакање медитераских мотива у симболе, Слађана Јаћимовић закључује: „Започињући у српској поезији линију медитеранског песништва, а коју су у другој половини двадесетог века наставили његови постсимболистички следбеници, пре свих Јован Христић и Иван В. Лалић, Јован Дучић активира све кључне аспекте овог комплекса, уз изразит распон лирских поступака и разнородна превођења чулног обиља и културолошких значења у песнички текст. Од лирске дескрипције до метафизичке лирике у којима проговара о суштинским питањима човекове егзистенције, Дучић ће, надахнут Медитераном, испевати неке од својих најбољих песама“ (Јаћимовић 2009: 385–386).

Иако текст Слађане Јаћимовић пружа ослонац за даље проучавање Дучићевих медитеранских мотива, морамо приметити да би се на основу овог есеја могло закључити као је Дучићев Медитеран ограничен песниковим завичајем и ближом околином, јер се на том путовању Медитераном не стиже много даље од Дубровника. Са друге стране, уколико заронимо у прошлост Медитерана, ту не стижемо даље од барока призиваног „Дубровачким поемама“. И временски и просторно Дучићева поезија сеже даље и дубље. Није овом песнику непозната античка прошлост, премда у мит не одлута често. Није му непозната ни Византија, као важно духовно упориште наше књижевности. У „Царским сонетима“ васкрсава наша средњовековна прошлост: витешки двобој, царица што мирише на Исток, „ћак из Хилендара“ (како је у старим списима био називан манастир Хиландар), страшна судбина Цариграда, „сен Немање“, и житије, *Писана у Грацу, сликана у Жичи / У Млецима тежким златом окована / књига о прецима...*

Поред византијских мотива, у Дучићевим се делима могу срести и мотиви Медитерана који се не везују директно за Јадран. У том погледу, најрепрезентативнија је песма „Номади“, која управо говори о човеку Медитерана, иако то нигде није директно поменуто. Довољно је, међутим, песму упоредити са Дучићевим медитеранским путописима, па да видимо у коликој мери *Номади* заправо говоре о правој медитеранској природи, која је одликовала и самог песника. Иако *У мутној и страшној жеђи за далеким* (Дучић 2000: 167) можемо открити и мотиве бодлеровског позива на путовање, ипак се не можемо отети утиску да срце *простором напито* заправо припада оном типу људи којем је, како смо на почетку рекли припадао и Милош Црњански, па ако је и рођен у Панонији.

Медитеранизам је питање духовног избора, а не рођења. А човек Медитерана је у души номад, то је Дучић добро запазио и потврдио песмом *Номади*. Није без значаја да се у наслову ове песме налази именица у множини, док је песма испевана из исповедне перспективе лирског субјекта, који говори само у своје име. Тиме он своју судбину жели да поистовети са свима онима који никада нису уснили два сна на истом узглављу и да истовремено свој животни немир поистовети са немиром других. Песников „вечни бој с просторима“, нема у

себи ничега паскаловског, јер њега простори не ужасавају, већ маме, његово је срце *просторима напито*. Ту опијеност простором, односно просторима срећемо код људи Медитерана, какав је и сам Дучић.

Залазећи бар на неколико корака у све Медитеранске пределе, допуштајући им да се кроз његове стихове и путописе прожимају и стапају, Јован Дучић је генерацијама које су долазиле отворио видике за духовну традицију која је у српској књижевности била мање уочљива. То је један од разлога зашто Драган Хамовић, не без пребацивања, каже: „Чак и када, практично варирајући давне и познате Дучићеве увиде из путописа, пропуштају да се позову на претходника из националне књижевности – него радије цитирају Валерија (Као Јован Христић, нпр.), нови заступници идеје о медитеранском идентитету српске књижевности имају путовођу у пројекту песника „Јадранских сонета“ и путописца „Градова и химера“. Дучићево првенство у обликовању „мита о Средоземљу“ у модерној српској књижевности није могуће довести у питање и треба га [...] нагласити, јер надилази ствар ауторског избора и постаје далекосежни песнички програм...“ (Хамовић 2016: 55)

Хамовићево поимање традиције потпуно је другачије од Лалићевог или Христићевог схватања „друге традиције“, отуда је и негодовање Драгана Хамовића неосновано. Ако Христић свој медитеранизам црпи једним делом из Валеријевих „Медитеранских надахнућа“ или из „Морског гробља“, а прескаче да помене Дучића (којег Лалић, нешто исцрпији у набрајању своје књижевне традиције, не заобилази), то му се не може узети за зло. Вишедеценијско занемаривање Дучићевог медитеранизма, који је за појединце и данас дискутабилан (јер не успевају у њему да виде ништа више од необичног декора и нове тематске равни), не треба да за последицу има другу крајност. Та друга крајност оличена је у тврдњи да песници друге послератне генерације који су везани за Медитеран – варирају „давне и познате Дучићеве увиде из путописа“, да се послужимо Хамовићевим изразом.

Не треба Јована Дучића сматрати првим српским песником Медитерана, јер тиме искључујемо све оне његове претходнике који су кроз историју са мање или више успеха, са мање више интензитета усмеравали своје песништво ка Медитерану, без обзира да ли су се тамо упутили царским путевима или

византијским друмовима. Али Дучић свакако јесте песник Медитерана, песник који је свој „песнички дурбин“ усмерио ка мору и његовим обзорјима. Неколико деценија касније, Лалић, Христић и Радовић, кроз Дучићев, Валеријев или можда Камијев дурбин, зар је то важно, угледали су свој Медитеран и смело се одлучили за пловидбу.

АРГОНАУТИ НА ТАЛАСИМА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ

Више пута се у теорији књижевности догађало да нека појава постоји кроз векове, али да, и писцима и читаоцима, постаје интересантна тек када се и теоријски уобличи. Тако се метатекстуалност, прослављена од стране постмодернизма, већим својим делом подудара са начином писања познатим још од *Дон Кихота*, што је само један од очигледних примера. Касније се тај вид осврта на само писање сусреће чешће, чак и код Пушкина у *Евгенију Оњегину*, што већ може и да изненади, будући да је реч о роману у стиховима. (Овде се првенствено мисли на чувени стих: *Ја тако моју Тању волим*, којим писац открива симпатије према својој јунакињи.) Теоретичар Фридрих Шлегел запазио је ту појаву већ почетком XIX века и назвао ју је романтичарском иронијом. Само век касније Ман ће је обилно користити у *Јосифу и његовој браћи*, Жид у *Ковачима лажног новца*, Џон Фаулс у роману *Жанска француског поручника*, да даље не набрајамо. Тек с теоријама постмодернизма тај вид ауторовог коментара на текст унутар самог текста проглашен је апсолутним открићем, уздигнут је на пиједестал (не споримо да му ту и није место), назван метатекстуалношћу и исцрпљиван у толикој мери да је код појединих писаца прерастао у манир.

Слично се догодило и са интертекстуалношћу. Термин је ушао у употребу крајем прошлог века, али то не значи да његове теоријске зачетке не можемо пронаћи већ код Бахтина, да и не говоримо о томе како примере интертекстуалности можемо наћи још у античкој књижевности. (Довољно је посматрати однос римске према старогрчкој књижевности). У неким периодима су цитатност и интертекстуалност биле више на цени, у неким мање, али морамо констатовати њихову сталну присутност. Борислав Радовић је у више наврата, полушаљиво наглашавао, како је контекст нешто што су писци открили давно и да су у том погледу теоретичари у осетном закашњењу. Чак и када писац не би

желео да у свој текст угради неки подтекст, сам контекст у ком дело настаје на то га приморава. Како каже Јулија Кристева, којој имамо да захвалимо за настанак термина *интертекстуалност*, „аутор живи у историји, а друштво се уписује у текст” (Кристева, 1969: 18). Баш због тог уписивања друштва у текст, вољом писца, или без његове нарочите намере (ипак смо сви деца свог доба!) неки текстови из прошлости су нам тежи за разумевање, иако су читалачкој публици свог времена били лако схватљиви.⁷⁸

Термин *интертекстуалност* латинског је порекла. У његовом корену се налази латинска реч *intertexere* што значи *уплитати* или *уткивати*. Етимологија термина, додатно осветљава саму књижевну појаву. Руски акмеизам у првој половини XX века, а затим и остатак прошлог век интертекстуалност стављају у центар пажње писаца, теоретичара, па и самих читалаца. У сталном страху од режима, акмеисти су херметичност своје поезије додатно усложњавали бројним цитатима, укомпонованим у нови текст тако да се с њим споје до неразазнатљивости. У коликој мери је суптилна цитатност песама Осипа Мандељштама расветлио нам је Кирил Тарановски својом *Књигом о Мандељштаму*. Ипак, што се дубље улазило у XX век, термин *интертекстуалност* је постајао све заступљенији у теоријским расправама, а сама интертекстуалност, у разним својим облицима постајала је све наглашенија у књижевним делима. То важи и за поезију српских Аргонаута. Сваки од њих се на свој начин приклањао интертекстуалности, понекад наговештавајући порекло интертекста, понекад чак намерно га замагљујући.

⁷⁸ Јован Христић, нпр. уочава да је грчке трагедије „данас немогуће читати без коментара“, јер „долазе из једног нама страног и тешко разумљивог контекста, и друштвеног, и интелектуалног, и моралног, и религиозног, и емотивног“ (Христић 2006: 31) Касније он објашњава да „Атињани нису ишли у позориште да би гледали апстрактне метафизичке драме о људској судбини, него да би гледали комаде који су имали шта да кажу о ономе што их је сваког дана узбуђивало“ (Христић 2006: 293).

5.1 Подтекст, текст и контекст

Започињући причу о теоријском утемељењу интертекстуалности, потребно је кренути од Бахтина и његове студије *Проблеми поетике Достојевског*, којом је жело да објасни у чему се огледа изузетност овог руског писца. Проналази је првенствено у новом уметничком ставу „који је Достојевском омогућио да прошири хоризонт уметничког виђења“. Наиме, пратећи „дијалошку“ традицију европске прозе, Достојевски је створио полифонијски роман кроз који је дат дијалог различитих наративних перспектива (Бахтин 1967: 354). Бахтин нигде не користи термин *интертекстуалност*, али његово трагање за полифонијом биће плодотворно и инспиративно за Јулију Кристеву. Полазећи од хетероглосије коју је Бахтин уочио, она ће у преписци са Деридом доћи до закључка да је сваки текст конструисан као „мозаик цитата“ и да „сваки текст упија претходни и мења неки будући текст“, будући да је „сваки текст последица других текстова.“⁷⁹ (Дерида 1972: 27–50) Она интертекстуалност види као особину свих текстова, а не као књижевни поступак, односно као хотимичну алузију аутора усмерену ка другом, одређеном тексту или текстовима. „Непосредно исходиште за интертекстуалност Кристевеј је био појам интерсубјективност“, сматра Марко Јуван (2013: 11).

Од 1966. године, када се први пут појавио, термин *интертекстуалност* је доживео неколико трансформација. Те метаморфозе су биле у толикој мери наглашене, да се научница одрекла термина који је од ње и потекао. За Кристеву је интертекстуалност значила одбацивање једнозначности и структуралне затворености текста, јер се захваљујући присуству цитата отвара дијалог са традицијом, али и дијалог са културом, при чему је евидентна „апсорпција и трансформација другог текста“ (Кристева 1980: 37). На њу је утицао и Фердинад де Сосир, тако да се са културолошке и литерарне равни интертекстуалност преноси на лингвистичку, те се и текст посматра као „транслингвистички апарат“ чија је сврха успостављање односа међу речима. (Јуван 2013: 11–12). На коју год сферу применили интертекстуалност, у њој ћемо тражити три основна елемента: подтекст, текст и контекст.

⁷⁹ Превод Зорице Младеновић.

Ролан Барт се обрачунава са аутором, ког је покушао сасвим да гурне у запећак, одређујући га као глас који губи своје порекло. У томе је тражио упориште код Малармеа, позивајући се на његово мишљење да је песник само медијум од језика изабран. У том обрачуну, кроз есеј *Смрт аутора* (Барт 1984: 450), где се тежиште пребацује на читаоца, Барт се дотиче и важних питања интертекста, који врло недвосмислено одређује као важну особеност сваког текста. Он посебан акценат ставља на ту универзалност. Барт овај вид цитатности разграничава у односу на тражење „извора“ или „утицаја“ који представљају падање „у клопку мита о поријеклу; цитати који чине неки текст су анонимни, њима не можемо ући у траг, а ипак су већ читани, то су цитати без наводних знакова“ (Барт 1986: 9–10).

Иако није посезао за популарним термином, већ је користио термин *цитатност*, Кирил Тарановски је дао веома јасна одређења кључних појмова о којима се говори, када је реч о интертексту: на првом месту разграничава текст и подтекст, а потом дефинише и сам контекст. Док је контекст низ текстова који у истој, или бар приближно истој слици проналазе заједнички именитељ, подтекст је текст (или више текстова) који већ постоји, али своје место проналази у новом тексту, при чему се мења и његово значење, а значење текста у којем се нашао – обogaћује. Будући да је подтекст суштински важан за расправу о цитатности у поезији Осипа Манделштама, Кирил Тарановски даје врло прецизну поделу подтекста, уочавајући четири основне врсте:

„(1) – текст који служи као једноставан подстрек за стварање неке слике

(2) позајмица по ритму и звучању (позајмица неке ритмичке фигуре заједно са гласовима које она садржи)

(3) текст који подражава или објашњава неки доцнији текст

(4) текст који песник третира полемички.“ (Тарановски 1982: 38)

Поред тога што је дао прецизна одређења подтекста, Тарановски је доказао и њихову примењивост при тумачењу поезије, везујући се за руски акмеизам, а првенствено за Осипа Манделштама.

Захваљујући томе што је подтекст доспео у жижу интересовања теорије књижевности, нека поимања књижевног стваралаштва су промењена. Док је у првој половини XX века оригиналност сматрана посебним квалитетом уметности,

поткрај века се долази до закључка да је оригиналност у књижевности немогућа. Ако би се и допустила претпоставка стварања апсолутно оригиналног дела, оно не би имало никакву вредност. Линда Хачион тврди да се књижевно дело „заиста више не може сматрати оригиналним; ако оно то јесте, не може имати значаја за свога читаоца“ (Хачион 1996: 210). Тиме она жели да истакне како би оригинално дело био скуп бесмислица које за читаоца не би могле имати никакву вредност.

Дубравка Ораић Толић уочава три различите врсте подтекста, па сходно томе и цитате дели на: 1. интрасемиотичке, где подтекст и текст припадају истој уметности; 2. интерсемиотичке, где подтекст припада другим уметностима и 3. транссемиотичке цитате, где подтекст уопште „не припада уметности“, тако да се цитатни саоднос „успоставља између умјетности и неумјетности у најширем смислу ријечи“ (Ораић-Толић 1990: 21). Овим однос текста и интертекста постаје знатно сложенији, а моћ подтекста, односно цитатности постаје несагледива. Подтекст нуди неисцрпне могућности. Проблем настаје када схватимо да су те неисцрпне моћи и несазнатљиве, односно, да могу бити само делимично схваћене.

Премда је поникла у теорији књижевности, интертекстуалност се „измакла контроли“, па је њена примена почела не само у лингвистици, како смо већ поменули, већ и у другим гранама културе и уметности (нарочито у сликарству). Постструктурализам је, отварајући врата интертекстуалности схваћеној у тако широком смислу, заправо широм отворио врата деконструкцији, Дерида и његовом схватању брисања граница текста. Нестанком граница текста, бришу се и границе интертекста, односно нестаје „граница између и изван интертекстуалног“ (Јуван, 2013:90). Желећи да избегне недоумице и превише уопштена схватања овог термина, Мишел Рифатер га враћа његовом изворишту и везује само за књижевност. Рифатер је значајан и због тога што је први теоретичар који је интертекстуалност применио на проучавање поезије.

Однос текста и интертекста има семантичку вредности и Рифатер га назива „семиотичким знаком“. Његов редуковани смисао је „матрица песме“ (Квас 2006: 69). Рифатер уводи и појам *неграматичности*. Реч је о семантичкој нејасноћи, која настаје захваљујући неусаглашености између контекста и језичке равни текста. Откривању матрице поетског текста воде два пута: миметика и херменеутика. Један од њих је оскудних моћи, када је реч о тумачењу савремене

поезије. То је референцијална, односно миметичка раван. Она мора бити напуштена како би се прешло на раван херменеутике, или како то дефинише Квас, на раван „семиозе“ (Квас 2006: 69) која нас води до смисла одређеног текста. „Према Рифатеру, читаочева перцепција и интерпретација интертекстуалности нису само кључ ка тумачењу смисла књижевног дела, макар било и херметично. Интертекстуалност је и фактор који раздваја нелинеарну процедуру читања уметничких текстова од разумевања текстова друге врсте“ (Јуван 2013: 136).

Своје теоријске ставове Рифатер је настојао да докаже тумачећи поезију, најчешће Вордсвортову, и тиме потврђивао њихову применљивост, на коју су се обрушавали Пол де Ман и Калер. Они су, истини за вољу, тачно уочили чињеницу да читаоци међусобно имају различита читалачка и животна искуства, па се не може очекивати да *читају* на исти начин, односно да на исти начин долазе до смисла песме. Та примедба је само делимично оправдана. То што различити читаоци коришћењем исте методе могу доћи до различитих резултата, не говори о методолошкој мањкавости, већ о чињеници да зависно од културолошког и литерарног наслеђа може доћи до разноликих варијанти у тумачењу истог дела. Нема разлога да то сматрамо лошим у временима која вишезначност неког текста сматрају његовом предношћу. Није Рифатер имао намеру да асистира читаоцу у проналажењу смисла песме, како тврди Пол де Ман, он му је само нудио путоказе, захваљујући којима би се лакше снашао у тумачењу, које је ипак, највише зависило од читаочеве спремности и „начитаности“.

Чињеница је да се богатији и пунији смисао нуди ерудитама, него мање обавештеним читаоцима, али поезија какву су писали И. В. Лалић, Ј. Христић и Б. Радовић, нудила је и још увек може да понуди сваковрсна читалачка задовољства и овој другој врсти читалаца. Рифатер од читаоца очекује да има „оштро око“, односно добру перцепцију, како би у идеалним околностима препознавања дошло до „структуралног декодирања текста“ (Рифатер 1990: 198). На тај начин би он открио нови ниво значења. Морамо додати да Рифатер, колико год инсистирао на интертекстуалности, њу није доживљавао као једину, па чак ни као основну вредност неког књижевног текста, већ само као нешто што је у тумачењу

незаобилазно.⁸⁰ Она се налази тачно на пресеку семантичког и естетичког поља, премда морамо признати да је овај теоретичар семантици придавао неупоредиво више и пажње и простора (Riffaterre 1973: 229). Естетичка раван се, међутим, подразумева. Заправо, без ње, дело не би ни било вредно читалачког интересовања. Интертекстуалност није вредност сама по себи. Она постаје вредност тек у уметничком делу чија је естетска вредност осведочена.

Будући да је интертекстуалност у самој поезији постала веома заступљена, јавило се и више покушаја успостављања конвенционалних, али ипак привремених одређења која су се могла пратити приликом анализе интертекстуално организованог текста (Лахман 2009: 108). Ренате Лахман се одлучује за четири таква одређења: 1. манифестни текст; 2. референтни текст; 3. сигнал референце и 4. интертекстуалност – нови текстуални квалитет. Само посредством идентификовања „сигнала референце“ може доћи до конкретизовања нових текстуалних квалитета, које читалац „доживљава као амбивалентност или поливалентност текста“. Захваљујући интертекстуалности манифестни текст добија на сложености смисла, што се донекле преноси и на референтни текст, јер „процес динамизације смисла обухвата оба текста, од којих један евоцира, а други бива евоциран [...] тако да се може говорити и о дијалогу између текстова“ (Лахман 2009: 108).

Време цитата јасно издвојених ортографским знацима одавно је прошло. Такав цитат у савременој поезији могао би да има драж новине, толико су се песници од њега удаљили. Уместо јасних цитата, сада знатно чешће имамо „шифроване“ цитате (где из текста, тек нејасно сазнајемо да је реч о преузетом тексту), а још чешће прикривене реминисценције, које су се у нови текст потпуно асимиловале и захваљујући новом контексту толико измениле, да их једва можемо препознати. Управо те, условно речено „отежавајуће околности“,

⁸⁰ У својим текстовима, Рифатер је истицао и друге важне стране поезије, између осталих и лепоту парадокса у поезији, у чијој природи је да читаоцу „отежава интерпретацију при сваком читању, али не и да је учини немогућом.“ Уз то, он „чува идентитет текста“ (Рифатер 2011: 100). Парадокс смо издвојили због Борислава Радовића, којем он, као ни Бранку Миљковићу, уопште није био стран.

учиниле су „лов на цитате“ великим изазовом, па су на ту тему написане бројне књиге.

Борислав Радовић, песник у чијој поезији често можемо срести алузије које воде ка неком другом тексту или сам тај текст уклопљен у ново језичко окружење, знао је понекад да узме и ироничан став у односу на проблеме текста и контекста. На то је, углавном, био подстакнут претеривањима критичара. „Та чаробна реч, која се одомаћила у критичкој метафорици, указује да међу значењима с којима се рачунало приликом састављања песничког исказа може бити и таквих која се не морају црно на бело тражити у песми“ (Радовић 2016б: 66), читамо у есеју „Белешка уз ненаписану песму“, при чему се синтагма *чаробна реч* односи на реч *контекст*, све чешће употребљавану, али и злоупотребљавану.

Да би подвукао чаробне моћи речи *контекст*, Радовић јој се враћа и у есеју „О поверењу у лепоту света“, у којем иначе расправља о Лалићевом поверењу, односно неповерењу у лепоту живота и света. Али, овде иронија више није усмерена на „чаробне моћи“. *Контекст* је остао поштеђен, на удару ироније остали су само критичари. Радовић говори о моћима „чаробног средства које се зове контекст, које су измислили писци и служили се њиме одувек, далеко пре критичара“ (Радовић 2016б: 143). На ово „чаробно средство песник ће се још једном осврнути у истом тексту, говорећи о вишезначности Лалићевих песама, за чије је тумачење најпогубније да се задржимо на „првом значењу које нас задовољава и да наставимо даље искључујући остала. Међу тим осталима, која нисмо узели у обзир, не мора бити таквих капиталних открића због којих бисмо разрогачили очи, али свакако неких која лако умичу нашој пажњи, ако не и искуству, што води различитим исходима површног, то јест ограниченог читања. Зато смо принуђени да сваки час посежемо за оним чаробним средством које се зове контекст и којим се служимо кад нисмо сасвим сигурни у смисао или интонацију, о алузијама да се и не говори“ (Радовић 2016б: 147). Изостављањем критичара из Радовићевог видног поља, губи се и иронијски набој раније присутан у расправи о „чаробном средству“, а песник заправо открива у чему је драг те чаролије и на који начин она може бити од помоћи приликом тумачења поезије.

Када је реч о нашим Аргонаутима, мора се нагласити да су им у том погледу, поред низа есеја и краћих научних радова, посвећена два обимна научна рада, која дају свој допринос како осветљавању њихове поезије, тако и расветљавању самог појма интертекстуалности у књижевности. Реч је о књизи Светлане Шеатовић Димитријевић чији нам наслов *Традиција и иновација: интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића* (2004) открива у чијој поезији се трага за интертекстом. Другу књигу *Лето и цитати* написао је Драган Хамовић и посветио је поезији Јована Христића (2008). Ове књиге могу послужити као својеврсни водичи кроз цитатност поменутих песника, али читаоци би морали „оставити сваку наду“ да захваљујући једном читању могу уловити све видове цитатности, а камоли све цитате којим су се служили наши песници. Свакако да је за овај „лов“ неопходна велика ерудиција и знање у најмању руку равно ономе које су поседовали наши песници, а евидентно је да је реч о песницима који су изузетно добро познавали књижевност, домаћу и страну, митологију, затим језик на ком су писали, као и стране језике с којих су преводили. И управо због тога што је неисцрпно, трагање за интертекстом код српских Аргонаута, веома је подстицајно.

Ми ћемо се ипак ограничити само на интертекстуалност која се додирује са темом Медитерана, односно свега онога што Медитеран прати: море, сунце, лето, љубав... Ипак, и уз сва ограничавања, имаћемо на уму речи Борислава Радовића: „...допустимо да они *чисти* песници који се, упркос, свем свом образовању и знању, ослањају такође на искуство с лица места и из прве руке, нису обавезни да нас одведу по концу до својих најмање очекиваних и најскровитијих извора. Ако ће нам порекло неких њихових слика остати ускраћено, можда ћемо лакше разумети њихово незадовољство кад неко покушава да их протумачи ученошћу и лектиром, чак и не набеђујући их да измишљају“ (Радовић 2016б: 61).

5.2 Митолошке теме

Средоземно море не запљускује само европске обале, већ и обале Азије на истоку и Африке на југу. Оно припада Барселони, као и Јерусалиму, Венецији, као

и Александрији, Измиру и Триполију, колико и Атини, Дубровнику или Котору. Без обзира на то, када поменемо Средоземље или прошлост Средоземља, прво нам је на уму древна Грчка са њеним митовима и њеном уметношћу. Тек касније нам до свести допиру њени односи према огромном персијском царству и ратови које су са њим водили. И премда никада није присвојила цело Унутрашње море, у хеленистичком периоду, пре него што су је ослабили Пелопонески ратови, Грчка је колонизовала већи део медитеранских простора, укључујући Малу Азију, да би у доба Александра Великог хеленска култура продрла све до Индије, као и у северну Африку. Цео исток Медитерана био је њен, а утицаји су се непрестано ширили. Било да је добијала или губила ратове, стара Грчка је све покоравала својом културом. Њени поробљивачи постали су чувари њених вредности. Управо због таквих моћи, она се и намеће као центар Медитерана, без обзира на то што нас од доба њеног процвата деле векови.

Чак и када говоримо о цитатности у делима српских песника, морамо кренути од старе Грчке, њених митова и њене уметности. Подсетићемо се речи Александра Јовановића који каже да „савремено читање мита није тек прост, репродуктивни чин, него је специфичан израз савремености: мит данашњем уметнику нуди симболички облик, а заузврат уметник њему даје дах сопствене душе и модерног сензибилитета“ (Јовановић 2005: 135) У Лалићевој смо поезији већ уочили мит о Орфеју и мит о Мелиси. Што се тиче Мелисе, Лалић од мита позајмљује само онај део у ком се раскомадано тело одане свештенице претворило у пчеле. Мит је само полазиште које ће једним делом осветлити неоспорни хипограм ове поеме, а то су – пчеле.

Што се тиче Орфеја, Слађана Јаћимовић наглашава да се у Лалићевој поезији Орфеју „придаје значајно место“ и да су у њој „остварене све његове димензије (песник, певач, племенити и пожртвовани љубавник)“ (Јаћимовић 2007: 113). Иако су остварени сви аспекти мита о Орфеју, они нису једнако заступљени. За разлику од Бранка Миљковића који се у неколико песама ослања на мит о трачком певачу са акцентом на трагичној Орфејевој љубави, па тек временом стиже до орфизма у поезији, Лалић скоро сасвим занемарује Орфеја-љубавника и окреће се Орфеју-уметнику, па и Орфеју-смртнику. Изузетак представља „Песма о Еуридики“. „У „Песми о Еуридики“ јасно је, још из наслова, с којим митом

посвећеним Орфеју песник саобраћа – силазак у Хад по Еуридику. Тај мит, где се песник посматра као играчка богова, често је био обрађиван у књижевности, а код Лалића је то стална парадигма, изнова потврђивано правило: да је живот нешто што је овде, на овом свету, потпуно несхватљиво, и бесмислено, што се може превазићи једино уметношћу; а могу га превазићи једино одабрани“ (Јаћимовић 2007: 113).

Иако нам наслов обећава песму о Еуридики, све време добијамо извештај о Орфејевим намерама и осећањима. Еуридика је већ изгубљена сенка у Хадовом царству. Орфеј је онај преостали, који у својој усамљености још једино може да пева. Кроз целу песму ми чујемо само Орфејев глас. Он нам се обраћа и износи своје разлоге за силазак у подземље, који нико није могао да спречи. Позитиван исход тог силазка, могао је бити спречен, што се и догодило, те се Орфеј из подземног света враћа сам. Љубав и усамљеност нагнали су га да се окуша у остваривању немогућег. Разлоге због којих је Орфејев глас у овој песми резигниран, поред неуспешне мисије Еуридикиног повратка, можемо наћи и у томе што је немогуће остало немогуће, а певачева самоћа још дубља.

Изван „Еуридикине песме“, Лалић се у потпуности ослања на онај део мита у којем су описане чаробне моћи Орфејеве песме и њен утицај на сва бића која је чују. Ако је Лалић изоставио Еуридику, изоставио је и Кербера, изоставио је и жалобни свршетак овог уметника, у тренутку када његова песма, сад већ одвећ тужна, није могла као некада да улије доброту у срца слушалаца. Изостављен је и тренутак у којем га је песма издала (или је он њу издао), те није зауставила распомамљене Трачанке; тренутак у којем су га жене растргле, кивне што их искључује из својих мистерија, а још више, што им ускраћује своју љубав. Само је у песми „Орфејев други силазак“, у којој се певач измучен болестима живота, не с неким вишим циљем, већ гоњен смрћу, поново налази у хадским ходницима, сачувана назнака која нас упућује на његов претходни боравак у тим пределима. *Сећа се давног пораза, препозна / Место и време и отисак крика / Па иде даље...* (Лалић 1997б: 61), чиме Лалић и читаоца наводи да се сети тог трагичног тренутка.

До извесног „препознавања“ долази и у песми „Орфеј на бедему“, али је у њој песник још шкртији са подсећањима. Он само констатује: *Већ се усправљам,*

препознајем ходник – // Путањо кружна, страшна, савриена. Ова песма је место укрштања два различита вида интертекстуалности, што представља посебан квалитет Лалићевих песма. Овде није реч о простом гомилању интертекста набрајањем, већ о потпуном прожимању два различита извора. Мит о Орфеју је први од њих, на шта нам и наслов указује. На други нас, кроз далеку асоцијативност упућују форма и језик ове песме, који остаје у домену симболике карактеристичне за Лалића (ипак, не само за Лалића!), али у неком распореду за овог песника нетипичном. Већ нам стил којим је ова песма писана, дозива Бранка Миљковића. Да се у том погледу не варамо, потврђује почетак друге строфе, у којој читамо: *Ишчупаће ми језик, отекао / У горке путољке* (Лалић 1997б: 171). Ту не можемо а да се не сетимо чувене Миљковићеве песме „Море пре него усним“ и стихова претпоследње строфе: *Ишчупајте ми језик и ставите цвет: / почиње лутање кроз светлост. Речи заустави!* Захваљујући овим речима које Лалић у нешто измењеном облику преузима, пребацујући исказ из императива у будуће време, које већ делује као скоро будућност, као извесност, песма спаја мит о Орфеју, са урбаним митом о „принцу поезије“, који је био и Лалићев близак пријатељ. На тај начин, долазимо до сасвим другачијег читања песме „Орфеј на бедему“. Накнадно уочавамо да и симболе, које је у песми Лалић користио, а које у својим песмама користи и Миљковић, пре можемо тумачити из перспективе Миљковићеве, него Лалићеве поезије. У овој песми, Иван В. Лалић се дистанцира од Орфеја, препуштајући ту улогу умрлом пријатељу, којем и посвећује ову песму, иако то саопштава на посредан начин.

Орфеј је повезан и са митом о Аргонаутима, познатим и преко спева Аполонија са Родоса. Лалић не именује ниједног од Аргонаута, чак ни Јасона, јединог на чију се судбину директно осврће. Само они којима је овај мит познат, схватиће да Лалић говорећи о пропасти капетановој, заправо говори о страшној несрећи која ће задесити нерасудног Јасона по повратку у Тесалију. Лирски јунак ове песме један је од Аргонаута, али читаоцу остаје ускраћено обавештење о којем лику је реч. Капетан је искључен, а тон песме далеко је од „орфичких завештања“, тако да и Орфеја можемо искључити, иако је Александар Јовановић уверен, да баш њега чујемо у овој песми. „По легенди, све време потраге за Златним руном, на крми брода налазио се Орфеј и својом песмом бодро је

Аргонауте. Песнички субјекат Лалићеве песме и онај који пева на крми у Радовићевој нису, у крајњем изводу, нико други до најпознатији митски Певач који нам, у два различита гласа, нуди два различита могућа односа према властитој судбини“ (Јовановић 1994: 276–277). Овде Јовановић мисли на Радовићеву песму „Веслачи“ у којој заиста примећујемо присуство Орфеја, док глас Лалићевог лирског субјекта њему не може припадати, будући да би превише одступао од представе коју о Орфеју стичемо кроз друге песме овог аутора.

Да се на „Аргу“ неким случајем нашао и Одисеј, већ не бисмо могли тако лако да га искључимо, пошто бриткост закључивања, иронија и аутоиронија говоре у прилог томе да би глас који чујемо, могао припадати њему. Он, међутим, није био део те дружине, већ његов отац Лаерт, краљ Кефалоније. Мит нас, међутим, не обавештава о томе да је Одисеј своју оштоумност наследио од оца. Склонији је да ту особину припише Одисејевом деди по мајчиној линији, који је био осведочени лопов, а да Лаертово очинство доведе у сумњу.

Александар Петров такође истиче да у Лалићевим „Аргонаутима“ има нечег „итачког“, да се послужимо речју коју сам користи. Доводећи у везу ову Лалићеву песму са Кавафијевом „Итаком“, он каже да се код Лалића Одисеј не јавља али да је његова песма „итачка, у Кавафијевом кључу, по своме духу (и према мирисима) и према својој поруци: *није важан свршетак, / Важна је само пловидба*. А Кавафијева пловидба је не само богаћење личности стицањем искуства него још и самоуознавање“ (Петров 2009: 65). Припада ли лирски глас овом или оном Аргонауту, свакако, није од пресудног значаја. Остављајући читаоца у неизвесности, Лалић је желео да га усмери од појединачног ка општем, како би у једном од Аргонаута препознао сваког од чланова „Аргове“ посаде, али и самог песника.

Прескаче Лалић и мистични број педесет, на који у једној другој песми указује. (Песма „Стеријино подне“ почиње стиховима: *Знао је, нема сумње, да Аргонаута беше / Педесет...* као што је и сам Лалић познавао симболику броја педесет, па ипак није желео да је искористи у „Аргонаутима“.) Остају прећутани страшни догађаји на Колхиди, преваре и смицалице повратка и све што се десило после тога. Песма о Аргонаутима започиње у тренутку када је путовање већ завршено. Она настаје као сумирање тог путовања, као осврт на пређени, нипошто

кратки пут. Пловило се Медитераном, то песник такође не мора да каже. У овој песми, Лалилић се опходи с митом на начин на који су то чинили велики антички трагичари – подразумева да је читаоцу познат до најмањег детаља, па када каже *море*, овај би требало да као ехо чује *Средоземље*. Кад песник напише да су *узнали љубав и смрт*, читаоцу би требало да одзвања у свести *чаробница Медеја и њен раскомадани полубрат*. Када прочита *испод звезда у које смо невести* уписали *наша имена* читалац би требало да види на своду изнад себе Кастора и Полидеука (сазвежђе близанаца), Херакла, па и сам брод „Арго“ пресељен међу звезда. Када све то зна и замишља, тек тада је спреман да разуме осећања једног од Аргонаута који говори о томе шта је за њих педесеторицу значила та чувена пловидба медитеранским морима.

Од самог почетка песник нам на посредан начин ставља до знања да путовање Аргонаута није имало никакав други циљ до саме пловидбе. Прећутана је Колхида, прећутано је чак и златно руно. О другој врсти злата овде је реч! Иако посеже за генитивном метафором *песак сећања*, која би, сама по себи још могла да се сматра и пропустом, песник непосредно пре ње помиње *тврда зрнца злата*, која се у то песковито сећање утискују. Истовремено је, као далеки призив, сачувано и сећање на мит, али је и откривен смисао путовања, захваљујући којем се на крају песме долази до закључка: *Важна је само пловидба*. Пловидба је једино важна, јер се током ње прикупљају „златна зрнца“ и открива смисао живота, који није ни у чему другом до у живљењу самом. А шта се за то време збива с морем, које се у песми два пута директно помиње?

Море је прва реч песме: *Море нас је трпело, забављено вечношћу / У себи...*, као што је и прва реч последње строфе: *Море је остало исто*. Забављено вечношћу, море је остало непромењено, увек спремно да дочека нове морнаре и ново бродовље. Александар Јовановић наведени стих види као „огромно осећање узалудности“ (Јовановић 2005: 136). Не можемо се с тим сложити, првенствено зато што знамо да море ако и јесте остало исто, Аргонаути нису остали исти: узнали су љубав и смрт. И сам Јовановић је свестан тог другог тока песме, који је знатно полетнији. Тамо где Јовановић види „огромно осећање узалудности“, ми запажамо само благу резигнацију морнара који је остао без свог брода, морнара

чија се пловидба окончала, а тиме се завршило и све што је за њега било значајно. Лирски субјект је остао без смисла, проналазећи утеху у певању.

Песма која почне морем, мора се и завршити на достојан начин – пловидбом, без обзира на то што је овде реч о пловидби која је већ окончана. Важно је да и читаоци буду упућени у тајну да *није важан свршетак* већ само путовање. Лалићеви Аргонаути су попут оних лирских гласова што нам се обраћају из Миљковићеве „Заједничке песме“, а који кажу: *Од правог пута лутање нам драже* (Миљковић 1971б: 129). Мит, призван већ насловом, непрестано је присутан, али више у свести обавештеног читаоца, него у самој песми.

5.3 Потказивање песме

Доследан себи, Лалић ће сличан однос према миту развијати у свим песмама које за интертекст имају митологију. Можемо га уочити и у песмама које сам песник није високо вредновао, као, рецимо, у песми „Аријадна на острву“. Ова песма је објављена у првој Лалићевој књизи, али није увршћена у избор *Време, ватре, вртови*. Иако се у њој могу уочити извесни пропусти, због којих је песник донео такву одлуку, ипак морамо запазити и њене добре стране: анафору грађену речју *море*, (анафору којој песник није био наклоњен), упечатљиве оноματοпеје (*бродови што су тонули гргољаво*) и алитерације (*леже на шљунак међу шарене шкољкице*) (Лалић 1997а: 250).

Наслов песме нас упућује на мит. Пре него што је песма и почела, она насловом дозива бика, лавиринт, клупко и незахвалног Тезеја. Али све се то догодило пре песме. Песма призива мит, али га не ставља у први план. Она првенствено пева о мору, онако како би о њему певала напуштена девојка, која нема намеру да га проклиње, већ га приказује у свеукупној лепоти, која одузима дах, али и застрашује. Аријадна је првенствено окупирана морем, заједно с његовим каменитим обалама, са шкољкама и делфинима, са потонулим бродовима и морнарима чија је плућа испунило. Њено путовање је завршено, као што је завршено и путовање морнара са „Арга“. Са безбедне удаљености, она неугрожено пева о лепотама и страхотама мора. Ту њену позицију дознајемо тек у

последњој строфи, када коначно окреће поглед с мора и почиње да говори о себи и свом положају.

Од Лалићеве Аријадне нећемо чути ни речи прекора, ни било какву притужбу. Целим бићем она је окренута мору. Говорећи о себи, она једино открива да је напуштена, и то, као нешто што је судбински одређује, понавља два пута. О свом односу према богу којег невољно ишчекује, неће проговорити ни реч. Стихови у којима се помињу зрели виногради на обали, подсетиће оне заборавније, да то Аријадна, након што ју је Тезеј оставио на острву Наксу, очекује Диониса и венчање са њим. Лалић нас тек алузијама води миту, који је један од начина да се актуелизује мотив пловидбе и да се пише о мору, које се у овој Лалићевој песми први пут јавља у двострукој улози. Море, колевка свега, па чак и судбине, израста у симбол извора живота и смрти, а да при томе, захваљујући античком миту, не допушта читаоцу да Унутрашње море изгуби из вида.

Песма „Харон, први пут збуњен“ у погледу ослањања на мит, иде још даље. Изузев у наслову, ниједном речју неће бити директног упућивања на мит. Наслов у овом случају „потказује песму“, да се послужимо Миљковићевом кованицом. Захваљујући томе, песма постаје једнозначна и не казује нам много. Уз нешто мало ироније усмерене ка временима у којима живимо и према људској природи, која увек доведе до неких нових ратова, песник нам саопштава само то да је бродар који превози душе умрлих у подземном свету уморан од преобиља посла. Изостављањем сложеног односа стварности и мита, као и изостанком преобликовања мита, песма је осиромашена, па нас не чуди што ју је и сам Лалић занемарио, не укључујући је у збирку *Време, ватре, вртови*.

У погледу коришћења античке митологије као интертекста, Лалић је у *Кругу* био нарочито плодан. Поред „Три скице Ориона“, ту су песме „Саопштење о Икару“, „Стражар у Колхиди“, „Одисеј код Феачана“ и „Елпенору“. Овом последњем, не баш често помињаном античком јунаку, једном од Одисејевих морнара, вратиће се Лалић и у *Писму*, песмом Елпенор.

„Три скице Ориона“ нипошто не би могле бити водич кроз познати мит о славном ловцу несрећне судбине, који најпре бива одређен као „коначни ловац“. Читалац остаје збуњен како да схвати ту коначност. Да ли је реч о смртности и

смрти овог лепог младића, као последњој извесности, која га је, диктирана Артемидином руком, затекла у мору или се коначност односи на његову трансформацију у сазвежђе Стрелца које лирски субјект посматра на вечерњем небу? Орион се, заправо, утростручава. Сусрећемо га као митског ловца, о чијим се љубавним и ловачким пустоловинама ништа не говори, као сазвежђе, али и као песниковог двојника *У том бескрајном искораку из огледала*. Када упоредимо сложеност уплитања мита у овом триптиху, са митским интертекстом употребљеним у песми „Харон, први пут збуњен“, можемо најбоље уочити разлику између успешне спреге два текста, у којој старији текст, иако подразумеван, захваљујући новом контексту добија сасвим нова значења и текста који се у потпуности ослања на митски предложак, не успостављајући никакве нове релације.

После Ориона, чији је живот окончаан у мору јер се превише приближио богињама, најпре „ружопрстој Зори“, а затим, само на други начин, и Артемиди, Лалић песмом дозива још једног страдалника, чији се живот завршио у морским дубинама. Реч је о Икару. Опет се име јунака налази у самом наслову, што у поезији Јована Христића срећемо ређе, а код Борислава Радовића скоро никада. Антички митови углавном имају низ верзија, па тако и мит о Дедалу и Икару. Све верзије се у једном ипак слажу: Дедал и Икар, отац и син – изумитељи и градитељи, научници древних времена, у жељи да побегну са Крита и умакну освети краља Миноја, остављајући за собом Лавиринт који су изградили, узлетели су у небо захваљујући направљеним крилима. Млади Икар није поштовао очева упутства. У заносу усхићења, превише се приближио Сунцу, које је отопило восак што је причвршћивао крила, и младић је пао у море.

Као што је мит о Дедалу и Икару послужио Бројгелу да наслика дивне медитеранске пејзаже у околини Напуља са једва уочљивом Икаровом главом која већ нестаје међу таласима на слици „Икаров пад“, Лалићу је послужио да надахнуто прослави сам лет овог младића, доводећи у сумњу познати завршетак. Блистав је Медитеран у песми „Саопштење о Икару“. У ведар, светао дан, Икар лети изнад Крита који је *опасан модром водом / и зеленим сребром маслина* (Лалић 1997б: 109). Чим се удаљимо од овог медитеранског описа, песма и мит се разилазе.

Из Лалићевог угла, Икаров пад је само претпоставка за коју нема доказа. Ту схватамо да је митска прича заправо повод за певање о човековом узлету, који не мора да буде завршен падом, иако се тај пад некако увек подразумева, чак и онда када се пориче. Песма завршава речју „суноврати“, што је други назив за цвет нарцис. Можемо помислити да је познатије име цвета избегнуто зарад тога да не би дошло до преплитања два мита, што песнику очито није била намера. Тешко нам је, међутим, да реч *суноврати*, која се у песми односи на цвеће, не повежемо са Икаром и његовим „суновраћивањем“ у морске дубине, о којем говори предање. Да је Лалићу била намера да жутим цвећем успостави вертикалу на релацији Земља–Сунце, могао је то постићи и неким другим цвећем, или неком другом биљком (рецимо, сунцокретима које су толико волели и у својим делима приказивали Ван Гог и наш Дучић и који би неупоредиво јасније упућивали на поменуто соларну вертикалу). Лалић, ипак, користи жуте суноврате, отварајући тиме могућности и за другачија виђења његовог Икара. Оспоравана претпоставка можда би могла бити и тачна. Круг се затвара, круг који је тако важан за збирку којој ова песма припада и који се налази у њеном називу.

5.4 *Лалићев Одисеј и Христићев Улис*

Мит о Одисеју је оставио дубок траг не само на књижевности Медитерана и књижевности које се, као наша, налазе у његовом залеђу, већ и знатно шире. Томе је, без сумње, великим делом допринео Хомер, стварајући чудесни лик домишљатог Одисеја, који ће постати један од најупечатљивијих ликова не само античке, већ свеколике књижевности. Да су околности биле другачије, да су сачуване Есхилове, Софоклове и Еурипидове трагедије о преваранту Сизифу, можда би све изгледало другачије. Овако, Сизиф остаје упамћен по казни коју кроз вечност трпи, а Одисеј славан са својих грехова, највише због тога што је од његових подвала имала користи шира заједница. Сизиф, међутим, није у потпуности искључен, јер се верује да је он Одисејев прави отац. Роберт Гревс, трагајући за верзијама миту о Сизифу, у свакој као Сизифовог суседа види Одисејевог деду Аутолика, лопова над лоповима, који је имао моћ да украдени

ПЛЕН трансформише до непрепознавања. Лукави Сизиф га је ипак ухватио у крађи и, према једној верзији мита, тајно обљубио његову кћер (Гревс 1995: 125). Друга верзија пак тврди да је Аутолик, у жељи да има у преварама достојног наследника, а увидевши да је Сизиф и од њега лукавија, подметнуо своју кћер Сизифу, брже боље је потом удајући за Лаерта.

Како год било, Одисејево порекло је богато лупежима и преварантима. Од њих се овај јунак одваја једино добрим осећајем мере, што и јесте био грчки идеал (а видели смо и Лалићев). Знао је тачно где се зауставити, а да не увреди ни људе ни богове. Наравно, када му се догодило да од тога одступи, као што га је гордост навела да учини у обрачуну са Киклопом, чиме се замерио Посејдону, и он бива кажњен. Али не можемо занемарити чињеницу да Одисеј испашта мање од осталих својих другова с брода који се неће вратити својим кућама. Упркос Сцили и Харибди, и свим другим недаћама, Одисеј, ипак, ужива с нимфом Калипсо, што се смртницима чак ни у древним митовима не догађа баш често; среће Наусикају, гости се код Феачана и стиже своме дому, па нека је то и после десет година лутања. Та лутања су га неупоредиво више прославила, него дрвени коњ који је Данајцима био улазница у неосвојиву Троју. Захваљујући тим лутањима, постао је најпознатији морепловац Медитерана и антички јунак чије је име најзаступљеније у књижевности.

Бранко Миљковић у „Балади“, једној од својих најпознатијих песама, не одолева Одисеју, чијих се путовања дотиче, алудирајући на онај део у којем митски јунак жели да чује песму сирена и у ту сврху наређује посади да га привеже за јарбол. Али тек са Христићем и Лалићем, Одисеј ће заузети своје почасно место у послератној српској поезији. Песник *Круга*, као што и иначе има обичај када је реч о интертексту преузетом из мита, већ у наслову именује митског јунака. Како је за Одисеја везан велики број догађаја и прича, Лалић прецизира да је реч баш о оној ситуацији када је бродоломника море избацило на обалу Феачана. Лирско ја припада Одисеју, збуњеном, још увек недовољно свесном себе, после преживљене несреће. У прве две строфе, он описује своје стање између несвестице, вртоглавице и напрегнутих покушаја да одреди себе и положај у ком се налази. *Тако сам оно што сам: порекла нејасна; / Заривен после олује у цветни шљунак обале / Тешко сам размрежио трепавице, запечаћене /*

Горким кристалима соли, обраћа нам се Одисеј, потпуно усредсређен на себе, с нејасном радошћу што је упркос свему жив. (Не можемо а да у *Горким кристалима соли* не чујемо призвук Миљковићеве синтагме „горки кристал немоћи“.⁸¹) Али Одисеј не би био оно што му мит и толики песници приписују, да није *одмах на све спреман*, па и на суочавање са „гласовима заузетим игром“. *Глас* је фреквентан симбол у поезији Ивана В. Лалића, али овде та реч има другачију улогу. Помаже нам само да неусиљено асоцира на безбрижну Наусикају која се игра с другарицама.

Трећа строфа која почиње речју *говорим*, уводи нас у беседу код Феачана, која и заузима већи део Хомерове *Одисеје*. Као што у Лалићевој песми „Одисеј код Феачана“ овај јунак говори у своје име, тако и у Хомеровој *Одисеји* већи део доживљаја главног јунака сазнајемо баш из његове приче, коју казује Наусикајином оцу, краљу Алкиноју. Међутим, Лалићев Одисеј као да је још увек у некој врсти бунила. У његовој се глави смењују различите слике. Са једне стране, спокој, цветни вртови, вино у пехару и *очи ове девојке / зелене као море пред први полазак* (Лалић 1997б: 111). Са друге стране, ништа осим сунца окованог у *плавет, као мутни камен / У прстен што га оставих некоме као залог повратка*“. Тек ту Одисеју допире до свести идеја о повратку. Између две понуђене слике, он бира, како му и доликује, ону мање извесну. Уместо спокојства и љубави младе принцезе чију руку му је Алкиној и понудио, Одисеј се одлучује за лађу. Он тражи брод, како би се поново отиснуо на немирно море, што нуди многе могућности, од којих је само повратак Пенелопи онај жуђени, онај прави избор.

Одисеј, какав нам се указује у овој песми, не показује баш много оних особина, које су познате Хомеровим читаоцима и познаваоцима грчке митологије. Тај добро познати лик, појављује се тек на тренутак, онај тренутак у којем сазнајемо да је, иако још нимало прибран, иако још увек несвестан где се налази, отварајући очи после бродолома, *одмах на све спреман*. Само Одисеј би могао тако да реагује. Ако то изузмемо, мало шта остаје од Хомеровог лика. Лалићев

⁸¹ Последња два стиха првог катрена песме „Лаза Костић“, која припада циклусу „Седам мртвих песника“, гласе: *...на збуњеном хоризонту у горком кристалу немоћи / од наше жеђи и мртвог анђела где се скаменила мора* (Миљковић 1971: 107)

лирски субјект, човек је за ког не можемо са сигурношћу рећи да ли је пустилов који радије бира море од поузданог копна и неизвесну љубав уместо понуђене љубави (а мора се признати да није равнодушан на Наусикајину лепоту) или је човек који ће све да ризикује, како би одржао једном дато обећање, па макар је од тада прошло и двадесет година. Никакве године Лалић, међутим не помиње; прескочио је Кирку и Калипсо, и одабрао баш онај моменат у којем се Одисеј показао најчовечије, ни на који начин не оскврнувши гостопримство. Када нам интертекст не би непрестано слао сигнале упозорења, Лалићевог Одисеја бисмо још могли доживети као сушту супротност свему што мит о њему каже.

Одисеј се обраћа краљу Феачана крајње присно, не штедећи императиве (дај, слушај), чиме јасно показује да је у ситуацији у којој заиста може да бира, односно да његов избор није диктиран неким спољашњим утицајима. У том обраћању краљу, којим му уједно саопштава и своју одлуку да отпутује и извесност гостољубивог острва замени неизвесношћу мора, Одисеј изговара и стих: *Слушај, море тутњи*. Много година касније, Лалић ће овај стих, у нешто измењеном облику, са наглашавањем речи *море*, поновити у једној од најлепших и најтрагичнијих својих песама. У самој завршници песме „Море“, тај стих гласи: *Слушај море: море тутњи* (Лалић 1997в: 175). Овом аутоцитатношћу Лалић лирско ја песме „Море“ повезује са Одисејем; повезује почетак пловидбе с њеним коначним крајем. Из перспективе мита о Одисеју, одлука да се поново отисне на море није почетак пловидбе, али из перспективе Лалићеве песме, она то јесте. Спасивши се из морских таласа, који су га избацили на обалу, Одисеју је море поклонило нови живот. То ново рођење и нови живот који му се нуди, овај јунак је спреман поново да дарује мору, чију ђудљивост одвећ добро зна.

Звук на који Одисеј обраћа пажњу свом саговорнику, страшни је звук мора у олуји. Полифонија мора и јесте оно што привлачи морнаре. О исходу пловидбе песма „Одисеј код Феачана“ не каже ништа. Одговре ће понудити песма „Море“. Ако ветар и јесте кључни симбол Лалићеве поезије, море је њен судбински симбол.

Док је Лалићев Одисеј у предаху између две пловидбе, између у бродолому изгубљеног брода и лађе коју тражи од Наусикајиног оца, дакле, Одисеј делатник, лик каквим би и Гете био задовољан, Христићев Одисеј је затворен у хотелској

соби. Препуштен контемплацији, он није спреман за било какав чин компликованији од бесмислене шетње између четири зида и понеког погледа усмереног кроз прозор, који му доноси обавести о животу изван њега самога. А изван њега постоји млада деојка с цигаретом, заљубљени пар у часу растанка, и још један пар, који је симболично раздвојен. Жена се, као и сам Улис, налази у соби, али њој не представља проблем да је бар делимично напусти: нагиње се, избацујући већи део тела кроз прозор, како би пољубила човека који стоји напољу. Ван собе је живот, али тај живот припада другима. Припада онима који још нису уочили његову узалудност: узалудност пољубаца и растанака, узалудност сваког учињеног покрета. Могли бисмо рећи да је Христићев Одисеј сушта супротност оном Одисеју којег смо код Хомера упознали, па и Одисеју из Лалићеве поезије. Може се чак учинити да он не заслужује име које носи.

Већ смо раније скренули пажњу на то да се у Христићевом песничком првенцу преплиће сећање на мит са интертекстом који води једној модерној обради тог мита. Реч је о Џојсовом роману *Уликс* и Леополду Блуму, главном јунаку тог романа. Не трудећи се да хомеровски захвати позамашан временски период, Џојс је у једном једином дану (реч је о 16. јуну 1904. године), свог Одисеја, провео кроз низ приземних животних ситуација, које због хипертрофиране осетљивости јунака, задобијају у његовој свести митски карактер (Џојс 1992). Име Улис у енглеској књижевној традицији везује са за Одисеја, тако да је и избором имена, које је код нас неуобичајеније, Христић намеравао да нас на ту традицију упуту. Ако можемо уочити неку дубљу сродност између Леополда Блума и Христићевог Улиса, онда је то пријемчивост за спољашње утиске, који касније у духу попримају неслућене размере, равне авантурама Хомеровог јунака.

Зорица Младеновић, у есеју „Одисеј у мору меланхолије“ запажа да је овај лирски јунак у Христићевј поезији „најснажнији носилац меланхоличног расположења, уз то је наглашена метафора за путовање и једина за пловидбу. Да је Одисеј био значајна фигура за Христића сведочи и есеј *Одисеј, поморац* где Христић не прихвата распрострањену претпоставку да су Одисејева путовања плод маште. Уколико је пронађена Троја, могло би се, сматра песник, реконструисати и путовање најпознатијег морепловца. Христић је проучио књигу

аутора Ернле Бадфордa: *Како сам пронашао Одисеја* и преноси нам утиске и закључке искусног поморца и писца. У Христићевој поезији често се са Одисејем у везу доводи брод. Случајно и Бадфорд истиче брод као најзначајнију компоненту у утврђивању Одисејевих лутања“ (Младеновић 2019: 140–141). Уколико реч „случајно“ у претходној реченици није употребљена у иронијском значењу, онда би је требало заменити речју „занимљиво“, јер уочена подударност представља више од случајности. Она је нужност, уколико се о Одисеју размишља као о морепловцу, што он, иако невољно, јесте био.

Трагика Улиса у добровољном заточеништву хотелске собе и јесте непостојање брода; непостојање могућности која би се могла искористити за одлазак, било да се жели отићи из хотелске собе, било да се жели побећи од самог себе. Са друге стране, одређивање Улисовог мора, као мора меланхолије, сасвим је адекватно. Христићев Улис није трагични лик. Трагика захтева делатност, а овог јунака смо већ окарактерисали као некога ко није спреман да се упусти у било какву врсту делања. Нечињење и размишљање, његово су опредељење. Он се у том погледу одваја чак и од Леополда Блума, који је у једном свом сасвим обичном дану, имао да изврши више радњи: од оне најбаналније, као што је облачење у чијој позадини се чује певушење његове супруге Моли, и свраћања у редакцију до нешто значајније, као што је одлазак на сахрану.

Христићев лирски јунак не чини ништа, осим што посматра свет око себе и свет у себи. Што се тиче посматрања света око себе, оно је сужено на перспективу која се нуди погледу кроз прозор. Тај прозор и постоји само зато да би се закључци ретроспекције могли генерализовати. Оно што у једном тренутку бива виђено у неком другом постаје обесмишљено. У *Улису* најпре читамо *...видео сам једну жену како се нагла кроз прозор у приземљу и једног човека како се пропео на прсте и ухватио се за ивицу прозора, и та жена се нагиње, страховито се нагиње и љуби га, видим је како га је обема рукама ухватила за главу и како га држи. И одједном ми се учинило да тај човек не стоји на земљи, да испод његових ногу нема ничега, да лебди у ваздуху и да га само те две руке које су му се обавиле око главе, држе* (Христић 1954: 12). Та жена нагнута над прозором, од Џојсове Моли ближа је Пенелопи, жени која и даје смисао свим Одисејевим походима. Непознати мушкарац, како се чини Христићевом лирском јунаку, лебди у ваздуху,

захваљујући рукама које га држе. Поглед усмерен ка споља, проналази какав такав смисао, ако ни у чему другом, оно у постојању људи који се воле, којима је тешко да се растану, па се сатима опраштају у капији, као и онима који се захваљујући пољупцу опиру сили гравитације.

Поглед ка унутра ништи све оно виђено изван зидова хотелске собе. Христићев Улис је у хотелској соби као у некој врсти затвора на који је сам себе осудио. Свестан тога да би мудрије било отићи, поражен страхом, који онемогућава било какво кретање, па и одлазак до хотелског степеништа, лирски јунак остаје сам са собом и својим одразом у огледалу, што се и не показује као неко идеално друштво. Он је, заправо, у стању егзистенцијалне самоће, која почиње да угрожава. Тиме се Христић сасвим удаљава од Хомеровог или Лалићевог Одисеја, а слаби и она чвршћа веза која је била успостављена са Џојсовим *Улисом*.

Самоћу, која је појачана сусретом са довјником у огледалу, Христићев јунак генерализује, транспонујући је на све оно што је видео. *Сви су они били сами, и тај човек који је лебдео у ваздуху, и жена која се нагла кроз прозор и онај младић и она девојка који се опраштају у капији. Али то нико од њих није знао. Нико није знао да је потпуно сам, да оне две руке не значе ништа, као ни онај опроштај. Нико није знао и зато се она жена толико нагла кроз прозор и онај човек тако пропео на прсте и ухватио рукама за рам, ни онај младић који је загрлио девојку у мрачној капији и нешто јој шапуће, нешто што она свакако не разуме, али слуша, јер мисли да није сама кад је он ту, и док јој шапуће речи које су само речи, али то она не зна* (Христић 1954: 14).

Два су разлога што смо навели овако дуг пасус из Христићевог *Дневника о Улису*. На првом месту, желели смо да тиме истакнемо колико су значајни и они делови Христићевих песама који су у каснијим издањима изостављани и које, изузев посвећеника Христићевој поезији, мало ко данас чита. Ипак, основни нам је циљ био да укажемо на то колико песник троши речи како би објаснио Одисејеву спознају о свеопштој усамљеност којој је изложено људско биће. Песник тиме ставља акценат на ову мисао, намењујући јој централно место у размишљањима о поеми *Дневник о Улису*. (Низ песама у стиху или у прози, које се налазе у Христићевој првој књизи, груписане, са ретким изузецима, око истог

лирског јунака, можемо уврстити и у поеме). Мисао о усамљености, иако још увек недефинисану, Одисеј носи током своје шетње градом, током ручка у хотелском ресторану, да би тек у потпуној изолацији собе и суочавања са огледалом, постала сасвим огољена. И кад се већ није побегло црвеним тролејбусом, почиње маштање о другој врсти бегства. Отуда и призивање Хомеровог Одисеја и жеља да дође до идентификације с њим, што читамо у песми, која се данас, према песниковој жељи, штампа под називом „Улис“.

У „Улису“, као и у „Песми“, лирски субјект се обраћа некоме кога ословљава са „пријатељу мој“. Неименовани пријатељ није нико други, до његов двојник у огледалу. То дознајемо из лирске прозе која је у првобитној верзији представљала наставак песме. Драган Хамовић указује на то удвајање лирског ја (Хамовић 2008: 36). Како би нагласио суровост самоће на коју је осуђено људско биће, а које је урбани Одисеј постао свестан, што отежава његову ситуацију, Христић га ставља пред огледало, које додирује, ословљавајући свог двојника у њему речима: „Пријатељу, ту си!“ Тиме постаје јасније да се Одисеј све време обраћа самом себи.

Игра наспрамних огледала се компликује када тај усамљени човек, у којем је Христић желео да видимо Одисеја, за шта је у самом тексту дао довољно назнака, себи удвојеном, односно Одисеју-одразу или Одисеју-пријатељу, почне да говори о Одисеју. *Одисеј / Одисеј пријатељу мој онај прави онај велики онај путник и онај без куће...* започиње песма и јасно нам је да се њени почетни стихови односе на Хомеровог јунака. Већ у следећим стиховима он бива напуштен и његово место заузима *Одисеј онај сам у хотелској соби са једном рибом / пробушених очију у један замагљени сумрак ова / постеља подсећа на болницу...* У овом Одисеју долази до преплитања два Одисеја (Христићевог и Џојсовог, који се ту нашао захваљујући атмосфери „суморног будоара Моли Блум који подсећа на болницу“ – Младеновић 2019: 142).

Између Христићевог усамљеника и Џојсовог Уликса испречила се „једна риба пробушених очију“, за коју би се могло помислити да је дуг који Христић плаћа надреализму, да није присећања на ранохришћане, забрану проповедања нове вере и рибе у улози знака (јер је порука „Исус Христос Спаситељ“ садржана у речи *ihthus*, што значи риба). Избодене очи ове рибе, сугеришу да се не може

очекивати спасење у виду Божје интервенције. Хомеров Одисеј је, међутим, навикао на интервенције богова, који су му, попут Атене, знали бити наклоњени. Сетимо ли се, међутим, Посејдоновог гнева, који је отежао Одисејев повратак кући, може нам се учинити да због немогућности Божјег уплитања не треба ни жалити.

Не можемо рећи да је дошло до стапања свих Одисејевих ликова у један, али они су се толико испреплитали, да су постали нераздвојни. Зато и не можемо тврдити да Христићев Одисеј има само један лик. Сем тога, не треба сметнути с ума да је море којим би желео да заплочи Христићев усамљеник, заправо море речи. Тај Одисеј, који је пропутовао не само медитеранска мора, већ и векове, од старогрчке митологије преко Џојсовог *Уликса* до наших дана, уз многе успутне станице, оличене у песницима које је Јован Христић сматрао делом своје традиције (Стерија, Матић, Костић...), постаје симбол човека савременог доба. Тај човек окружен самоћом потпунијом од Стеријине празнине, жудећи за пловидбом по мору речи, јесте слика и прилика младог песника, који тек треба да себи утре пут, и да медитеранску картографију обогати картом својих путовања.

Као што мит о Орфеју заузима централно место у поезији Ивана В. Лалиића и иначе богато оплемењеној античком митологијом и медитеранским мотивима, тако у Христићевој поезији Одисеј има повлашћено место. И мада га, после младеначке збирке, више неће директно помињати, Одисејево присуство у поезији овог песника, моћи ће да се осети. Чак и у позним песмама, кад неки бог почне полако да затвара врата живота, једна за другим, чиниће нам се да то чујемо глас једног остарелог, и од свих путовања помало уморног Одисеја.

5.5 Три песме о Елпенору

У Хомеровој *Одисеји* Елпенор је само још један епизодни лик. Његове највеће заслуге се огледају у томе што је Одисеју пружио могућност да се покаже духовитим (почетак једанаестог певања) и да се покаже племенитим (почетак дванаестог певања). До пред сам крај десетог певања у ком је описан Одисејев

боравак код Кирке, овај морнар се и не помиње. Тек тада сазнајемо за овог Итачаниновог сапутника, најмлађег од свих, па тиме и најлакомисленијег.

После подужег времена проведеног на Ееји, Киркином острву, морнари су наговорили Одисеја да коначно крену пут Итаке. У ту част су цео дан јели и пили, да би се увече Одисеј упутио у Киркину ложницу како би је преклињао да испуни дато обећање и пусти га да оде кући. Описујући припреме за полазак, док морнари још верују да ће кренути кући, а Одисеј намерава да послуша Киркин савет и пође у Хад, Хомер први пут помиње Елпенора: *Међу друговима бјеше Елпенор, најмлађи од свих / Не бјеше јак у боју ни умно врло становит. / Он ми се од другова у Киркиним дворима светим / Удаљи хлада желећи и заспи тежак од вина* (Хомер 1950: 125). Будући да је лик тако описан и не чуди нас да раније није био поменут као неко ко се издваја у Одисејевој дружини. Овога пута, он се сам издвојио сопственом глупошћу да у припитом стању спава на крову. Пробудивши се нагло, уместо да сиђе низ мердевине, скочио је с крова и себи скрхао врат, а да то дружина није ни приметила, што говори колико је важно било његово место међу Одисејевим морнарима.

Елпенор постаје значајан тек пошто стигне у Хад и тамо се сусретне са Одисејем. Једанаесто певање описује овај Одисејев подвиг, и ту сазнајемо да је прва душа с којом се у подземном свету сусреће управо душа његовог несахрањеног и неоплаканог морнара. Иако, приповедајући о овом догађају код Феачана, Одисеј тврди да се заплакао при неочекиваном сусрету са Елпенором, прве речи које му упућује, нимало не одишу саосећањем: *Како си овамо дошао, Елпеноре, у мрак и таму. / Пјешке си претекао мене, што бродим у лађи црној!* (Хомер 1950: 128) Тек после ове духовите опаске примећујемо да се Одисејев став према младићу заиста мења, и он му обећава сахрану и све обреде који су неопходни да би његова душа у подземљу нашла какав-такав мир. Елпенорово име у Одисеји помиње се само још једном – на почетку дванаестог поглавља. Срећно се избавивши из невеселог Аидовог царства, Одисеј се са својом дружином враћа на Киркино острво, пре него, сад већ опремљен упутствима која је добио од Тиресије, свој брод коначно усмери ка родној грудии. Прво што чини по доласку, тиче се Елпенорове сахране. Одисеј испуњава обећање које је дао

несмотреном младићу. Толико од Хомера о Елпенору. Остало је на млађим песницима.

Будући да је изван токова главне радње, Елпенор је задуго био сасвим запостављен лик, маргинализован можда чак и више него што то заслужује. У поезију га враћа нобеловац Јергос Сеферис. Није искључено да је овај Хомеров лик заголицао машту и других песника, чија поезија није имала толико јак утицај колико је имала Сеферисова. Сем тога, Елпенор у Сеферисовој поезије постаје централни лик, односно, централни симбол. Говорећи о Христићевој поезији и његовој везаности за Одисеја, Лалић ће закључити да је Христић везан за мит о Одисеју, али да он неће „постати основна Христићева метафора (на начин на који је то, рецимо, Елпенор за Сефериса) – с тим што ће остати сачуван покретачки мотив путовања, односно пловидбе (Лалић 1997г: 131). У овом осврту на Сефериса, без обзира што је дат само кроз једну успутну заграду, Јован Делић с разлогом уочава, одређени вид усмеравања читаоца на однос између Лалићевог и Сеферисовог виђења мита о Елпенору. Делић истиче да ће управо „Елпенор бити један од Лалићевих мотива и лирских јунака“. Уз то се пита „није ли нас, онако узгред, Лалић упозорио на један могући интертекстуални однос са Сеферисом“ (Делић 2007: 54), чиме нас Делић управо на тај вид цитатности и упозорава.

Утолико нам се чини потребнијим осврт на песму „Чулни Елпенор“, само једну од оних у којима је Елпенор оставио траг у Сеферисовој поезији. У тој песми, Сеферис се служи древним митом и Хомеровим спевом онако како и доликује сународнику: подразумевајући да је читаоцима што се тога тиче све већ добро позанто. Лирски јунак ове песме није Хомеров Елпенор, већ неко ко на њега личи. (То је управо онај поступак који смо срели код Христића везано за Улиса.) *Имао је држање Елпенора, мало пре но што је пао / и угрувао се, иако није био пијан* (Сефери 2003: 143).

Занимљив је начин на који Сеферис интерпретира причу коју заправо преузима од Хомера. „Пао и угрувао се“ ни приближно не дочарава трагични догађај који нам је познат из *Одисеје*. Управо у томе што се Хомерово „сломио врат“ код млађег песника претвара у „угрувао се“, осећамо иронијски однос према интертексту. Уз то, наглашава се и разлика између лика који Сеферис жели да дочара и Елпенора, као саставног дела поређења, које, као што смо видели и није

потпуно. Поред тога што је лирски јунак тек „угруван“, наглашава се да није био ни пијан, чиме се подвлачи његова несмотреност, а можда и трапавост. У сваком случају, читаоцима је јасно да се у песми овог грчког симболисте не говори о митском Елпенору, већ о некоме ко поседује извесне Елпенорове особине. Пошто смо видели како је Хомер оквалификовао Елпенора, ни од Сеферисовог лирског јунака не можемо очекивати много: његова младост је брзоплета и без видљивијих позитивних одлика, како физичких, тако и интелектуалних. Но, ако бисмо с том претпоставком приступили читању Сеферисове песме, много бисмо штете нанели његовом лирском јунаку.

Мало шта још у „Чулном Елпенору“ подсећа на мит, бар што се тиче онога директно исказаног. Можда још у стиховима: *хоћу да кажем, својим сломљеним удовима, / својим некадашњим обликом који не препознајеш / а ипак га знаш* (Сефери 2003: 144) можемо те сломљене удове повезати са младићем који је пао са крова и поломио врат. Песник није ни намеравао да обнавља митску причу, нити да изнова пише мит о несрећном Одисејевом сапутнику. А ипак му је Елпенор био толико важан да је за њега нашао простора не само на почетку песме (већ у четвртом стиху) него и у самом наслову. То нам не допушта да овог митског јунака потиснемо у страну. Кома припада лирско ја ове песме, остаје неисказано, али сасвим је јасно да је оно фокусирано на то да нам пружи јасну слику дијалога између младића и девојке, при чему је младић неупоредиво разговорнији. Када дође до расанка између њих двоје, лирски субјект ће наставити да прати девојку која се упутила ка плажи и оно што до ње допире са радија, при чему долази до преклапања и мешања различитих гласова. Шта се даље догађа са младићем, као да га се више и не дотиче.

Чулни Елпенор није успео да оконча своју мисију. Његово удварање неспретно је колико и буђење Хомеровог Елпенора и стрмоглављивање на тле. Најпозданији начин да од себе отера своју саговорницу јесте настојање да разголити истину, да повеже све временске удаљености у једну целину и прикаже јаловост живота – свог, али и оне која његове речи слуша: *Заиста нису / ти кипови разбијени; ти си рушевина; / тебе прогоне с неком чудном невиношћу / у кући у канцеларији на пријемима / код славних личности, у страху сна, који не признајеш...* За разлику од њега, девојка одбацује прошлост и живи само једну

огољену садашњост. Због тога међу њима не може ни доћи до аутентичног дијалога. Пре бисмо могли рећи да је младић водио монолог, прилично незанимљив његовом слушаоцу. Ништа од онога што је рекао, није оставило трага, као ни Елпенорово постојање. И баш као што Хомер после уводног дела дванаестог поглавља *Одисеје* сасвим заборавља Елпенора и лирско ја ове песме, пушта младића да пође сам *путем узбрдо који води на север*, а да се за њим више ниједном не окрене. Елпенору, младом и неспретном, без обзира на његова умна прегнућа, у свим временима следује да буде изван главних токова и коначно, да буде заборављен.

Иван В. Лалић, чије су песме често морале да издрже дуг период инкубације, пре него што би биле написане, а понекад и само записане, и о Елпенору је направио прве забелешке доста рано, да би у периоду између 1966. и 1968. настао сонет који ће бити објављен тек у *Писму*. Збирка *Круг* доноси прву од две песме у целини посвећене овом Хомеровом јунаку. (Ова песма настала је такође 1968. године.) Ако Сеферис у погледу Елпенора наглашава његову младост, чулност и неспретност, Лалићу су неки други детаљи овог мита важнији. Заправо, њега занима она пречица којом Елпенор стиже у подземни свет много брже од својих другова, који су предвођени Одисејем, ту допловили бродом. Та идеја краћег пута, за који Лалић каже да је увек могућ, оно је што заокупља нашег песника. Управо, тај краћи пут на који и Одисеј скреће пажњу у Хомеровом спеву и представља везу између ова два текста: Лалићеве песме „Елпенору“ и *Одисеје*. Даље је све размишљање лирског субјекта, који преиспитује оно што се догодило младом Одисејевом морнару, ка којем је непрестано окренут. За разлику од Сефериса, Лалић овом лирском јунаку не окреће леђа и не заборавља га, без обзира на то што је он „чиста неприсутност“. Заправо, Лалићева песма није само тематски везана за Елпенора, она је њему посвећена, отуда и датив у наслову.

Краћи пут оно је што се увек може изабрати. Краћи пут до песме или краћи пут до света сенки, свеједно је. Уочава Лалић предности таквог избора: могу се заобићи незгодне морске струје, неповољни ветрови *и све то несналажење на отвореном мору*, затим негостољубиве обале, *неизвесност пристајања...* Песник се баш потрудио да предности учини што примамљивијим, да би након тога поставио кључно питање: *Али по коју цену?* Он и не мора улагати труд да

дефинише цену којом се плаћа путовање пречицом, јер ми већ из *Одисеје* знамо да се тај цех плаћа животом, пошто „краћи пут“ није ништа друго до смрт.

Смрт, међутим, Лалић неће споменути. Она се подразумева. Он о њој тек околично извештава говорећи о оронулом зиду који је и сам остарио чекајући Елпенора, о ували која узалуд шуми његово име. Иако Елпенор није свесно бирао „краћи пут“, већ се невољно њиме упутио, друмарина мора бити плаћена. Песник претпоставља да су неприсутност и празнина својеврсна казна, намењена његовом лирском јунаку. Смрт је пречица; смрт је уједно и казна! Не проговара Лалић ништа о томе да ли је казна заслужена или није, да ли је могло бити олакшавајућих околности. Не поставља се песник у улогу поротника или судије. Он само покушава да докучи, не без сете, шта је разлог толиком забораву, на који је осуђен Елпенор.

Лалић, међутим, Елпенора не заборавља. У *Писму* му се још једном враћа, овога пута у сонетној форми и склонији описивању саме погибије, него размишљањима о кривици и казни. Перспектива је у потпуности промењена, променом лирског ја, које више не припада песнику, већ Одисејевој дружини. У то нас уверава говор из другог лица множине, као и чињеница да нам се обраћају они који су видели младића (именованог насловом, али не и у самој песми) „разбијеног као лутка“ и покушали да му приђу. Слађана Јаћимовић сматра да је Елпенор код Лалића првенствено „жртва *случаја комедијанта*, тако типичног за књижевност 20. века, који преживљава Троју, Киклопа, Лестригонце, Кирку, да би погинуо на тако баналан начин“. На значају он добија тек кроз чињеницу да баш њега Одисеј првог сусретне у Хаду „и то даје вертикалну и метафизичку димензију просторима у које је смештена Лалићева поезија“ (Јаћимовић 2007: 114).

Уколико бисмо тако посматрали улогу Елпенора у Лалићевој поезији, то би значило да је овај јунак значајан само по својој смрти, заправо, чак ни по томе, већ по чињеници да је остао несахрањен, јер баш због тога и јесте први ког сусреће Одисеј у подземном свету. Да је сахрањен уз поштовање свих обреда, он би већ био далеко од улаза у подземни свет, где се тискају душе оних који не могу да се превезу преко Ахеронта. Иако то није случај код Хомера и Сефериса, у Лалићевим песмама о Елпенору наглашен је осећај жаљења. (И у древном спеву

се помиње како Одисеј тугује за својим другаром, али та туга је остала сасвим неуверљива. Из *Илијаде* нам је већ познато како то изгледа кад Хомер описује истинску жалост за изгубљеним пријатељем.)

Елпенор у Лалићевој поезији није само безначајни младић, каквим га Хомер описује. Он је парадигма младости пред којом се отвара мноштво могућности, да би свака од њих у једном тренутку нестала замењена празнином. Празнина као једино исходиште Елпенорове смрти, спојница је између две Лалићеве песме посвећене овом јунаку. Слађана Јаћимовић у овим Лалићевим песмама ишчитава „осујећеност људске судбине и узалудност постојања. Овакав доживљај човековог места у свету, задатих могућности и ограничења, умног бића као играчке слепих сила, дискретно је, али стално и неоспориво присутан у Лалићевој поезији“ (Јаћимовић 2007: 114–115).

Осујећеност људске судбине, сложићемо се, присутна је, како у песмама о Елпенору, тако и у многим Лалићевим песмама, јер живот и осујећеност увек су некако здружени. Али о узалудности постојања тешко да бисмо могли говорити везано за Лалићеву поезију, чак и када је реч о његовим најсуморнијим песмама. Загледана у смисао човековог постојања на земљи, његова поезија није увек у моћи да прозре сврховитост. Некад ту сврховитост само слути, али од трагања за њом не одустаје, чврсто уверена у њено постојање. (Ту слутњу назиремо и у стиху песме „Елпенору“: *То је, вероватно, казна.*)

Поменуће Лалић Елпенора још једном, у песми „Вежба“. Рекло би се да је то помињање успутно, и да се име овог јунака из Хомеровог спева само наметнуло, будући да је песма већим делом везана за подземни свет. Асфодел је и област подземног света и назив цвета који се ту може срести. Тај цвет је, заправо, медитеранска биљка, позната и под именом златоглав, именом које пружа једну сасвим другачију симболику. Као и нарцис, односно суноврат, припада породици љиљана. Због карактеристичног мириса, као и све биљке из ове породице, привлачи пчеле у великом броју. Суноврате смо већ срели у песми о Икаровом паду. Они призивају и Елпенора, јер је и његова младост прекинута због једног пада (истина, са много мање висине од оне са које се обрушио Икар).

Познато је да се за оне који су пали са висине уз кобан исход и данас често каже да су се *суновратили*. Зато не можемо ни помислити да је Елпенор овде

именован случајно (у песмама које су у целини посвећене њему име му се не помиње изван наслова). Дозивају га суноврати, али и митски приказ загробног живота. Заправо, кроз целу песму реч је о жртви коју треба принети мртвима. С тим циљем се помиње и мед, јер је он саставни део жртви које се приносе душама умрлих. Хомер нас је подучио да су ипак жртве које подразумевају крв и изнутрице животиња на већој цени. Ово нас води Елпенору који није сахрањен и за чију душу није проливена животињска крв. Управо то је оно за шта овај Хомеров јунак моли Одисеја, након што су се срели у Хаду. Али речи: *Одисеју, овна кољи*, не изговара директно Елпенор. То у бунилу повишене температуре изговара сам песник, још једном потврђујући своју везаност за овог Одисејевог друга.

Не можемо са сигурношћу тврдити да ли је Елпенорова прекинута младост то што нагони Лалића да о овом митском јунаку годинама размишља и да му се изнова враћа или је песник био потакнут бесмисленошћу његове смрти, изазване мамурлуком. Могуће је да су оба ова разлога тачна, као и да им се може придружити још неки. У сваком случају, идеја о обесном младићу који улудо губи главу као тема, прешла је заједно с Лалићем дугачак пут, о чему сведоче његове бележнице. Песник настоји да у потпуности преокрене угао посматрања и да кроз промењену перспективу исправи неправду коју је Хомер нанео младићу. Елпенор је игром случаја умро нехеројском смрћу, а његова се грешка састојала једино у томе што је јео кад су сви јели и пио кад су сви пили. Код Хомера, Одисејев лик мора да остане неокаљан (Одисеј је тај којем се ништа не сме замерити, а како и би, кад ове догађаје у Хомеровом спеву, сам Одисеј приповеда!). Занемарује се његова небрига за Елпенора, младића за ког је ипак био одговоран, а чију смрт није чак ни приметио, као што није приметио ни да га нема на броду. Сложићемо се овога пута са Хорацијем који каже: „*Quandoque bonus dormitat Homerus*“. Иван В. Лалић је то уочио и настојао да у његовој поезији Елпенор добије улогу „невине жртве“ (Шеатовић-Димитријевић 2007: 145), уместо оне улоге која му је вековима била намењена.

5.6 Црно на црвеном

За разлику од Ивана В. Лалића и Јована Христића, код којих је враћање миту често и плодотворно, код Борислава Радовића је тај однос нешто другачији. Радовић се не враћа митској прошлости, он њу из дубина векова доводи у садашњи тренутак. И никада се не зна чему све митски предложак може користити. О Аргонаутима је већ било говора везано за поезију Ивана В. Лалића и њен однос према миту. Борислав Радовић нам показује како се истом миту може приступити на сасвим другачији начин.

Александар Јовановић је истакао сличност између Лалићевих „Аргонаута“ и Радовићевих „Веслача“, осећајући потребу да их бар на тренутак доведе у везу. То су „по много чему различите песме, грађене сходно поетичким начелима својих аутора. Међутим, околност да за подтекст узимају исту митску причу чини да их можемо – макар за тренутак – посматрати заједно. Тако гледано, Радовићева песма је својеврсни коментар Лалићеве, полемички усмерена не само према тумачењима мита о Златном руну, већ и према онима који његов смисао виде у самој пловидби“ (Јовановић 1993: 276–277). Настала двадесетак година после Лалићеве, Радовићева песма „Веслачи“ не отвара поетски дијалог, онако како то види Јовановић. Сам Радовић је отворено порицао постојање везе између две поменуте песме. Пракса нас учи да „песницима не треба веровати“, из једноставног разлога, што често ни сами нису свесни свих значења и свих могућих праваца које за тумачења отварају њихова дела, али у овом случају, на Радовићеву се реч можемо ослонити, јер је и сама песма подупире.

Свој ослонац Радовићева песма не тражи у Лалићевој песми, па чак ни у спеву Апологија са Родоса, већ у црнофигуративном вазном сликарству античке Грчке, на шта песник указује, већ на почетку „Веслача“, пре него што читалац и постане свестан да га песник полако уводи у одређену митску причу. Посежући за уметничком верификацијом мита изван књижевности, Радовић не жели да сугерише немоћ језика и недовољност речи, већ да призове у сећање древна времена, у којима је цветало вазно сликарство.

Црни обриси на црвеној води: / у сутон, веслају сунцу иза леђа, / веслају црни по црвеном, / морем као преко трбуха неке вазе... Овим стиховима нас Радовић

уводу у причу о Аргонаутима. Читаоца који се понешто разабера у историји уметности могло би да зачуди овакво опредељивање у одбиру боја. Наиме, откривајући да су ови веслачи заправо Аргонаути, мора се зачудити зашто редослед боја није обрнут, будући да је једна од најчувенијех сачуваних слика црвенофигуративног вазног сликарства везана баш за Аргонауте. Са једне стране приказано је окупљање Аргонаута, а са друге сама пловидба. Црвенофигуративном вазном сликарству припада и ваза на којој су представљени Јасон и златно руно. Позната је и ваза на којој је осликан повратак Аргонаута, али и на њој је црна позадина са црвеним фигурама.

Што се тиче црвенофигуративног архајског сликарства, можемо само да претпоставимо да се и оно бавило сличним темама, но будући старије, мање је дела очувано. Зато помишљамо да је до овог обрта дошло због жеље песника да визуелно дочара море црвено од сунца на заласку и фигуре веслача, црне од сенки таме која се приближава, најављујући ноћ. Поређење мора са трбухом неке вазе, тера нас да помислимо како нас песник још једном, овога пута директно, усмерава ка неком конкретном уметничком делу, које га је инспирисало да напише песму и које треба потражити у лексиконима уметности. О чему је заправо реч, сазнаћемо тек на крају песме. Пре тога ћемо чути песму у песни.

Певач који стоји на крми, и у којем није тешко препознати Орфеја, *момчад на завеслај бодри*. Већ тим стихом, Аргонаути нам се приказују у послу у којем их најређе замишљамо: у мукотрпном веслању, када за време маине, једра нису од помоћи, а кретање ипак треба наставити. Мит нас је већ упутио да је Орфеј својим певањем забављао Аргонауте током дуге пловидбе, али ни његову песму нисмо замишљали овако. Намеће се питање, како оваква песма икога може охрабрити или му олакшати напоран рад.

У Лалићевој песни „Аргонаути“, нисмо спремни да лисрко ја припишемо Орфеју, због саме интонације изреченог. У „Веслачима“, песник се потрудио да не буде никакве недоумице у погледу тога чија је песма у песни. Не треба заборавити да се Орфеј не обраћа читаоцу, већ искључиво веслачима. И поред тога, Орфеј какав нам се приказује кроз песму коју пева, далеко је од трачког певача ког смо заволели кроз мит. Песма Певача који стоји на крми суморни је приказ досадашњег путовања, без икакве жеље да еуфемизмима буде бар мало

ублажен. Својим певањем, Орфеј нас удаљава од мита. „Изворни контекст мита, који у модерном тренутку представља или изгубљено или измењено традицијско искуство, остао је ван забележеног митолошког система, самим тим и историје религије и уметности, и у потпуности је померен тек на руб песничког искуства које је одређено тренутком продубљеног разумевања митске динамике, припадајући лирском субјекту, који се удваја у фигуру певача, реактуелизујући његове речи, откривајући истину и о подухвату, али и о механизму који одређује постојање и настајање мита“, објашњава Миломир Гавриловић у тексту „Ресемантизација митског искуства у песништву Борислава Радовића“ (Гавриловић 2017: 252).

За почетак ћемо занемарити „механизме постојања и настајања мита“ и окренути се само искораку који је начинио митски певач. Његова песма уопште није ни орфејска, ни орфичка. Нема у њој ни резигнације лирског ја, након што је путовање завршено, брод уништен а капетан мртав, какву срећемо у Лалићевим „Аргонаутима“. Орфејев глас више подсећа на глас савременог човека који је уморан од новинских лажи и има потребу да их демантује. То се, заправо, Орфеј обрачунава са митом. Најпре се демантује вест о повратку. Како каже мит, Аргонаути су извршили свој задатак: помогли су Јасону да своје стрицу донесе златно руно. И Лалићева песма говори о повратку Аргонаута. Зато А. Јовановић у стиху: *Мислило се да смо се вратили, а нисмо*, види Радовићев одговор Лалићу, сматрајући да је песма „Веслачи“ „полемички усмерена не само према тумачењима мита о Златном руно, већ и према онима који његов смисао виде у самој пловидби“ (Јовановић 1993: 276–277).

Орфејева песма, песма којом бодри веслаче, одбацује идеју о повратку. Одбацује се и идеја о томе да су Аргонаути са собом донели плен. Као плен се помињу крзна и цуре, што је јасна алузија на златно руно и Медеју. Али тиме се не одбацује само митска прича о златном руно и чаробници која ће постати убица своје деце, већ се са мита свлачи маска. Први пут, у позадини авантуристичке приче искрсава и друштвено-историјски контекст у ком су настајале овакве приче, па и ова. Тиме нам се указује ружна историјска позадина сведена на пљачку, отимачину, варварство и мање или више успешну колонизацију. На те друштвене односе указује Орфеј својом песмом, препуном горчине. Отуда и његова иронија,

усмерена директно ка миту, односно „цењеном предању“, за које нам је одмах јасно да је, заправо, прецењено.

Орфејева песма је, у ствари, песма ратника који су излагали своје животе многим опасностима (*крварисмо гаће и пловисмо*), војујући битке које нису њихове и које су корист доносиле само ратним профитерима – онима што су пунили амбаре и ложнице. Трачанин пева пораз ратника који, после битке, свеједно да ли добијене или изгубљене, више никоме не треба. *Веслајте даље, веслајте даље / орило се за нама са ртова*, сазнајемо из Орфејеве песме, која од fine ироније с почетка, преко отвореног бунта, градацијски долази до цинизма, кроз приказивање принудне пловидбе као срећног исхода. Радовићеви Аргонаути се нису вратили, јер их ниједна лука није примила. У таквој ситуацији, видети пловидбу као најбољи исход, као исход који води тамо где је трава зеленија, горка је утеха. Митски певач, од чије лире смо свикли да очекујемо много, пева у ниском регистру, не устукнувши пред „крвавим гаћама“ и „мрсним земљама“. Он пева бес никоме потребних ратника, бес који се рађа из незнања у једном конкретном историјском тренутку. Својом песмом, он детронизује мит о Аргонаутима, уједно детронизујући свеколике митове о јунаштву и жртвовању за узвишене циљеве.

Тамо где се завршава Орфејева песма, поново чујемо оно лирско ја с почетка песме, лирско ја које се на тренутак удвојило, да би део себе позајмило Орфеју и које се сада себи вратило. То лирско ја наставља своју причу из које схватамо, да смо на почетку песме сами себе обманули, а да нам је песник ту обману свесно омогућио. И док смо читајући почетне стихове „Веслача“ причу о црним фигурама на црвеној позадини доживели као успешно поређење којим се жели учврстити уметничка верификација мита, на крају песме схватамо своју заблуду. *Мали, оволицни, под стаклом што одзвања / кад возила протутње улицом, / црни по црвеном: сам враг би знао стигоше л' куд* (Радовић 2016а: 123), читамо на самом крају песме.

Захваљујући овим стиховима, схватамо да су Аргонаути сведени на минијатурне фигуре са неке вазице која представља јевтину реплику црнофигуративног вазног сликарства, купљену током некаквог пропутовања кроз Грчку, како би завршила у нечијој витрини иза стаклених врата. Отуда је оно

трагање с почетка разговора о овој песми – трагање за уметничким делом на које се односе Радовићеви стихови – било неуспешно. Тиме је мит у овој Радовићевој песми доживео двоструки пораз.

Утолико смо мање склони да пловидбу Аргонаута из „Веслача“ на било који начин упоредимо са Лалићевом песмом, па макар то било и „на тренутак“, како предлаже Јовановић. Не само да је реч о два различита регистра певања, већ о два потпуно различита сагледавања и живота и мита. Заправо, ове две песме су захвалан пример на ком се може уочити како полазећи од истог мита песници могу стићи на сасвим различита одредишта. Мит о Аргонаутима њихова је заједничка лука, али Лалић и Радовић управљају различитим бродовима и од старта су се упутили различитим правцима.

Не треба заборавити да је у ту исту луку пре наших Аргонаута свраћало још песника надахнутих Медитераном. И уколико би Радовићеви „Веслачи“ бар донекле могли да се упореде са неком ранијом песничком обрадом овог мита, онда би то најпре била песма „Аргонаути“ Јергоса Сефериса. Овог песника Зоран Мутић у есеју „Одисејада Јергоса Сефериса (1900–1971)“ назива морепловцем. „Сеферис је, наиме, пре свега морепловац. Не од оних које је коб неког албатроса проклела да лутају морима попут Уклетог Холандеза. Његово изгнанство је мање-више добровољно и мање мелодраматично. Он језди не покушавајући да досегне звијезде – иако су и оне ту да би указивале на пут. Све што може да се додирне, да се држи у руци (живот, љубав, морска вода, шљунак) треба само да помогне да бисмо склизнули преко меридијана и ишли даље“ (Мутић 1978: 8). Сеферис није Холанђанин Луталица, али луталица јесте, номад од оне врсте о којој смо говорили, укратко – човек Медитерана. Такви су и његови Аргонаути за које каже: *Били су другови добри момци, нису гунђали / ни због напора ни због жеђи ни због зиме / држали су се попут стабла, попут таласа / који пригрле ветар и кишу / пригрле ноћ и сунце / не мењајући се усред промене* (Сефери 2003: 26).

Сеферисови Аргонаути као ни Радовићеви, не завршавају своје путовање. Али о њиховим путовањима и преласцима из мора у море, из краја у крај, Сеферис говори у прошлом времену. Па и када их сретнемо у истој радњи у којој смо срели Радовићеве – при веслању, опет је на снази прошло време: *Добри су били момци, по целе дане / уз весло, знојни, спуштена погледа / дисали су сложено /*

а крв им је бојила послушну кожу (Сефери 2003: 26). Веслање је једина тачка пресека Радовићеве и Сеферисове песме. У тој тачки песме се додирују, како би се укрстиле и наставиле свака својом трасом. Радовићеви Аргонаути које бодри бунтовни Орфеј песмом пуном горчине потпуно се разликују од Сеферисових послушних веслача, помирених са судбином, веслача за које тек пред крај песме сазнајемо да су поумирали и да *Весла им / означавају место где спавају на жалу* (Сефери 2003: 27). (Овде се грчки песник ослања на Хомера и на Одисејев дијалог са Елпенором, којег првог среће у Хаду, и који га моли да се по повратку на Киркино острво, постара за његову сахрану, тражећи да му поломљено весло пободе на гроб и тако означи место на којем је сахрањен. Тако Сеферис прави успутну алузију на најмлађег члана Одисејеве посаде.)

Без обзира на то што су завршили покопани на некој обали, Сеферисови Аргонаути, баш као ни Радовићеви, нису завршили путовања. Сједињени с веслима, али и с водом, наставили су да броде јер им је то једина сврха. Веслачи нашег песника, настављају путовања из сасвим другачијих, много приземнијих разлога: никоме нису потребни; са сваке су им обале којој су се приближили, махањем давали знак да треба продужити пловидбу, стављајући им тако до знања да би на обали били сувишни.

Јасно је да Радовићеви веслачи немају много заједничког са оним старијим Аргонаутима из песме грчког симболисте. Ипак, слика веслача коју Сеферис даје, оно је над чим се зиста треба зауставити на тренутак. Та слика је могла да послужи нашем песнику као полазна тачка, као ослонац у који упира полугу захваљујући којој ће из орбите померити цео један познати мит. Утолико и Радовићеву песму можемо доживети као својеврсну полемику са Сеферисом, никако са Лалићем.

Но, не треба заборавити ни Рилкеове веслаче, на које нас, онако узгред, и Радовић подсећа у есеју „У потрази за невиношћу речи“, где говорећи о Оскару Давичу и песниковој улози у друштву констатује: „У основи те стратегије почива класична представа о служби коју песник обавља пред заједницом: то је онај члан посаде који седи на прамцу и песмом бодри веслаче у једној Рилкеовој параболу, као Орфеј Аргонауте“ (Радовић 2016: 348). Управо у тој ситуацији затичемо и Радовићеве веслаче и њиховог певача који бодри дружину.

5.7 Четврта титијска

Интересовања Борислава Радовића за античку грчку и римску књижевност, а посебно за Хомера и Вергилија, позната су нам из његових есеја. Овој теми се у више наврата враћао, а најисцрпније се њом бави у тексту „Читајући Вергилија“. Радовићев угао посматрања баца посебно осветљење на однос наручиоца и песника, који је у то време био уобичајен. Он тај однос прати на више начина. Један од њих је само сведочанство које је Хомер оставио у свом спеву, на шта Радовић указује у есеју „Одисејев плач и белозуби вепар“. Тако наш песник кроз *Одисеју* и Одисејев однос према двојници аеда који се у њој појављују, запажа предности и мане њиховог положаја. У првом случају реч је о слепом Демодоку, којем Одисеј, као награду за отпевани део из *Илијаде*, нуди плећку „белозубог вепра“, комад мяса што је намењен почасном госту, уз напомену да то мора оправдати и певањем о догађају везаном за сам улазак у Троју. Тако Одисеј поступа код Феачана, када га је Демодок дирнуо певајући о његовим подвизима. Радовић нам указује на Хомеров трик аутоцитатности, шаљиво закључујући да би песници који пишу по наруџбини имали „пречу потребу но остали да самоиницијативно хвале своје производе“ (Радовић 2016б: 360).

Када се врати на Итаку, Одисеј ће поступити сасвим другачије. О квалитету песама тамошњег аеда Фемије не дознајемо ништа. Али већ чињеница да је у Одисејевом одсуству забављао просце својим певањем довољна је да му угрози живот. Да се за њега Телемах није заузео, ништа му не би помогла оправдања да је „певао под присилом“. Помињући „певање под присилом“ и сврставајући Фемију „међу сараднике окупатора“, Радовић жели да нас подсети на нашу не тако далеку прошлост и ситуације сличне оној у којој се нашао Фемија, као и на страдања наших уметника које никакав Телемах није могао заштити. Из *Одисеје* сазнајемо и то да за песму аеду не следује само награда, уколико се наручиоцу песма допадне, већ и врло озбиљна казна ако његова песма подбаци или буде певана коме не треба. Све то однос наручиоца и песника доста компликује.

Враћајући се размишљањима о Вергилију и његовом мецени, Радовић прати похвале на рачун цара Октавијана Августа не само кроз *Енеиду*, већ и кроз *Буколике* и *Георгике*. Поред осталог, нашем песнику је циљ да уочи колико је

Вергилије био спутан чињеницом да има наручиоца и да неке историјске личности нужно мора да помене у свом делу. Похвале на Вергилијев рачун утолико су веће, што се уз све те отежавајуће околности изборио да не умањи вредност свом делу. Ипак, неће пропустити наш песник да се не нашали на рачун великог претходника, тако да у песми „Космата звезда“ сусрећемо узгредну напомену о томе како је Вергилије сваку појаву и сваки догађај умео да искористи како би прослављао свог наручиоца: *Вергилије би ту појаву / описао, онако речит, / своје цару у част и славу, / уз доказ да му је цар вечит...* (Радовић 2016: 75)

Свако Радовићево размишљање о песницима и наручиоцима води констатацији да наручилаца одавно више нема, али да то не значи апсолутну слободу за песника, јер је место наручиоца данас заузео читалац. Песник се више не труди да угоди мецени, владару или каквом богаташу за чијом се трпезом храни или од кога добија новчана средства како би на миру могао да ради, колико год то и не било „на миру“, већ заправо прилично узнемиравајуће. Поодавно већ песнику је циљ да угоди читаоцу, па чак и онда када му, попут Бодлера, наизглед окреће леђа, називајући га „дволичним“ али и „својим ближњим“. У есеју „Митологеме за личну употребу“, Радовић каже: „Читаочев неприкосновени положај, претходно заснован на улози покровитеља и наручиоца песничке производње, променио се само утолико што је добио далеко шире и поузданије оправдање: модерни песник сада подређује читаоцу своје умеће и без његовог захтева, подастирући му заједно са делом и своју личну замисао, која се без читаочевог учешћа ионако не би дала обелоданити“ (Радовић 2016б: 120–121).

Када нека мисао кроз дужи период заокупља песника и он јој се враћа у разним прозним записима, скоро да са сигурношћу можемо тврдити како ће се појавити и у некој од његових песама. У нашем случају теме наручиоца, Радовић се дотакао у песми „Четврта питијска“. И да песник наслов није ставио под наводнике, ми бисмо знали да се у подтексту налази Пиндарова „Четврта питијска ода“. Зато најпре мало о Пиндару и његовој песми.

Пиндар је и рођен за једне од Питијских свечаности, поткрај VI века пре нове ере и постао је један од девет најпознатијих песника старог века. Овај Тебанац је још у раној младости стекао славу епиникијама, односно одама посвећеним победницима на спортским такмичењима, па се није много бринуо за

наручиоце – сами су му долазили. Градови су се отимали да им напише химну, тако да је Пиндар у ту сврху написао много хорских песама. Освојио је симпатије високог племства, па су наруџбине стизале и са те стране, као што су се низале награде на песничким такмичењима, награде које су у то доба имале знатно већи значај од данашњих. Пиндарове епиникије су подељене према местима на којима су се одвијала такмичења. Тако су „Питијске оде“ везане за такмичења која су сваке друге године одржавана у Аполоновом храму у Делфима. Како је стари назив за Делф – Питон, тако су и епиникије назване питијским. Сачувано је дванаест Питијских ода. Нажалост, музика уз коју су оне певане, није сачувана.

Ако завиримо у „мајсторску радионицу“ култног песника, видећемо да је он примењивао извештан шаблон у састављању епиникија. То им, свакако, не умањује ни значај ни уметничку вредност. На самом почетку песме неизоставно је помињање наручиоца. Без тога, нема ни епиникије. Наручилац је иницијатор настанка песме. Дакле, он је основна песникова инспирација. То је углавном рођак или пријатељ такмичара чија се победа очекује. Остало је на песнику.

Уводни део епиникије морао је да садржи неке личне детаље, о којима песник већ буде обавештен. Неопходно је набрајање успеха и победа онога у чију част се пева, али се не сме прескочити ни родослов. Пошто задовољи форму и одговори на питања ко је, чији је и одакле је спортиста чија се победа слави, песник је коначно на свом терену. Он се не упушта у описивање самог спортског такмичења, већ посеже за митолошком грађом у којој проналази неки догађај који повезује са победником. Само повезивање може бити по месту из ког су потекла оба јунака: лик из митологије и спортиста или на основу неке заједничке особине или како већ песникова машта одреди.

Након што се Пиндар вратио са Сицилије, један од његових наручилаца постао је и Аркесилај Кирењанин, који је одиграо велику улогу и у настанку „Четврте питијске оде“. Али остаје питање, зашто је српском песнику баш ова епиникија толико значајна, да се својом песмом осврће не само на њу, већ и на све оно што је довело до њеног настанка.

Избор Борислава Радовића није баш сасвим непредвидив. Наиме, Пиндар у овој оди, након што је тек неколико стихова прозборио о победнику трке двоколицама, посеже за митском грађом и везује се за Јасона и његову дружину са

брода „Арго“. Тема коју смо код Радовића већ срели. Али у својој песми Радовић ће Јасона поменути тек узгред. Заправо, он и не жели да мит о Аргонаутима у „Четвртој питијској“ буде у првом плану. Нешто друго је ту много важније. Наш песник жели да својом песмом читаоцу открије нешто што из схолија не сазнајемо. Први корак у свему томе јесте наручилац – Радовић, као и Пиндар креће од Аркесилаја.

Радовићева песма почиње прозаично, као да заиста читамо коментаре уз Пиндарову песму која је послужила као интертекст: *Пред тридесет прву кад Питијаду беше / краљ угушио побуну / која му уздрма тек преузети престо, / млади тиранин Аркесилај, / настојећи да се учврсти у Кирени / посла извесног Еуфема / с неколико лађа из Либије за Грчку, / да тамо новачи колоне, / војничку посаду за Еухеспериде; / и с њим упуту свог шурака / Карота, и своје најјаче двоколице / са чет'ри брзонога коња, / како би му шурак с Питијских игара / донео победнички венац. / То кажу сколије* (Радовић 2016а: 125). Велики број података откривају нам „сколије“, али не и то чији глас чујемо у песми, ко то изоставља слово „и“ у средини броја четири? Песник нам о томе не саопштава ништа. У првом делу се држи онога што кажу схолије и онога што читамо у првој строфи Пиндарове оде.

Аркесилај, владар Кирене, осми у својој династији, уједно и последњи, јер ће само неколико година након победе на Питијским играма, настрадати као жртва политичке завере, онај је којег треба славити. Ипак, Радовић нам уз благу иронију, чији је циљ да у почетку буде што мање приметна, саопштава да се Аркесилај уопште и није појавио ни у Теби, код Пиндара, ни у Делфима. Муж његове сестре у име свог владара наручује епиникију, и одлази на трку двоколица. Његово постојање Пиндар не помиње. Оно је сасвим неважно. Карота помињу тек коментари уз песму, који би у неком лошијем издању могли и да изостану. Да не будемо неправедни према Пиндару, морамо рећи да он ни на самог Аркесилаја, владара-наручиоца (јер тешко би се могло замислити да је Карот наручио епиникију онако, на своју руку и за свој грош), не троши много речи – тек неколико стихова о томе како је Питија у Аполоновом одсуству пророковала да ће Либијом владати племе чији је изданак Аркесилај.

Пиндару се много више него Бориславу Радовићу журило да пређе на онај део у којем поезија има главну реч, а наручиоци скоро да бивају заборављени. Већ у првој антистрофи Пиндар започиње причу о Аргонаутима и то преко Медеје, иако она није та срећна веза између Аркесилаја и мита о Аргонаутима. Веза се остварује захваљујући томе што су се Аргонаути, враћајући се са Колхиде зауставили на острву Лемнос. Током тог предаха, обљубили су жене са острва. Из тих односа настао је род Еуфема, чији је Аркесилај потомак. Захваљујући овој далекој вези, песник античке Грчке може да наручиоца мало занемари, јер је створио привид како славећи његове претке, заправо слави њега.

Радовића, међутим, занима све оно што у Пиндаровој песми не стоји, већ оно што се може прочитати у схолијама или само претпоставити, маштом надоградити. Према коментарима упућених, Радовић наводи и то да се Карот задржао дан-два у Теби код Пиндара. *А шта у томе види Пиндар?* – поставља Радовић реторско питање, да би одмах затим понудио одговор: *Пиндару је стало да остави утисак / на краљевског наручиоца.* У овај одговор смештено је тежиште песме и пробелматике која је Радовића дуго заокупљала. Суштина је оставити утисак на краљевског наручиоца, јер на крају крајева, без наруџбине нема ни епиникије, а нема ни издашне награде која следује, уколико наручилац буде задовољан. Зато је потребно одобривољити наручиоца и угодити му не само добро написаном песмом, већ и на сваки други начин, а један од тих начина је и гозба на коју су позвани угледни грађани Тебе, али и *бајне фрулашице, науљени ефеби; / и стасити младић тамне пути / постранце, љубимац, наочиглед, Пиндаров* (Радовић 2016а: 125–126). Ако је присуство „аристократских брада“ потребно, како би гозба добила на значају, а бајне фрулашице како би својом свирком пратиле извођење Пиндарових епиникија (мало саморекламе никада није наодмет, посебно не пред наручиоцима) „науљени ефеби“ и Демофил, Пиндаров љубимац, заједно са фрулашицама треба да нагласе раскошну чулност гозбе коју приређује Пиндар. Дамофилова улога ипак је знатно већа.

Радовић нам открива, још нешто што је везано за Пиндарову „Четвру питијску оду“ и Пиндару је толико значајно да после потраге за златним руном, која заузима највећи део оде (од 9 до 261 стиха), следи ургирање за Дамофила. Наиме, Пиндаров љубимац Дамофил је такође из Кирене, одакле је прогнан јер је

био присталица побуњеника. У Радовићевој песми на истој гозби затичемо Аркесилајевог шурака, који у краљево име наручује епиникију (добро, то песник не каже директно, али сасвим је јасно с којим циљем се овај возач двоколица зауставио на дан-два у Теби, на свом путовању ка Делфима) и Дамофила, краљевог даљег рођака „*лишеног својих грана*“ којем је тај исти Аркесилај поткресао гране и прогнао га у туђину.

По много чему је Пиндарова „Четврта питијска ода“ нетипична. Док се Аркесилај, у чију част је ода и спевана, директно помиње само у осам стихова на самом почетку песме, а највећи део песме представља селективну лирску обраду мита о Аргонаутима која је тек у далекој и крајње посредној вези са наручиоцем, дотле молба за Дамофила заузима више од тридесет стихова. Већ нам и то говори колико је Пиндару стало до свог љубимца, али нам говори и о томе да се ова епиникија разликује од осталих ода древног песника. Она је више усмерена на конкретну политичку ситуацију у Кирени и настојање да се на ту стварност утиче, него што је похвала у част победе на спортском такмичењу.

Бране Сенегачник чак износи сумњу да је наручилац „Четврте питијске оде“ био Аркесилај, односно његов шурак. Први повод за ту тврдњу он проналази управо у нетипичности ове епиникије и томе да су сам спортски догађај и његов победник потпуно пали у сенку. Други ослонац за своју тврдњу, Сенегачник проналази у „Петој питијској оди“ која је такође сачињена у част истог спортског догађаја и Аркесилајеве победе, али овога пута онако како то у потпуности приличи епиникијама. Зато и сматра да је заправо „Пета питијска епиникија“ настала по Аркесилајевој наруџбини, док је „Четврта питијска ода“ написана касније, а да је њен наручилац заправо изгнани Дамофил. Уз то иду и претпоставке да ову епиникију није ни изводио хор, већ солиста и да је онда када се већ прославио епиникијом у част спортских победа, којом је Аркесилај био задовољан, Пиндар написао „Четврту питијску оду“ са циљем да своју славу и свој дар искористи како би побољшао положај свог љубимца Дамофила, којем је пружио уточиште⁸².

⁸² „Ker je istemu dogodku, Arkesilajevi zmagi na 31. pitijjskih igrah, posvečen tudi Peti pitijjski slavošpev, ki ima značilne poteze uradnega proslavljanja športne zmage (epinikija), se zdi verjetno, da je Četrtri slavošpev nastal kasneje in je bil izveden na vladarjevem dvoru. Velik obseg napeljuje na misel, da ga ni

Из ове перспективе нам је јасније због чега и у „Четвртој питијској“ Борислава Радовића Дамофил заузима кључно место. Први пут га сусрећемо када му Карот жури „у сусрет раширених руку“. Овог изгнаника наш песник описује, посежући за Пиндаровим стиховима. Наиме, започињући певање о Дамофилу „случају“, у дванаестој антистрофи, песник античког доба посеже за једном проширеном метафором. Тебански песник се позива на Едипа, најзнаменитијег владара Тебе, и његову мудрост, захтевајући да та мудрост буде прихваћена. Метафора о храсту раскошне крошње којем би поткресивање грана могло умањити углед и претворити га у дрва за огрев или у потпорни стуб куће каквог странца, заправо је алегоричан приказ Дамофилове животне позиције.

Радовић, који је често користио интертекст без усмеравања ка изворима, овде је сматрао важним да користи наводнике за све што преузима од Пиндара: од наслова, до појединих речи или делова стиха. Отуда се за младог изгнаника у песми српског песника каже: *...то је Дамофил / („храст“, рећи ће Пиндар, „што лишен својих грана“ / домаћину куће „држи кров“); / бивши присталица побуњеника, / прогнан из Кирене...* (Радовић 2016а: 126) Јасно је да Радовић жели да нагласи свој однос према делу славног претходника, и да разграничи његове речи од речи интерпретатора и преводилаца. Отуда су директне позајмљенице из Пиндарове „Четврте питијске оде“ означене наводницима, а као рефрен се понавља позивање „на сколије“, да би нам кад све то изузмемо, остало оно што сам Радовић поводом Пиндара и ове његове оде каже.

Према схолијама, пошто су минуле Питијске игре и сам Пиндар је, можда баш захваљујући својој епиникији у славу Аркесилаја, доспео у Кирену. У погледу осталих детаља ставови коментатора нису усаглашани. Велика је вероватноћа да је Пиндар наклоност младог краља задобио „Петом питијском одом“ и да је због ње гошћен и чашћен на његовом двору, а да је „Четврта питијска ода“ настала управо током Пиндаровог боравка на двору, када се великом песнику учинило да кроз песму може утицати на политичке одлуке

izvajal zbor, temveč solist. [...] Sklepna Pindarova misel, da je Damofil, ko je bil gost v Tebah, spoznal izvir ambrozijskih (pesniških) besed, daje slutiti, da je bil morda prav on naročnik tega slavospeva“ (Senegačnik u Pindar 2012: 92).

краља Аркесилаја и умилоствити га да Дамофилу допусти повратак у родну Кирену.

И сам Борислав Радовић је наклоњенији оваквом тумачењу настанка Пиндарове „Четврте питијске оде“, али допуштајући и другачије могућности тумачења, кроз често уплитање неодређености у виду речи: „ваљда“, „можда“, „или“... Тако у последњој, пиндаровски дугој строфи, можемо прочитати: *Пиндар беше ваљда те зиме у Кирени. / Ту би, уз огњиште где маслина пуцкета / и уз дактило-епитрите, / за несносних киша и пеичаних ветрова / често отпловио у мислима оном храсту / што окрљуштен држи у Теби / кров његове куће а овде целу песму. / Да ли му се просто наметнула та слика?* (Радовић 2016а: 126–127)

Читајући наведене стихове уочавамо Радовићеву потребу да својој песми одузме свечарски тон. Иако од самог почетка полемички настројена према схолијама, донекле и према самом Пиндару, Радовићева песма је у непосредном колебању између високог и ниског регистра. Као што се упорно смењују дуги и кратки стихови, тако се и ова два регистра непрестано смењују. Једним дугим стихом, наш песник дочарава атмосферу зиме у Кирени, уз пуцкетање маслина, које допуњује медитеранску идилу, да би већ следећим стихом разорио идиличност свог описа, користећи терминологију научног функционалног стила. Јер једно је замишљати песника на краљевском двору како смишља стихове, имајући на уму добробит свог љубимца, а нешто сасвим друго уводити у саму песму термин *дактило-епитрити*, без обзира на то што је реч о Пиндару драгом метричком облику.

Аутор бројних епиникија представљен нам је као вешт ласкавац, („чувени песник хвалција“, како је то формулисао Хамовић 2017: 101), али и као ненадмашни мајстор стиха, односно „мајстор свог посла, без све сумње“, како читамо у последњем стиху Радовићеве „Четврте питијске“ (Радовић 2016а: 127). У песми га затичемо како *пробира митску грађу / за победну песму и, стигав до Јасона, / разматра путовање морем* (Радовић 2016а: 126). Радовић нас уводи у онај део поетског стварања који више нема везе са надахнућем. Тешко би било истовремено говорити о божанском надахнућу и наручиоцима, али и то се догађало, мада се чешће догађало да се говори о надахнућу како би било прикривено постојање наручиоца. Дакле, „пробирање митске грађе“ део је оног

занатског слоја стварања, који је, мада у неким временима мање на цени, ипак неопходан. У том погледу Радовић Пиндару и одаје признање. Али ипак не може без иронијских упадица. Тако нам осмех мора измамити и инсистирање на дословном преузимању Пиндарове алегорије, у којој је Дамофил представљен као храст. Ефекат је још потпунији када наш песник уз храст веже још неки детаљ из Пиндарове оде: рецимо, када за изгнаног племића који чами у Теби каже да је „храст окљаштрен“ који држи кров Пиндарове куће. На тај начин српски песник уз једну хуморно-иронијску дистанцу повезује Пиндарову епиникују и Пиндаров живот у нешто нераздвојиво.

Окљаштрени храст не држи само кров Пиндарове куће. Радовић наглашава да он држи и целу песму, при чему се првенствено мисли на Пиндарову „Чеврту питијску оду“. Међутим, прочитамо ли још једном стихове којима наш песник описује Пиндаров боравак у Кирени, говорећи да би древни песник *често отпловио у мисли оном храсту / што окљаштрен држи у Теби / кров његове куће а овде целу песму*, схватићемо да се у овим стиховима крије и романтичарска иронија, јер „овде“ можемо тумачити на више начина. Оно може бити изговорено у смислу, „овде у Кирени“, о којој је непосредно пре тога било речи или „овде у песми коју Пиндар саставља мислећи на Дамофила“, али и као „овде у песми коју управо читаш“. Нема сумње да су у Дамофиловом положају ослонац пронашле обе песме, као што не треба сумњати да се Радовић осврнуо и на своју песму, указујући тиме и на поступак који је Пиндар применио у песми истог назива.

Последња строфа Радовићеве песме не доноси разрешење, иако читаоци ипак очекују неко разрешење у том врзином колу које сачињавају Аркесилај, Карот, Пиндар и Дамофил. Та очекивања ће бити изневерена (као што су била изневерена Аркесилајева очекивања, уколико је заиста по његовој наруџбини и без икаквих других разлога, осим да слави победу његових двоколица, Пиндар певао „Четврту питијску оду“). После констатације да је Дамофил тај храст на којем се држи цела песма, Радовић напушта и Пиндарову песму и „сколије“ које не говоре ништа о најважнијим стварима, оним стварима и односима о којима Пиндар није могао певати у својој епиникији. (Та ода је ионако прекорачила границе песме која прославља победника на спортском такмичењу). Радовић, међутим, тих проблема нема. У његову песму може да стане све оно што није у

Пиндарову, јер Пиндар је био „мајстор свог посла“ и зано је где се треба зауставити, а Радовића не спутавају Пиндарови оквири. Наш песник, полушаљиво, полуозбиљно покушава да проникне у дворске закулисне радње које су се могле тицати Дамофиловог повратка у родну земљу.

Да ли је Карот више пута навраћао у Тебу, како би видео Пиндара или Дамофила, да ли је реч о рођачким спонама или пак о рођачкој мржњи која води новим заверама – у *то сколије не улазе*, поручује Радовић, подвалчећи још једном разлике и сличности између данашњег читаоца и давнашњег наручиоца. Иако читаоци пред песника постављају различите захтеве од Пиндарових наручилаца (није искључено да је наручилаца у погледу „Четврте питијске оде“ могло бити више), очекивање да њихови захтеви буду уважени, подједнако је. То је онај смер којим је Радовић желео да нас поведе. Али нам он истовремено пружа представу „истинске супериорности стваралаца над историјом и традицијом наручилаца“ и читалаца (Ђурић 2017: 314).

5.8 Друго обраћање Паркама

На стодвадесетосмогодишњицу Хелдерлинове смрти, Лалић је написао песму која носи исти назив као једна песма овог знаменитог немачког песника, и почиње идентичним стихом, уколико се он узме у препеву самог Ивана В. Лалића⁸³. Први стих штампан је курзивом да случајно не би промакло како је реч о цитату, премда нас је већ и наслов, као и исцрпно датирање песме већ упутило на познату Хелдерлинову песму. „Појам културне традиције би могао бити најадекватнији термин којим можемо описати у општим назнакама Лалићеву употребу цитата, асоцијативног низања појмова, имена и појава универзалне књижевне и културно-историјске вредности“, тврди, не без разлога, Светлана Шеатовић Димитријевић која се у више наврата бавила темом интертекстуалности у делима Ивана В. Лалића (Шеатовић Димитријевић 2003: 16–17). Међутим,

⁸³ Реч је о препеву који је објављен две године пре настанка Лалићеве песме. Видети: Фридрих Хелдерлин, *Одабрана дела*, прев. Иван В. Лалић, Нолит, Београд, 1969. стр. 57.

Лалићево ослањање на традицију је једна врста повратка самом себи. Доказ за то можемо пронаћи и у песми „Паркама“.

Оба се песника обраћају бићима везаним за античку митологију. У српском језику Парке су познате као суђаје, а у грчком као Мојре. Хелдерлин се определио за римску верзију приче о суђајама које одлучују о судбини људи и богова, а за њим се свесно поводи наш песник, како би што директније упутио на референтну нит која га спаја са немачким песником. Лалић је и пре ове песме у неким песмама цитирао Хелдерлина или његове стихове узимао за мото својих дела о чему подробно извештава Светлана Шеатовић Димитријевић (Шеатовић Димитријевић 2003: 19 и 2012: 199).

Интертекстуалност Лалићевих „Парки“ је вишеструка, на исти начин на који мултипликовани интертекст срећемо у песми Борислава Радовића „Четврта питијска“ у којој је цитатност усмерена најпре према Пиндаровој „Четвртој питијској оди“, затим ка миту о Аргонаутима, да би пробила границе литературе и као интертекст узела историјске податке. У Лалићевој песми укрштају се два интертекста: Хелдерлинова песма „Паркама“ и римским мит о суђајама, који су, као и већи део своје митологије Римљани преузели од Грка.

Наслов песме указује на митска бића која одређују животни ток. Нона (грчки Клото) је преља која испреда нит живота; Децима (пандан грчкој Лахеси) мери дужину животне нити, док је Морта, односно Атропа пресеца, уједно одлучујући о начину умирања. Биле оне замишљене као преље или као чуварке страшног архива у којем су забележене све људске судбине, оне се као хтонска божанства код Хелдерлина повезују са идејом о „еону ноћи“. Као контраст наслову, у првом стиху, идентичном у обе песме, помиње се лето, тачније – тражи се лето, као нешто што директно упућује на топлину и сунце, хелдерлиновски речено, на „еон дана“.

Од другог стиха почиње поступно раздвајање. Хелдерлин уз лето додаје и јесен: *само једну јесен зрела да буде ми песма*, јер ако је лето време сазревања, јесен је доба дозревања. Други стих код немачког песника садржи суштину захтева упућеног Паркама. Он жели кратак али плодан стваралачки период, а после већ нека буде онако како су кћери ноћи одредиле. Уколико му жеља буде испуњена, онда ће све што му се после тога деси, па и сама смрт бити мање

важни. Неће га узнемирети чак ни чињеница да је загробни живот невесео и да га „на путу доле“ не могу пратити његова дела, као што је Орфеја пратила његова лира. Задовољство што је досегао „оно свето“, што му је песма досегла жуђену зрелост, оправдаће све што уследи. Чак ни трајно приклањање „еону ноћи“, као нужном исходу судбине, чак ни вечита тама подземног света, не могу га застрашити. Испуњењем жеље, изказане у прва три стиха, живот је у потпуности остварен, он је у непрекидном обасјању које никакве сурове одлуке слепе судбине не могу покварити. *Једном живех попут богова и то је доста*, поручује Хелдерлин на крају песме. Код Лалића је све то знатно другачије.

ПАРКАМА

Само ми једно лето допустите, ви моћне!
Ал' не да начето је расулом од почетка,
Већ савршено смртно, од корена до круне:
У право време ружа у суседовој башти,
У право време кестен пред кућом преко пута
Шаторе светлости мокре да разапне у лишћу,
И плод на грани брескве године да је утег
У право време, када муње мењају боју
А киша укус,
лето једно неупрљано
Неспоразумом ствари, завадом успомена,
Ветровима што носе отпатке, кости, крпе
Са ђубришта испод северног зида куће;
Једно ми лето треба, изрециво и чисто,
Да неколико речи поставим међу сенке
И светлости, у тачну распоредим их замку
За гласника,
који у њу са осмехом се хвата,
И гори изнад довршеног слова.

Иван В. Лалић до јесени не стиже. Он се зауставља на лету, њему је оно довољно. Ко није осетио лета Средоземља, тај не зна шта лето може бити и у шта се све може претворити. Зато је И. В. Лалић опрезан и има потребу да тачно одреди какво је то лето које тражи. Лето је омиљено годишње доба нашег песника. То дознајемо и из његових писама Чарлсу Симићу. Лети Лалић никада не пише о својој љубави према годишњем добу које управо траје. Тада он много ређе и пише својим пријатељима. Лети се не пишу писма, лети се живи и ужива у разговорима са пријатељима који долазе у посету и пријатељима којима се одлази у госте. Зима, нарочито када је праћена снегом, повод је да се Лалић сети лета и своје љубави према њему.

Док други стих код Хелдерлина већ објашњава о каквом лету и јесени је реч, о каквом зрењу, после чега у том погледу нема шта да се дода, Лалић ће остатак песме посветити опису жељеног лета. (У превртљивом поднебљу и лета су превртљива, зато је песник врло прецизан у својим захтевима. Сем тога, зна с ким има посла. Богови и када дарују, умеју да закину баш у ономе што је најбитније, као што смо открили читајући Христићеве песме, а пред Паркама дрхте и сами богови.) Суштина обраћања Паркама је и код Хелдерлина и код Лалића изнета у другом стиху. Старији песник инсистира на заокружености и довршености песничког дела, док млађи открива у чему би се могла крити превара богова. Није свако лето једнако пожељно. Нарочито није пожељно оно које је „начето расулом“ и то још од самог почетка.

Опис лета какво од Парки тражи, код Лалића заузима већи део песме. Изузев у другом и десетом стиху, увек је реч о позитивним одређењима. Негација се у ова два стиха не користи због тога да би била разбијена монотонија набрајања, већ да би се нагласило оно на шта се никако не може пристати – лето мора бити неначето расулом и „неупрљано неспоразумом ствари“. Тиме је песник само истакао оно на чему инсистира, оно од чега не може одустати, нити направити уступак Паркама, ако већ треба да их моли, и уопште да има посла с њима. Између два поменута стиха и касније, до краја песме, може нам се учинити да песник не инсистира ни на чему што за лето већ и није уобичајено. Док код Хелдерлина одмах видимо шта је то толико значајно што се од Парки тражи и на који начин испуњење песникове жеље може довести до измирења са смрћу и са

смртношћу уопште, код Лалића смисао захтева остаје замагљен. Нити је лако закључити шта се тражи, нити зашто се то тражи.

Након првог читања, уз мало збуњености што лето треба да буде „савршено смртно“, могло би се помислити да се од њега не тражи ништа више до да поглед с песниковог прозора задовољи уобичајену представу о лету, која би се, зар, могла претворити у веристичке стихове. Лалић је, међутим, далеко од таквог захтева. Како каже Радивоје Микић у есеју посвећеном поезији Алека Вукадиновића: „Као што су симболисти одувек истицали, њих не занима животна емпирија и њени садржаји већ душевна стања – начин симболичке прераде људских искустава и сазнања. Захваљујући томе, песници симболистичке оријентације се не окрећу ономе што песнички опис води у веристичке сфере, већ ономе што од песника тражи да из песничког језика истискује тропе и мелодију“ (Микић 2008: 115).

Песник Иван В. Лалић јесте песник симболистичке оријентације. Зато су слика руже „у суседовој башти“ или кестена „пред кућом преко пута“ ту само као илустрација жеље да све буде „у право време“. Народна изрека: „Све у своје време“, коју можемо чути у најразличитијим животним ситуацијама, није оно на шта нас упућује Лалић. Песник заузима стајалиште да све има „право време“, односно своје време, што у подтекст ове песме ставља и старозаветну „Књигу проповједникову“. Сетимо се речи:

Свему има вријеме, и сваком послу под небом има вријеме.

2. Има вријеме када се рађа, и вријеме када се умире; вријеме кад се сади, и вријеме кад се чупа посађено;

3. Вријеме кад се убија, и вријеме кад се исцјељује; вријеме кад се разваљује, и вријеме кад се гради;

4. Вријеме плачу и вријеме смијеху; вријеме ридању и вријеме игрању;

5. Вријеме кад се размеће камење, и вријеме кад се скупља камење; вријеме кад се грли, и вријеме кад се оставља грљење;

6. Вријеме када се тече, и вријеме кад се губи; вријеме кад се чува, и вријеме кад се баца;

7. Вријеме када се дера, и вријеме кад се сашива; вријеме кад се мучи, и вријеме кад се говори;

8. *Вријеме кад се љуби, и вријеме кад се мрзи; вријеме рату и вријеме миру.*
(*Стари завјет* 1987: 583)

После овог подсећања, лакше можемо разумети Лалићеву представу о „савршено смртном“ лету. Иако је смрт оно са чим се тешко миримо (чак и Хелдерлин захтева посебне околности под којима би је могао прихватити), без ње не би било ни рађања. Лето код Лалића прелази из сфере неживог у сферу животног циклуса који подразумева рађање и умирање, зато и каже да би оно требало да буде *савршено смртно, од корена до круне*. Корен и круна могу припадати биљкама, никако лету, изузев ако оно песниковом вољом не буде оживотворено, чиме би постало и предвидивије. Тек тада би било могуће да се све одвија у „право време“.

„Право време“ нас води и старогрчкој философској мисли, Хераклиту пре свега, али нас полако усмерава и ка античком поимању мере, које је нашем песнику веома значајно. Не појављује се безразложно плод брескве као утег године. За Лалићеву поезију, чак и кад је реч о веома дугим песмама, увек важи правило – све с мером и све са разлогом. Могло би се рећи да плод брескве успоставља равнотежу лета, а тиме и целог годишњег циклуса. И док код Хелдерлина већ трећим стихом добијамо обавештење због чега је захтев Паркама упућен, дотле нам Лалић омогућава да одговор на то питање добијемо тек пред крај песме. Песнику је потребн лето, и то не макар какво лето, већ једно оживљено, уравнотежено лето у ком се све дешава онда када му је време, лето из којег би било измештено све ружно, све што га квари, па тако и депонија крај северног зида са које ветар разноси ђубре по целом крају – просторно – и по целом лету – временски гледано. Уз све то лето треба да буде и „изрециво“.

Када се и ако се вољом судбине све те ствари угоде и лето буде баш такво какво је од Парки тражено, онда ће и песник моћи да испуни своју сврху и побрине се о редоследу речи. Захваљујући завршници песме схватамо да је песникова жудња усмерена ка нечему што је прижељкивао и Хелдерлинов лирски субјект, а то је песма. Али док Хелдерлин потенцира зрелост, која са собом носи целовитост, заокруженост, пуноћу и сласт, Лалић инсистира на распореду речи, на односу светлости и сенке, али и на загонетности коју песма треба да поседује. Оно

што раздваја две песме истог наслова, Хелдерлинову и Лалићеву, јесте искуство симболизма. Више се не инсистира на „зрелости“, колико на недоречености, на једном другачијем односу према поезији, па и према самим речима.

Речи се код Лалића претварају у замку / *За гласника, / који у њу са осмехом се хвата*. Да песник ту говори о читаоцу који се хвата у замку интертекстуалности, није тешко закључити, јер колико год нас је Хелдерлинова песма водила кроз тумачење Лалићеве, толико је њен подтекст нашем песнику служио за грађење нове песме кроз коју износи и своја поетичка начела. Довршити слово, допевати своју песму и оставити је као ступицу за читаоца, који и жели да буде ухваћен у клопку што је за њега песник поставља, оно је највише што се може очекивати од судбине. Даље од тога нема потребе да се иде, ни да се пева. Остало је већ рекао Хелдерлин. Ако замка буде успешно осмишљена, а речи ваљано распоређене и постављене у одговарајући однос светлости и сенке, онда је лето мере и равнотеже испунило своју сврху. Захтев је остварен, а у том случају се прихватају и све одредбе Хелдерлиновог покушаја успостаљања „пакта“ са Паркама.

Обраћао се суђајама и Борислав Радовић, пратимо ли песниково датирање, још 1956. године у шестој песми циклуса „Сонети из самоће“. Последња два стиха другог катрена цитат су Хелдерлиновог увода, само у препеву нешто другачијем од Лалићевог: *О Моћне, ја не тражим ништа до једног лета / до једне јесени да песме сазру моје* (Радовић 1959: 58) Радовић се такође везује и за лето и за јесен, не марећи за њихову каквоћу, јер живот песника, како је описан у овом сонету и не представља некакво весеље; песник је у *свом телу случајан гост* и у том смислу, њему је свеједно где се налази, умрети се ионако мора, пошто *Сви стижу до обале са оне стране*. Једино до чега му је стало јесу песме и њихово зрење. По том нехају песника за живот и за телесно, Радовићева песма⁸⁴ се знатно разликује од Хелдерлиновог и Лалићевог обраћања Паркама.

⁸⁴ Песма „Сонети из самоће“ је из Радовићеве збирке *Остале поетичности*, друге по реду књиге овог песника. Треба имати на уму да се он одрекао своје прве две збирке песама. У нашем раду ће и оне бити заступљене из три разлога. Први разлог је што песници строгих поетичких начела понекад с кукољем избаце и жито; други је то што се у неким песмама из те две збирке крије клица неког важног аутопоетичког начела, које ће касније бити разрађено или у песмама примењено, а

Није ништа необично да у наслову књижевног дела сретнемо наслов који је већ добро познат. Рецимо, Драган Стојановић је написао роман *Злочин и казна*. Овакав наслов нам не допушта да се, читајући то дело, много удаљимо од истоименог романа Фјодора М. Достојевског. Напротив, наслов нас све време наводи да ова два романа упоређујемо, да у ликовима новог, покушавамо да препознамо ликове добро познатог дела, да запажамо разлике, не допуштајући нам да изгубимо из вида дело које се нашло у подтексту. Пример Лалићеве песме „Паркама“, показао је да улога наслова и у поезији изазива сличне ефекте. У песништву Ивана В. Лалића ова песма није усамљен случај цитатности која почиње већ од самог наслова.

У том погледу је можда још репрезентативнија песма „Плава гробница“, будући да су за песму истог наслова чији је аутор Милутин Бојић, као део националног идентитета, чули и они који ретко читају или чак не читају поезију. Александар Јовановић је исцрпно анализирао однос ове две песме, запажајући да млађи песник „испитује Бојићеву песму кроз призму сопствене поетике.“ Јовановић додаје: „Препознајемо на делу нека од најбитнијих начела његовог певања: верност видљивом ('пена од трајекта који копну хрли', 'наранчина кора'. 'Мрља од мазута', 'брбљање водича'), пробијање невидљивог, попут воденог жига на хартији, кроз видљиво ('Храм назирем, стваран испод летње варке'), мотиве смрти и присуства оних којих више нема, односно деловање прошлости на свест песничког субјекта ('Пред невидљивим храмом отвара се и бриди / Незацељена рана'), цитатност и ослањање на песничко наслеђе“ (Јовановић 2003: 199–200).

Још више него у „Паркама“ у Лалићевој „Плавој гробници“ осећамо колико би она „била немогућа“, како каже Јовановић, без Бојићеве. То нас не чуди, јер цитатност у овој Лалићевој песми није тек успутна замка чији је циљ да измами осмех читаоцу који се у њу ухвати, већ је реч о дијалогу два песника, две песме, два времена, зато ни тумачење ове песме изван поређења са Бојићевом није могуће. Значајнија од стихова који су у целини преузети из Бојићеве песме, а њих је знатно више него што песма „Паркама“ позајмљује од Хелдерлина, заправо су одступања, односно оно по чему се две песме разликују. Инсистирање на

трећи разлог је тематика везана за Медитеран, којој не можемо да одолимо чак ни када је присутна у неким мање успешним песмама.

паралелизмима или на преузимањима уз најмања могућа одступања у служби је јачег наглашавања разлика и контраста. Понекад мале измене изазивају велике семантичке разлике. Јовановић, рецимо, примећује да „колективни занос и химнички тон опстају још само у индивидуалном шапату молитви: довољно је упоредити поље важења Бојићевог исказа 'над овом светом водом' и Лалићевог 'воде, мени свете'“ (Јовановић 2003: 196).

Лалићева „Плава гробница“, објављена у *Писму*, није први сусрет ова два песника. Још 1968. Иван В. Лалић је с много поштовања и наклоности писао о стваралаштву Милутина Бојића, желећи да исправи неправду нанету рано преминулом песнику српске модерне. Бојић је од оних српских књижевника који као звезда репатица пролете ноћним небом, али у том кратком тренутку успеју да осветле тмину и да посматраче подстакну на маштање. За својих двадесет пет година живота (од чега је последњих пет провео у ратовима) написао је колико и неки писци који доживе дубоку старост, а планова је имао за још два просечна животна века. У традицији је српског народа да се веже за своје светле метеоре, као што су била два Бранка, Радичевић и Миљковић, али у Бојићевом случају то се није догодило. Ако се изузме „Плава гробница“ и донекле *Урошева женидба*, о Бојићевом се стваралаштву мало зна. Ту неправду је Лалић хтео да исправи.

Исправљање неправде није једини подстицај Лалићевом интересовању за Бојића. Окренутост Медитерану је спона која чврсто повезује наша два песника. У тексту названом „О поезији Милутина Бојића“, Лалић трага за Медитераном у стваралаштву свог претходника. Најпре га проналази у његовом песничком изразу, на који је, како сматра Лалић, могао да утиче Кориолија „својим песничким језиком у којем се медитеранска јужњачка распеваност распламсава око мотива љубави и страсти, једне антички обојене чулности“ (Лалић 1997г: 63). Не треба занемарити ни чињеницу да је Бојић у раним песмама често обрађивао библијске теме, којима није прилазио само „са декоративне и површне стране“, како се обично мислило. Бојићев однос према *Библији* био је знатно дубљи и утицао је „на формирање његових највреднијих песничких открићења“ (Лалић 1997г: 69), а колико је *Библија* присутна као интертекст Лалићеве последње збирке, не треба ни да помињемо. Ипак, најважнија тачка сусрета наша два песника је Византија у којој обојица траже духовно упориште. Лалић каже да је за Бојића Византија

„била само један вид духовног завичаја који је хтео да напиша прстима своје песме; духовног завичаја из којег ће јасније да сагледа обресе наслућене драме човека у космосу, да би је тумачио као конкретно искуство историје“ (Лалић 1997г: 69).

„Конкретно искуство историје“ важно је и Лалићу, који га, иако симболистички магловито, исказује и својим песмама. Лалићева поезија је ванвремена, али у њој се увек може осетити дах конкретног историјског тренутка. Из сродности два песника, два земљака која се срећу у духовном завичају званом Византија, родило се поетско сједињавање, кроз Лалићеву песму. „Друга 'Плава гробница' је немогућа без прве, али ни прва више не може да буде иста после друге. Иако је Бојићева песма већ одавно ушла у памћење наше културе, Лалић је њу својим стиховима учинио и новом и семантички богатијом“ (Јовановић 2003: 200).

Однос текста и интертекста, без обзира да ли је порекло интертекста изразито или тек овлаш наглашено, код Лалића је увек стваралачки. Ипак, упућивање на извор, које често може и да изостане, како би замке биле што упечатљивије, један је од начина да се ода почаст изворнику и његовом аутору.

5.9 Реч-две о варварима

Песма „Варвари“ Јована Христића за свој мото узима последње стихове познате Кавафије песме „Чекајући варваре“ (или „Ишчекивање варвара“⁸⁵). Наслов и цела песма представљају својеврсну полемику са Кавафијем, тако да мото Христићеве песме нема за циљ да укаже на повезаност ове две песме, која је сасвим очигледна већ од наслова. Уосталом, није ово први пут да се Кавафијева песма нађе у подтексту неке од песама Јована Христића.

Већ је Александар Јовановић почетком последње деценије прошлог века, детаљно упоређујући поменуте две песме, запазио да „'Варвари' нису прва Христићева песничка реплика на Кавафија. Најпре је то *Александријска школа* и непосредно у њој песма 'Свеће“ (Јовановић 1993: 86). У ту песму Христић на

⁸⁵ Препев Слободана Благојевића.

самом њеном почетку удева почетне стихове истоимене Кавафијеве песме: „*Дани наше будућности стоје пред нама / као низ малих, упаљених свећа*“. Иако стихове издваја наводницима, Христић не наводи чији су, а још мање којој песми припадају, што уосталом, није тешко утврдити. Преузимајући од грчког песника стихове у чијем средишту се налазе свеће, Христић преузима и део симболичког набоја Кавафијевих свећа. Оне за грчког песника представљају спој чулности и духовности, при чему се топлота везује за чулност, док је неухватљиви сјај пламена одраз духовности. Свеће су и део хришћанске традиције. Пале се уз молитву, било да молимо за нечије здравље и срећу, било да се молитвом тражи мир и спокој душе умрлог. Ту везу Кавафи не занемарује. У песми „Молитва“ свећу испред Богородичине иконе пали мајка која се моли за брз и безбедан повратак свог детета са пловидбе, и не знајући оно што читалац већ из првог стиха дознаје – да је њеног *морнара прогутало море* (Кавафи 1988: 25).

Потпуно другачије свеће пламте у Кавафијевој песми „Свећњак“. Кроз две строфе од по пет стихова дат је приказ „голе собе“ и огољене чулности. У малој соби чији су зидови прекривени зеленом тканином налази се раскошан свећњак: у *сјају / његови језици разгарају / чулну страст, пожуде жар*. Ко се још у соби налази, ко нам то описује собу и свећњак у њој, читалац неће дознати. Али зато дознајемо да светлост свећа које горе у свећњаку ни по чему није обична. Последња два стиха посебно наглашавају чулност, која је у песму уведена већ првом строфом: *Не, није за бојазна тијела / чулност ове топлоте* (Кавафи 1988: 77).

Човек Медитерана без чулности и плотског не може да замисли живот, као што га не може замислити без контемплације и духовних напора. Зато је за Кавафија свећа симбол укупности људског живота. Отуда и слика коју затичемо на почетку његове песме „Свеће“. Преузимајући ту слику, Христић преузима и Кавафијеву симболику. Свеће нису само одраз трајања, одраз прошлих и будућих дана; оне су живот сам, живот испуњен чулним сензацијама, али и духовношћу, јер је то код Кавафија неразлучиво: када се угаси пламен свеће заједно са сјајем пламена, нестаје и његова топлина. Иако Кавафијева песма представља жал за минулим временима, жал за свећама које су се растопиле, искривиле и угасиле,

свећама чију лепоту може на тренутак још само сећање да дочара, песник се у страху од дужине суморног низа угаслих свећа ипак окреће будућности.

И лирски субјект Христићеве песме је свестан, како пролазности живота, тако и чињенице да је све више дана за нама него пред нама. До те освешћености све да га живот и није довео, довела би га Кавафијева песма о којој говори. Али док је за Кавафија потпуно јасно шта је испред, а шта је иза, шта се угасило, а шта још има да пламти и да се тек у будућности угаси, код Христића је све под знаком питања. Неизвесно је чак и само постојање, јер песник није сигуран да ли на крају тог реда упаљених свећа о којима чита код Кавафија заиста постоји аутентична ватра – пламен који пружа и сјај и топлоту – или је реч о светлости *неке давно угашене звезде / која још увек путује ка нашим жељним очима*.

Питање је да ли се заиста можемо надати том низу упаљених свећа пред нама или смо као она мајка из Кавафијево „Молитве“ која се пред иконом моли за живот већ настрадалог сина. Више није реч о томе да ли је дужи пут иза нас или онај који нас очекује, већ да ли пута уопште има. Христић се на Кавафијеву песму и њену симболику ослања, али је надограђује, с њом полемише, отварајући нова питања, на која не даје одговоре, остављајући читаоцу да се над њима сам замисли.

У Христићевим „Свећама“ све постаје само још сложеније, јер се уводи и тема која је овог песника заокупљала кроз читав низ песама. Реч је о односу човековог живота и божанског хира. „Формулишући следеће питање о значењу 'низа, малих упаљених свећа', Христић обнавља истовремено, своју дилему о могућем уделу богова, али додаје и ново име за сам низ: 'да ли је то поклон што нам дају богови, или варљива песма што нас одвлачи у мрак'. Очито је да овде средишње место припада новом имену за 'низ малих, упаљених свећа': 'варљива песма“, пише Радивоје Микић, који је с посебном пажњом разматрао однос богова према људима у поезији Јована Христића. „Ако се, само за тренутак, присетимо онога што 'варљива песма' може да буде у фолклорно-митолошкој сфери, и ако нешто од тога уградимо у Христићеву песму, онда ћемо, чини се, доћи до једне сасвим задовољавајуће конкретизације Христићевих стихова, па и песме у целини: крећући се дуж 'низа малих, упаљених свећа', дуж 'дивне алеје', приближавајући се 'светлом ћилиму добродошлице', ми све време слушамо 'варљиву песму', односно улазимо у припремљену клопку“ (Микић 1990: 43–44).

А ту клопку постављају нам богови, које смо и кроз друге Христићеве песме већ могли да упознамо и схватимо колико је њихов утицај на људски живот погубан, чак и када су у питању њихови миљеници.

Однос две песме које певају о свећама заправо нам говори о моделу који Христић користи када пише своју песму као одговор на неку већ написану. Користи наш песник и друге видове цитатности, али када је реч о песми „Чекајући варваре“, коришћен је сличан принцип. У први мах нам се чини да Христић своју песму наставља тамо где је Кавафи своју завршио. Песма грчког песника написана је као дијалог, при чему један глас увек пита, док други даје одговоре. Слободан Благојевић каже да Кавафи „као пјесник људских поступака, неразмрсивих односа људске душе и социјалних и повјесних околности, као пјесник истовремене величине и парадокса људског постојања у времену и простору, у свом поступку никада не даје маха само једној емоцији, или тек једном рјешењу. Он увијек тежи сложенијим резултатима и исходима, па је због тога у његовој песничкој методи присутно не само поетско већ исто тако снажно драмско представљање одређених сукоба и прелома у људској природи“ (Благојевић 1988: 9).

У дијалогској форми Кавафијеве песме о варварима није тешко уочити то „снажно драмско представљање“ о којем говори Благојевић. Ти драмски елементи у Христићевим „Варварима“ изостају, иако нам је овај песник пре свега познат као „позоришни човек“ и аутор драмских текстова. Сем тога, и сам је у своје песме понекад уносио одређене драмске елементе. Њихов изостанак у овој песми је утолико лакше запазити. Песник то чини намерно, како би и на тој равни показао да његова и Кавафијева мисао имају исто полазиште, али да се значајно разликују. Отуда у Христићевеј песми срећемо једно лирско ја које се изоловало од гомиле и на себе преузело улогу посматрача и коментатора. Тај коментатор уз негодовање описује затечену ситуацију и полемише са песницима који говоре *како су варвари некакво решење*.

Кавафијев лирски субјект је у потпуности необавештен. Он уочава извесне промене у понашању људи: окупљање на агори, у Сенату се ништа не дешава, владар је засео пред главном градском капијом, конзули и претори су свечано обучени а говорници су се ућутали. На свако питање добија исти одговор: *Данас*

нам стижу варвари (из књуге *Три грчка песника: Сеферис, Риџос, Кавафи* 1978: 111), уз који саговорник увек даје и додатно објашњење. Задржавајући став неупућеног, али заинтересованог посматрача, лирски субјект наставља са испитивањима, све док саговорник не промени свој одговор и не саопшти како гласници с границе тврде да варвара више нема. Последња два стиха, која Христић узима као мото своје песме, иако дата у форми питања и одговора, не представљају део претходног дијалога. То је већ монолог Кавафијевог лирског јунака, који је са испитивања других прешао на преиспитивање: *А шта ћемо ми сад без наших варвара? И они су били некакво рјешење* (Сеферис, Риџос, Кавафи 1978: 112) или у другом препеву: *Без варвара сада шта ће бити с нама? / Ти људи, на крају, бјеху неко рјешење* (Кавафи 1988: 37).

Читајући Кавафијеву песму све до последње строфе имали смо утисак да је лирски субјект изузет из масе, да је одељен од општег лудила с којим сви – од владара до последњег његовог поданика – ишчекују долазак варвара као нешто што доноси спас. Ако смо и веровали да песник слика декаденцију једног друштва које више није у стању било шта да учини, осим да чека властиту пропаст убеђујући себе да је то најповољнија опција, као и то да се песник према тој слици опходи с иронијом, последња два стиха ће уздрмати наше уверење. Лирски субјект који је постао део масе разочаране због вести да нема више варвара, доводи нас у недоумицу. Тако Кавафијева песма остаје отворена за више тумачења.

Христић се, издвајајући као мото последња два стиха, опредељује да заобиђе иронијску раван Кавафијеве песме, у чијој се претпоследњој строфи помињу „неки“ људи што дођоше са границе и донеше вест да варвара више нема. На самом почетку Христићеве песме после дугог чекања наглашеног прилогом којим започиње први стих, стижу нови гласници и доносе жељену вест да варвари долазе. Иако без дуализма који је Кавафи желео да нагласи дијалошком формом своје песме, Христићев лирски субјект посматра промене што их у његовом окружењу донеси та вест. Тај глас који нам се обраћа из Христићевих „Варвара“ глас је некога ко је о свему обавештен: и о ишчекивању и о скором доласку варвара и о ранијим изневереним надама у њихов долазак, јер се стихом: *Не говоре ли песници како су варвари некакво решење* (Христић 1996: 119) директно

позива на Кавафијеву песму. Поставља се, међутим, питање, ко су песници чије понашање је описано у стиховима који следе после наведеног. Иако нас ка Кавафију води директно упућивање на његову песму, Јован Христић говори о неким другим песницима. То су они песници што су Кавафијеве иронично изговорене речи дословно схватили и, за разлику од српског песника, прихватили их као животну поуку; они песници који жуде за променом и славом, не размишљајући о цени која за то мора бити плаћена. Док маштају о аплаузима, библиотекама препуним њихових књига и другим почастима, нису у стању да схвате шта им долазак варвара заправо доноси.

Христићев лирски субјект за разлику од Кавафијевог лирско-драмског јунака и за разлику од песника о чијем нерасудном понашању говори, има свест о томе шта долазак варвара представља. Зато на крју песме, супротно Кавафију, закључује да варвари нису никакво решење, премда тај закључак и није толико супротстављен стиховима грчког песника, уколико смо осетили иронију с којом је испевао цео тај поетски дијалог. Иронија није могла промаћи ни Христићевом оку; он је свесно прећуткује. Отуда његова песма и није полемика са Кавафијевим ставовима изнетим у песми „Чекајући варваре“, већ једна врста њеног тумачења, које треба да опомене читаоца уколико се одлучи да завршницу Кавафијеве песме схвати дословно.

Треба имати у виду и то да обе песме истовремено кореспондирају са далеком прошлошћу и са тренутком у којем су настале. Кавафијеву песму наткриљује хеленистичко доба и моћ грчких држава да чак и када их варвари освоје, поробљиваче претворе у своје вазале захваљујући својој културној доминацији. Из те перспективе ишчекивање варвара, као ишчекивање бољитка, било да га схватимо дословно или иронијски, оправдано је. Позиција нашег песника је сасвим другачија. Над њим лебди сенка разорене Византије, која није успела да културолошки колонизује своје освајаче; сенка оне Византије од које је мало шта сачувано, али и то мало, увек је на мети неких нових варвара. Христићева песма је настала осамдесетих година прошлог века када је очуваним византијским вредностима поново претило уништење. Систематско уништавање уследило је само неколико година касније, још за песникова живота. Оно још траје, и трајаће, зар, све док буде и последњег знака који упућује да Византија

постоји, макар само као мисао. У таквим околностима, песник је свестан да се са варварима не треба шалити. У тренутку када човек уочава рушење вредности до којих му је стало и осећа животну угроженост, престаје свака игра, па чак и она fina песничка иронија постаје опасна. Тада је неопходно ствари назвати њиховим правим именом, а *варвари су варвари*, и то се тако мора рећи.

Иако у први мах можемо помислити да Христић песмом „Варвари“ жели да се надовеже на Кавафијеву песму, настављајући тамо где се претходник зауставио, или пак можемо помислити да је реч о својеврсној поетској полемици са старијим песником, са чијом поруком се не слаже, на крају ћемо ипак доћи до закључка да су њихове песме реке паралелних токова, с том разликом што је једна немирна, заводљива, спремна да завара купаче, који у њу скачу мислећи да је топла, а она их дочекује својим леденим таласима; друга је широка, прозирна, поразно дубока (дубока колико само пораз може бити дубок). Другим речима, обе песме носе исту мисао, само је изражавају на различите начине. Ове песме својим настанком нису превише временски удаљене, али се животне и друштвене околности у којима су се налазили њихови аутори знатно разликују. Отуда и разлика у песничком тону, јер о разлици у песничком ставу не може бити говора.

Јован Христић и овом песмом потврђује важну улогу и широку примену интертекста. Интертекст је генерално значајан за тумачење и размевање књижевног текста; узевши Христићеву поезију за пример, као и поезију осталих Аргонаута српске књижевности, указали смо на нову раван сугестивних слика које нас повезују са свеколиком медитеранском културом.

ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНИ ЗАВИЧАЈ

Аргонаути српске поезије пре него што су кренули на пловидбу морима Средоземља, пронашли су у Медитерану свој духовни завичај. Сваки од њих је то учинио на свој начин. Ако за Христића „домовину душе“ представља Александрија, а за Лалића Византија, остаје да се питамо како одредити Радовићев егзистенцијални завичај⁸⁶, јер нам се може учинити да његова мора нису увек Средоземна. Преводећи Сен-Џон Перса наш песник је упловио и у литерарна мора, али то су чинила и преостала два Аргонаута српске књижевности. Ниједном од њих није страни море као део литературе, Валеријево море, Камијево море, Дефоово море... па зашто онда не и Сен-Џон Персово море?

6.1 Свест о целини

Постоји за Радовића и море изван литературе. Он је попут Робинзона који има потребу да се отисне од обале, упркос свим преживљеним бродоломима, али за разлику од овог Дефоовог јунака, Радовић има јасну представу о свом пореклу,

⁸⁶ Термин „егзистенцијални завичај“ увео је Драган Стојановић у једном другачијем контексту, тумачећи Манов *Чаробни брег* и однос Ханса Касторпа према Клавдији Шоша, кроз призму Касторповог односа према познанику из школских дана Пшибиславу Хипеу. „Постоји нешто што би се могло назвати егзистенцијалним завичајем, од којег се не може побећи. Његове слике, његове светлости и сенке преображавају се и мењају, али он човека, преко њих, увек прати. Оно у чему је промена могућа јесте однос према тако схваћеном завичају...“ (Стојановић 1997: 70). Искористили смо ову синтагму у донекле измењеном значењу, како бисмо њоме одредили духовни завичај наших песника. Пошто је он уједно и њихова „домовина душе“ и егзистенцијални заклон и упориште њихове поетике, сматрали смо да је адекватно назвати га и „егуистенцијалним завичајем“.

удаљеном од копна. Можда је то разлог због којег баш Борислав Радовић Медитеран схвата шире од осталих. Не везујући се за један крај или један временски период, песник *Поетичности* нам се представља као путник који је спреман да завири у сваки кутак Средоземља: од египатске пустиње до грчког архипелага. Он је човек континента, али увек спреман да се отисне на неко путовање. Радовић својом поезијом спаја Медитеран и његово залеђе, тек понекад направивши кратак излет пут хладнијих западноевропских крајева.

На свом путу, зауставља се Радовић у древној Грчкој, да би нам дочарао драматичну Нарцисову судбину. У његовим песмама везаним за овај мит, Нарцис израста у комплексног лирског јунака који надроста грчку митологију. Прва песма нам нуди слику брдовитих предела у којима Нарцис крај неког извора остаје загладан у самом себи, док други пастири враћају кући своја стада. У овој песми се лирски субјект који нас извештава о Нарцису колеба између шаљивога и прекорног тона, да би их на крају слио у једно. Када прочитамо последњу строфу: *Само још ти, притешњен отровом и маштом, / Остајеш да строгост огледала откриваш, / Било да се зацопаш, било да се удавиш* (Радовић 1959: 45), нисмо сигурни да ли се он Нарцису подсмева или га грди, а можда чак и брани.

Оно што правда несрећног пастира јесте „кривица других“. У првој строфи лирски субјект каже: *Ти си изабран / Кривицом других...* док у другој допуњава: *Али одлазак није тако једноставан / Кривицом других...* Без обзира на то што прекорева Нарциса због задржавања крај воде, лирски глас нас води сазнању да ништа није младићева кривица, већ кривица других. А ко би били ти други, до богови који награђују и кажњавају. Но без обзира да ли је реч о награди или казни, човек је увек на губитку, па тако и Нарцис, који је већ у много чему ускраћен.

Једна од верзија мита о Нарцису каже да је младић нестварне лепоте био охола срца, и да није одговарао на осећања оних који би се у њега заљубили. Тако је несрећна Ехо свела од љубавне чежње за њим, а један од одбијених младића га је проклео да заволи оно што му је недостижно. На клетве су уши богова посебно осетљиве, и не пропуштају да их испуне. Тако се догодило да и Нарцис буде кажњен тиме што се заљубио у сопствени лик који је угледао у води, па је од чежње за сопственим одразом на крају издахнуо крај обале, док је према другој

верзији извршио самоубиство настојећи да се сједини са својим ликом у води. Радовићев Нарцис је другачији. Његова кривица нама је непозната, а лирско ја нас уверава да су за све криви други. Без обзира на то, не можемо да не уочимо како лирски субјект нашем јунаку даје савете, о које ће се овај оглушити, тако да кривица ипак мора бити подељена између Нарциса и богова.

Док је прва песма у форми сонета, друга песма о Нарцису се састоји од седам катрена са унакрсном римом. Стих је дуг као и у претходној песми, а тон се и даље колеба између високог и ниског регистра. Пред дубоком трагичношћу треће строфе повлаче се смеле теревенке, раскалашне нимфе и „дубине мазне“ више него пред речју *смрт* која се и не слуги иза *појаве себи сличног*:

Неустрашиво нагнут над себе, он сада види

Пределе истог бића, и сам празнином опкољен;

Плаветнилом пресечен, још се само дечачки стиди

Сигурног сазнања над баром да је најзад вољен. (Радовић 1959: 46)

Читалац који је упућенији у позно Радовићево стваралаштво пажљиво чита наведене стихове и оне који за њима следе, тражећи ону реч, ону нит, која ће када је повуче, опарати цело ово патетично ткање, али све до краја песма остаје у узвишеном тону. Сазнање да је младић *неустрашиво нагнут над себе* и *да је најзад вољен*, стварају једну сасвим другачију представу о Нарцису у односу на ону која нам је позната из грчке митологије. Ово је Нарцис с којим можемо да саосећамо, па можда чак и да се идентификујемо. Нарцис који се од пастира што служи за подсмех у првој песми, у другој уздиже до трагичког јунака, спреман је *да се стрмоглави* у самог себе и да се *понором греје*. Кроз ове две песме читалац истовремено прати људску судбину која је предодређена за несрећу, младића који ту судбину сладострасно испуњава кроз самоуништење досежући једини тренутак самоостварења и лирско ја које такође доживљава трансформацију, прелазећи заједно са Нарцисом дуг пут од ироније и подсмеха до дубоког поштовања. Поштовање је толико да чак и цвет који ће према легенди изнићи на месту где је Нарцис познао себе, млади Радовић назива „часним биљем“.

Нарцис није једина Радовићева Грчка. Његова Грчка су и Аргонаути и Пиндар које смо већ помињали, али и још много тога што је остало низречено. Радовићева Грчка је и Демостен на којег понекад алудира, нпр. у песми „Реч у планинама“: *Говорити је мучно; само је тешко држати камен у устима, његовој ћуди се учити и вољи...* (Радовић 2016а: 31) или у песми Каспар Хаузер: *...треба ли он уопште да разуме / што би неко, рођен са говорном маном, / сисао белутке на жалу каквог мора?* (Радовић 2016а: 176). Његова Грчка је и Крит који у очевој пратњи туристички посећује „Индоевропљанка Марина“ у песми „Епиталам“, а посебно један његов део – Кносос, са својим чувеним лавиринтом који ће инспирисати Радовића да му у *Маини* посвети циклус песма.

Да смо пратили редослед настанка цивилизација, онда бисмо још пре античке и савремене Грчке, поменули Египат који наш песник-путник најављује већ у раним песмама, упућујући на њега преко птице феникса. Могли бисмо помислити да је феникс у Радовићеву поезију стигао преко Грчке или Рима, или је напросто слетео у *Остале поетичности* из Миљковићеве поезије, јер млади Нишлија у то време заокупљен симболом ватре често пише и о фениксу. Све те претпоставке, међутим, можемо одбацити. Миљковићев феникс је симбол који има мало заједничког са митском птицом. Задржана су само две важне карактеристике: повезаност са ватром, која је такође један од најзначајнијих Миљковићевих симбола, ако не и најзначајнији, и животни циклус који подразумева самообнављање. Тако феникс код „принца поезије“ постаје симбол песника који мора умрети, да би свом делу удахнуо живот. Када говори о смрти песника, Миљковић мисли на то да песник не може живети кроз песму или у песми, да је у потпуности мора ослободити својих интенција и пустити је да живи свој живот, независно од њега.

Феникс се код Радовића јавља тек као поређење, у херметичној песми *Као какав феникс* где је приказана „неравна борба“, која првенствено делује као борба што је човек води сам са собом, борба разума и *сузе што челом сине*. (Не треба заборавити да су фениксове сузе лековите.) Али чињеница да ће тај незнани неко што страда у смирај дана, саградити самог себе изнова, везује га за феникса. Помињање „сумрака“ је главна спона Радовићевог феникса са древним Египтом. У тој земљи име овог митолошког биће изведено је од староегипатског глагола

бену, што значи *светлети*. Феникс је вишеструко везан за светлост: са једне стране та светлост долази од ватре, а са друге од сунца, јер се веровало да је ова птица отелотворење Сунца. Настао из воде као што је све вредно настало из вода Нила, настао сам од себе, као што се само од себе рађа и Сунце, феникс има своје циклусе самообнављања. Он од гнезда које је себи сачинио уплитањем разноврсног лековитог биља и сопствених остатака у виду пепела, ствара јаје и тако започиње нови животни циклус. Грчка и римска митологија касније преузимају ову митску птицу, преобликујући донекле мит који је чак и у хришћанству нашао своје место.

Заокупљен овом митолошком птицом и сам Радовић је у запису „Једначина живота и штошта друго“ објашњавао порекло феникса, што је још једна потврда колико му је ова птица била значајна. *Оно чиме феникс понајвише запањује јесте његова распрострањеност. Он је птица селица првог реда и отуда има много имена и обичаја. У Грчку је он долетео, ако је веровати Херодоту и Плутарху, однекуд из Арабије, која би наводно била његова постојбина. Али, ено га још много раније у Египту, где под именом Бену сваке године надлеће плавишта Нила, сачекује покојнике на вагању душа или се смешта на прамцу посвећених чунова којима се ови, носећи урне са сопственом изнутрицом, одвозе у загробни свет. Ено га такође у Кини, где га доводе у везу са мудрошћу и блаженством, са светињом брака, сједињењем јанга и јина, називају га Фонг-хоанг и радују се његовој појави која обећава Сину неба срећну владавину. Ено га и по Јапанским острвима, или чак по обронцима Анда, где је добио име Кеџал и присуствује жртвеним клањима; а ето га опет и на обалама Тибра, где се у апотеози вије над императорским ломачама. Арапска племена нису могла замислити да би он могао слетети гдегод другде осим на планини Каф, која означава средиште света; а откако је Ориген пронашао у њему необориву вољу за животом који се наставља и после смрти и прогласио га светом птицом, он се почео насељавати широм Европе и гнездити по забатима цркава као знамен Христовог васкрсења. Примери су неисцрпни; а његове надлежности, често подударне или бар сродне, показују зашто се феникс толико одомаћио на свим географским дужинама уобразиље, пише Радовић, изостављајући само жар-птицу из свог прилично исцрпног набрајања свих метаморфоза које је доживео феникс у културама и*

митологијама различитих делова света, жар-птицу која је словенски пандан фениксу и коју срећемо у руском фолклору, али и у Радовићевим песмама (Радовић 2016а: 315).

Радовић се у песми задржава на поређењу са египатским фениксом, који је саградио *самог себе из језиве глине* (Радовић 1959: 48). Узимајући да регенерација креће из глине а не из пепела, песник разгранав митску слику. Поред феникса, пред нама искрсавају и месопотамски мит о Енкидуу којег је од блата, односно глине створио бог Ану, како би обуздао Гилгамеша и старозаветни Адам створен од праха земљиног (или од глиба, што нас опет води блату и глини или „божанској глини“, како о њој пева Монтале⁸⁷), па и неки митови о Прометеју, према којима је овај титан од глине створио првог човека, а Атена му удахнула душу. Тако је на крилима феникса Радовић прелето већи део Медитерана у једном једином стиху. Но вратимо се Египту, као што му се и сам песник враћа песмама „Долина краљева“, „Висока градња“, „Мртва природа из Абукира“ и „Фајумско портретисање“.

И док се у древни Египат могло стићи само на крилима пламене птице, у савремени Египат се може поћи и туристички. Радовић, као и Лалић запажа у више наврата површност туриста, који желе да задовоље своју радозналост, а заправо, мало шта знају о прошлости места која посећују. Тако и у песми „Долина краљева“ срећемо људе који радознано тумарају око пирамида, углавном потпуно несвесни свега што се на том терену дешавало, како за време градње тих велелепних споменика, тако и касније, кроз историју и ратовања. Они чак и не размишљају о томе зашто у пирамидама неће затећи фараоне, ни како су они стигли у хладније крајеве. Не можемо ни помислити да би се нека од тих радозналих глава запитала ко је опљачкао гробнице, где су нестали саркофази, а са њима и краљеви; како то да их можемо видети по музејима свих већих западноевропских градова, али не и у њиховом завичају, зашто стална поставка Египатског музеја у Берлину никада није изложена у самом Египту... Али сва ова и многа слична питања рађају се у глави читаоца, подстакнутог Радовићевим стиховима: *Краљеви се / давно одселише у западне крајеве, / у зимске дворце и у стаклене ложнице / где и сад лешкаре под електронским оком, / прожети сољу и*

⁸⁷ Ову синтагму срећемо у песми „Зимска свјетлост“ (Монтале 1973: 115)

смолом, отврдли / у краљевском заборау (Радовић 2016а: 77). Док су фараони отврдли у *краљевском заборау*, дотле су туристи окамењени у свом незнању. Њихова је радозналост сензационалистичка: видети, фотографисати или снимити, касније препричати. Та радозналост не подразумева открити и схватити, већ само видети.

Радовић свом читаоцу не допушта да се стопи с масом необавештених туриста терајући га да увиди сву испразност таквих посета. Подсмехнуће се песник и куповини сувенира кроз опис домаћег света који би да на туристима заради, па продаје *својеручно рађену стареж, / углавном џепне ископине*, које нити имају везе са старином, нити са уметношћу. Овде поново ступа на сцену оно о чему Радовић често говори, а то је однос наручиоца и уметника. Будући да стварају за те и такве туристе, каквим их је Радовић описао, нико се не труди да створи неко вредно уметничко дело, већ само јефтине копије, које задовољавају потребе потражње. С друге стране, песник констатује како би се све променило када би се у своју долину вратили краљеви: *Народи без сенке би ничице лежали / дуж краљевског пута; и на врелом би песку / висока уметност напречац процветала* (Радовић 2016а: 78). Уз такве наручиоце, уметност би процветала. А како изгледа сарадња с фараонима, постаје нам јасно после читања Радовићеве песме „Висока градања“.

Овом песмом Борислав Радовић жели да нас измести из савременог Египта, претвореног у стециште туриста који ту долазе са разних страна, како би видели пирамиде, оно једино што још европски грабежљивци нису успели да пренесу у своје земље. Песник нас враћа у време настанка једне од пирамида, односно „степеница којима ће владар стићи на небо“, али у наслову срећемо термин *висока градња*, карактеристичан за грађевинарство савременог доба, тако да већ из наслова закључујемо да у песми чујемо глас неког нашег савременика који жели да опише настанак архитектонског чуда које данас сви желе да виде. Помислили бисмо да се песник, враћајући се у давну прошлост, одриче савременог говора и кроз помало архаичну наравију која доминира на почетку песме, започиње свој лирски проседе. После слике „старина“ направљених на брзу руку и зарад ситне зараде која је дата у „Долини краљева“, у „Високој градњи“ као контраст је постављена слика градње којој се прилази плански, срачунато, још пре него је и

одређено место на којем ће се подићи „степенице ка небу“, у време када је млади фараон тек ступа на власт.

Док се данас Долином краљева не може проћи од радозналост света који је дошао да се фотографише крај пирамида, у древна времена, када је грађена, ту је такође врвело од света – од робова који су умирали од исцрпљености изводећи радове, од оних који су их бодрили, било бичем, било ударањем у добош и давањем ритма. Да би утисак био што упечатљивији, кроз двадесетак стихова, дакле кроз цео средишни део песме, Радовић набраја све оне који су морали бити укључени у овај пројекат „високе градње“. Они још нису ту, градња још није почела, али писари обављајући свој посао прецизног планирања, призивају пред наше очи сав тај далеки свет.

Док су туристи тек „бели шешири“, или „велике језичке породице“ које се напросто врзају око пирамида, у „Високој градњи“ се троши много речи како би се дознало ко је све упуслен на овом важном задатку. Наравно, ни уметници (сликари) нису заборављени. Оних који се око грађевине врзају тек онако у том времену, па ни у овој песми – нема. Зато пред крај песме, фараон *већ видно остарео*, али *још живахан и прав, у доброј снази* пред собом има величанствено уметничко дело, које ми данас доживљавамо као гробницу, али је за њега представљало, како се узалуд надао, место вечног боравка. Нема овде ни примисли да би неко могао оскврнути или опљачкати гробницу, или фараона који се степеницама узнео на небо преселити у неку другу земљу, под стакло и неонско светло.

Градња је завршена, краљу се још не умире; да ли је задовољан местом на које ће се преселити после тог немилостивог догађаја, песник нам не открива, али износи неко друго запажање, којим се песма и завршава: *нешто се ипак још дало предузети / с толиким полетом и радним навикама* (Радовић 2016: 80). Као што се може с лакоћом уочити из наведених стихова, песник се на самом крају песме вратио говору данашњице. Нема ту више ни месеца *шемуа*, ни поетичних степеница којима се владари пењу на небо, ни оног језичког богатства при набрајању занатлија од којих се неки баве занатима који су данас у изумирању. Враћамо се тамо одакле смо почели. Песма која је својим насловом потпуно „ововековна“, таква је и на свом крају, захваљујући „полету“ и „радним

навикама“. Тиме је песник затворио круг и између два иронична осмеха сместио своју причу о Египту минулих времена.

Када је нестало краљевског богатства и сјаја, када се слава Египта стишала и прешла у успомене, у доба хеленистичког Египта, више се не граде високе пирамиде, али је још увек веома важно како ће бити сахрањен „охлађеник“, да употребимо не тако честу реч коју за покојника у песми „Фајумско портретисање“ користи Борислав Радовић. Реч је о сликарској техници коју су Египћани преузели од Римљана, али су је користили за посебне сврхе. Луксузне саркофаге заменили су скромнији ковчези где су полагана мумифицирана тела, а златне маске што су некада прекривале лица упокојених фараона, замењене су портретима. Фајумски портрети су, дакле, посмртне маске мумија. С обзиром на то да им је додељена таква улога, лице портретисане особе је морало бити увек приказано спреда.

Као што га је у „Високој градњи“ највише занимало прављење планова за изградњу степеница ка небу, сабирање потребних ствари, материјала, стручњака и осталог, тако Радовића и у овој песми првенствено занима енкаустика, техника којом су рађени фајумски портрети. (Рађени су они и воштаном темпером, али тај поступак нашег песника не занима.) Своју песму започиње у духу стручне расправе о томе да ли се боје наносе на топлу или хладну подлогу, додајући да би восак (који се наноси преко боја) морао бити у течном стању.

Не устеже се Радовић током песме од стручних израза, па ћемо срести и реч *ганосис*. Она се управо и односи на наношење течног воска (загрејаног на 650 °C) који се полира након што се охлади и стегне. Радовић у фајумским портретима не види високу уметност, већ дела занатске природе јер су рађена на брзу руку: *Брз поступак, као за све пасошке слике* (Радовић 2016а: 136). Сложили се са Радовићем о посвећености сликара који су техником енкаустике правили погребне портрете по узору на упокојену особу, што свакако није био пријатан посао, или им придавали више значаја него сам песник, не можемо а да се не осмехнемо над поређењем тих портрета са сликом у пасошу, дакле нечим неопходним да би се прешла граница између две земље или граница између светова. Овакав вид хумора својствен је нашем песнику. Следећа ствар на коју песник обраћа пажњу је недовољна реалистичност портрета. Он и то правда на

свој хуморни начин, недостатком времена, јер се радило *по моделу / који се тек помало осећао*.

Све песме које су просторно везане за Египат на неки начин се дотичу теме смрти. У песми „Мртва природа из Абукира“, смрт се налази већ у самом наслову, док се у „Ножу из друге руке“ смрт јавља само као претпоставка, али ипак је ту. Нож купљен у Каиру, којим песник расеца табак нових књига (и који је повод да се подсетимо Борхесовог ножа) можда је некада имао опаснију намену, можда је „лизнуо крв“. Феникс умире, али се поново и рађа, степенице које воде у небо припрема су за смрт и за гробни живот, као што су фајумски портрети начин да се покојник ваљано отпреми у нови свет, опремљен путним исправама. (Те портрете раде неки странци, то више није домаћи свет, односно сликари међу фараоновим поданицима и робовима.) Египат у доба настанка фајумских портрета, названих по граду Ел Фајум у којем је пронађено највише гробница са сачуваним портретима умрлих, Египат је којим већ владају Римљани.

Радовићев Рим је пре свега Вергилије, иако о њему пише углавном у есејима. Радовићев Рим је *Енеида* коју је подробно поредио са Хомеровим спевовима. Радовићев Рим је и Фаун, божанство о којем је и Маларме певао. У *Осталим поетичностима* срећемо циклус од четири сонета под насловом „Фаунова досада“. У њему откривамо понешто од доколице, али и од чежње божанства прослављеног поемом „Поподне једног Фауна“, на шта и сам Радовић жели да укаже, започињући први сонет стиховима: *У пределима речи лежи / Та бриткост пути пред олују*. Жудња и глад пути у простору су поезије онолико колико постоје и ван језика. Малармеов Фаун и Радовићев, не разликују се много.

Римска митологија имала је више верзија мита о Фауну, али се оба песника опредељују за онај који Фауна приказује као божанство планина и шума, које се брине о стадима и пастирима. Очито је да баш и нема пуне руке посла или за свој посао не мари, јер га у обе песме затичемо у ленствовању испуњеном еротским мислима о тренуцима кад *усна разнежи / усну*. У оба случаја Фаун није представљен као лепотан, већ попут сатира – космат, са козјим ногама, роговима и репом: *Рогови и руна и остало такође бледе, / До прошлости; макакве биле, копите се леде / Од саме сенке што шипраг ко песак изравнава*, како пише у другом сонету (Радовић 1959: 50). У првом сонету Фаун је досаду прекраћивао

размишљањима о односу бића и речи, долазећи до закључка да су и једно и друго изнад додира, изнад смрти и сексуалног чина. Биће и реч су у сфери сјаја, док плот припада тами, *јер сумрак је дубље у телу*.

Друга строфа доноси нове облике прекраћивања досаде. Пастирски посао не доноси узбуђења јер *Сличности и хладовина смањују избор чари*, али сцена „на зденцу“ где сунце „жари“ *још само неколико голих душа*, претвара се у диван приказ, у жудњу и завођење. Трећи сонет већ првом строфом пружа омамљујућу слику задовољене жудње: *На жедном песку тело јој се одмара / Поветарац је куша а више него присан / Талас обезглављено грли њене ноге и сан / Вински је кроти хучна завеса дамара // Пробала ме је већ...* (Радовић 1959: 51) Уз омамљеност природом, страшћу и вином, нимфа која спава на обали разбила је монотонију Фауновог дана, али он не осећа ни победничко ликовање, нити поглед на њу буди пређашње емоције.

После поподневних подвига, Фауново вече сасвим је без сјаја, као и звук његове фруле. Обасјање којим је био озарен на почетку првог сонета нестало је. Препустивши се плоти, доспео је у таму која га вуче све дубље, јер *мириси и све што куша(м) воде / У краљице загрљај...* (Овде не можемо да се не сетимо узвика Малармеовог Фауна: *Држим краљицу!*) Тај загрљај, међутим, као и свако препуштање сладострашћу, удаљава га од речи и бића, и приближава смрти коју већ предосећа. И Малармеов и Радовићев Фаун робови су крви предака и телесности која управља њиховим поступцима. Али док први признаје кривицу и не хаје за њу, други кривицу пориче, па ипак слути приближавање тренутка у којем ће бити кажњен. Захваљујући Фауну и његовој помамној пожуди упознали смо и Радовићев стари Рим, тачније Сицилију, коју није именовао, али Маларме јесте и јесте древни мит који Фауна најчешће везује за Сицилију.

6.2 Важан део целине

Више од већине историчара који су се бавили проблемима Медитерана, више од већине песника, Борислав Радовић се одвајао од посматрања Медитерана по вертикали (мада му ни такво сагледавање Средоземља није било страном),

окрећући се хоризонталном уочавању веза и утицаја различитих крајева Медитерана⁸⁸, уплићући у своју поезију понешто од опште историје или историје уметности, историје књижевности, философије и других области људског живота и делања. Један од најочигледнијих примера је песма „Фајумско портретисање“, о којој смо већ говорили. Но, да бисмо упознали Радовићев Медитеран у целини, потребно је запазити још један важан део, ако не и најважнији, јер то је онај део који је и географски припадао земљи у којој је песник рођен и у којој је провео већи део свог живота, не напуштајући је све док није престала да постоји. Наиме, реч је о песмама које су директно везане за неке пределе црногорског („Пев на Љути“, „Наљежићи, вода на извору“, „Три јутра у Крашићима“) и хрватског приморја („Летње ловранске песме“ и „Звезде изнад Каламоте“).

Ову област Медитерана сусрећемо већ у *Поетичностима* (1956) и циклусу „Летње ловранске песме“. Иако се Ловран кроз присвојни придев помиње само у наслову, он је прво Радовићево литерарно море, море које је одредило многе будуће пловидбе; прва опевана обала. Циклус се састоји од седам прозаида које немају намеру да дочарају историју краја, изглед насеља или плажа, иако песник нуди много описа природе. Ловран је напосто место на којем се песник сусрео са елементима. Но свест о супротности севера и југа већ је наглашена, као што је наговештено с каквим се то делићем Медитерана у овим прозаидама сусрећемо. У том смислу најзначајније су прва и последња песма. Млади Радовић је свестан чињенице да је Медитеран често био излаган сукобима и ратовима, да су многе цивилизације саздале своју богату културу, а опет биле срушене, зато за себе бира део Средоземља у директном судару са елементима. Ту нема шта да изгуби, јер око њега нема ничега подложног рушењу.

Један одељак прве „Летње ловранске песме“ гласи овако:

Надалеко изнад ових вода: црвене крпе облака, обрве галебова. Негде још постоји потпуна тишина, путује и ускоро ће стићи и овамо...

⁸⁸ О хоризонталном пресеку утицаја три преовлађујуће религије на Медитерану, као и сплету културолошких утицаја међу првима је писао Абулафија. Видети: Abulafia D. *The Great Sea, A Human History of the Mediterranean*, Oxford, 2011.

*Треба ли да затворим прозоре ако их немам, треба ли да затворим врата
ако их немам, о*

*ветре! далек ако долазиш чак са друге стране океана, овде немаш шта да
разрушиш, шта да покидаш, осим неколико танких застава облака, црвених и
жутих, полеглих све до саме воде на видику...*

Овде нема ни зидова ни трске и ништа ти се не противи... (Радовић 1956:
37).

Рушења има само уколико има опирања. Ако нема ни прозора ни врата, ако нема зидова, па чак ни трске која би се пре повила него што би се опирала, онда нема шта да се покида, али нема онога што би ветар зауставило. Он може само да протутњи, не остављајући траг у простору пред собом. Ловрански предео сачувао је своју аутентичност захваљујући томе што је у својој мудрости одлучио да се не супротставља. Планински врхови у даљини већ ће бити довољни да поставе границу ветру што долази с друге стране океана.

Између прве и седме прозаиде нижу се оне у којима песник описује свој доживљај мора, обала и планина које с једне стране затварају хоризонт, доживљај ноћи и поднева, доживљај сна и доживљај буђења, али пре свега – доживљај лета. На самом крају седме ловранске песме лето јењава, а самим тим се мења и све око лирског субјекта: *Сuve траве полегле светом и златно лишиће јесени, што засипа прагове кућа у којима је добродошлица света реч [...] краљевине шума, које пустошимо свирепо и смело и брзо као мисао, као над спокојним морем Паноније у дивљем и незадрживом трку полегле коњице слободних скитача, хорде нових Хуна...* (Радовић 1956: 52).

Између ветра са почетка „Летњих ловранских песама“ што стиже с друге стране океана и хорди неких нових Хуна са краја овог циклуса разлике нема. Само је годишње доба различито. Нестало је онога што је кротило ветар својом благошћу и немим препуштањем, а свет је опет настањен кућама и стаблима, јер да није стабала, одакле би се створило то *златно лишиће јесени*, што неминовно води опирању и рушењу. Управо због тога нас песник и подсећа на ишчезло Панонско море и шуме пустошене без милости.

Знатно касније, у песми „Звезде изнад Каламоте“ неки ће други ветрови дувати. Дочекаће нас широко или шилок, врео и сув, и неће дувати с друге стране

океана, већ са југоистока, неће бити речи о неком разорном ветру страних утицаја, већ о јадранском ветру који разгони облаке и звездама препушта ноћно небо. Но, те звезде нису звезде љубавника, ни звезде научника, ни звезде романтичних песника. Оне неправилног облика, голотрбе, ослузиле „расејано главињају“, немајући никакву сврху, јер чак ни њихов распоред не утиче на људске судбине (за разлику од звезда из Христићеве песме „Ноћу, изађи да гледаш звезде, гледаш судбине“, чија констелација кроји ток живота на земљи, што сазнајемо из наслова, макар било изречено и с дозом ироније).

Како би обезвредио звезде, лирски субјект их назива *светионичићима с првог на други месец / ислуженоме леуту на питурању* (Радовић 2016а: 180), чиме је речено да никакве вајде нико од њих нема. Звезде су равнодушне према Земљи онако како је Земља равнодушна према звездама. Елафитска острва и ртови, нимало случајно изабрани, Хљеб (недалеко од Дубровника) и Језик (Шипанска лука) не маре за ћутање звезда једнако као што не маре за *мук свих песама*. У „Звездама изнад Каламоте“ пејзажа уопште и нема; опис звезданог неба је у потпуности симболичан.

У песми „Три јутра у Крашићима“, ако и не добијамо слику мора, оно бар имамо исечак из живота људи уз обалу. Некад је то „пуштање танке воде под младу лозу“ након буђења, као у првом „јутру“, некада знатно сложенији опис, као у трећој песми овог циклуса: *Црне се прозори у тесном камену / лучких зграда преко залива: обурило* (Радовић 2016а: 109). Захлађење доноси помисао на повратак кући и читаоцу постаје јасно да лирски субјект није неки становник овог приморског месташцета смештеног недалеко од Тивта, већ неко ко ту долази не баш туристички али тек повремено, на одмор за лепих летњих дана, па га зато лоше време и асоцира на повратак кући, као што у „Летњим ловранским песмама“ јесен и хладно време разбијају чаролију, а путник помишља на повратак.

„Пев на Љути“ у географском смислу води нас маленој реци чије је име Љута. Она извире недалеко од мора у Конавоским брдима као део реке Требишњице – понорнице чији се надземни ток завршава у Поповом пољу. Исту судбину дели и Љута која се у Конавоском пољу спаја с речицом Конавочицом и убрзо и сама понире. Отуда у Радовићевој песми имамо једну реку, а две воде које разговарају у духу народних лирских песама. (Тај дух се не огледа у погледу

стиха и метра, већ у одбиру речи, карактеристичним понављањима у одговору и сл.) Иако Љута извире у Херцеговини, иако је некада улазила у оквире Дубровачке Републике, склонији смо да је вежемо за црногорско приморје. У Бококоторском заливу, на само седам километара од Котора, налази се мало рибарско насеље Љута које је име добило према истоименој реци што кроз њега протиче и у њему понире.

Наслов ове Радовићеве песме од њеног првог објављивања, па до књиге *Четрдесет две изабране песме* из 2007. године био је нешто другачији. Реч *љута* је писана малим словом. „Ту је јасно да се говори о љути, у смислу *криш, голет, каменит предео*“ (Стојановић 2016: 42). Тако схваћена, вода која је „прокипела“, могла би бити било која изворска вода или омања река што нестаје у каменитим пределима којих у залеђу медитеранског приобаља не недостаје.

Пев воде која нестаје под каменом добија нову димензију када се реч *љута* претвори у хидроним, јер ова река не понире негде далеко од морске пучине, већ у планинском пределу, с ког се пружа поглед ка мору. Жудња Љуте да доспе до мора и до жутих лимунова осујећена је надомак реализације. Отуда и њена надземна знања. Она зна за шеварја и перила, за жуте лимунове и море на хоризонту, море које гледа с висине, као и већина Радовићевих лирских јунака. Пре него што се спусти у подножје љутог крша, односно у приобални део где зри лимун и уз лимун разно воће и биље што га Радовићева понорница не помиње, али које се уз лимун схваћен као синегдоху подразумева.

У свега тринаест стихова ове песме дочарана је исконска чежња за морем и то не чежња човека на коју смо већ свикли, нити чежња песника која је такође уобичајена, већ чежња елемената. Понорница жуди за сврховитошћу. Она би да натапа земљу Дубровачко-неретванске жупаније, да се својим током спусти на обалу мора, да девојкама притекне у помоћ око прања рубља и да се коначно споји са морем, уместо што се бесциљно, никоме корисна урушава, нестајући испод камена, који остаје врео и го, морен жеђу и морећи жеђу све који се уз њега веру. Жеља због које је вода у кршу „прокипела“, давнашња је жеља брђана мучених оскудицом свих врста, па и оскудицом воде. Река која у кршу не би пропала, већ би наставила свој ток, оно је о чему сањају правећи „бистијерне“, како би бар кишницу сакупили да њоме напоје стоку или обезбеде воду за

домаћинство. Слушајући једва чујан пев воде под планином, ми уједно чујемо и вапај оних који знају шта је жеђ.

Радовићева понорница није сама, она води дијалог са неком другом водом – другом, а *истом*. Да је реч *љута* у наслову Радовићеве песме, остала написана малим словом, могли бисмо мислити да је реч о две реке чији су токови кроз љути крш на тренутак паралелни, те да су воде исте само по томе што у њима тече иста вода. У том би случају било речи, како примећује Драган Стојановић, од истој води али различитим рекама. Мењајући наслов, Радовић мења и поглед на воде које у његовој песми воде разговор.

Две воде се сада указују као два рукавца исте реке од којих један има надземан ток, једним делом кроз љуту, да би наставила свој пут кроз жупу, ка мору. Другој у кориту *зевне камен*, те се њен пут наставља под стеновитим планинским масивом. Отуда ова вода, поред надземних, има и нека подземна, можда чак и хтонска знања, због чега њен пев и јесте једва разумљив. Два рукавца исте реке којима тече иста вода не деле исту судбину. Понорница говори о благодетима надземних токова, о бељењу „танког рубља девојачког“, што није без еротског набоја (Стојановић 2016: 46), као и о напајању жутих лимунова, врхунцу тежње ка југу и врховног смисла у животу воде. Њена краткотрајна сапутница пак наглашава разлоге због којих друга вода понире, не испунивши своје жудње усмерене ка мору. Тако воде представљајући једна другу, откривају себе. Песник је ту само да им припомогне, карактеришући пев једне воде као жуборење, док за другу воду каже да је прокипела. На тај начин Радовић у ову песму уводи и поетички дискурс, разматрајући два начина певања, без намере да неком од њих да предност. Стојановић сматра да није реч само о „две врсте песничког рада, две ознаке: *прокипети* и *жуборити* за жељени или остварени учинак песме која 'тече' као исто или различито у истом, са различитим крајњим циљем, различитим исходом стваралачке активности у језичком материјалу, него су, истовремено, ознаке за два начина песничког живота, дакле живота, дакле постојања“ (Стојановић 2016: 60)

Надомак мора, Радовић и у песми „Наљежићи, води на извору“, поново за тему песме узима планински извор – воду која надвисује море. Наљежићи припадају црногорском приморју, али село није уз обалу. Грбаљска села су или у

брдима над обалом или у плодној равници недалеко од обале. Иако Наљежићи нису на љутом кршу какав је онај у којем понире Љута, изворска вода је и овде права драгоценост, отуда јој треба указати посебно поштовање. Њој се иде онако како се иде на ходочашће, пристајући на жртве и одрицања и окрећући леђа удобности и разоноди (у овом случају оближњим градовима, мору и његовим плажама, међу којима је и не тако удаљена чувена плажа Јаз). *А ко се успење овамо / прошавши се и мора и градова, / прерушен у заљубљеника, / само нек бере уцветалу душу / макар и не знао шта ће с њом* (Радовић 2016а: 72).

У овој песми се говори о неком могућем путнику, јер путника увек има, чак и таквих, који ће верање по врлети претпоставити лешкарењу уз обалу. О каквој врсти путника је у песми реч, открива нам сам топоним Наљежићи. Када желе да кажу како би неко могао доћи или свратити, стари Црногорци кажу да би могао *наљећи*. Најављени гости напосто долазе, ненајављени обично бану, а наљећи могу они за које знамо да се врзмају по околини, па ако им буде нека нужда, могу свратити. Поигравајући се етимологијом, народ је такве госте знао назвати наљежићима. Ако су Наљежићи изабрани због изворске воде, путника је призвало име места. Тај путник који се ко зна куда упутио, али је морен жеђу морао да потражи извор, црногорски је наљежић – гост који би могао да наврати уколико му затребамо. Но тај гост није жедан само воде, већ и разговора.

Какав би се разговор могао очекивати у *глухоти пчелињег зуја*? (Радовић 2016а: 72) Ако прихватимо да су глухота и зуј стављени једно поред другог како би се продубила тишина, поставља се још једно питање: с ким би тај разговор био вођен? Драган Стојановић каже: „Осамљеност на вису је осамљеност у *чујној тишини* – то је тајна овог места, не сувише тешко одгонетљива“ (Стојановић 2016: 87). *Чујна тишина* кореспондира са Лалићевом *чујним временом* (сетимо се да је Орфеј *време учинио чујним*, а потом и опипљивим). Кроз зуј пчела, тишина за коју је уобичајено да се обраћа уху, обраћа се и другим нашим чулима, док пчеле буде асоцијацију ка меду, чиме се жеђ само појачава.

У таквој тишини воде се само важни разговори. Они који су нам *налегли* у кућу, нису дошли да воде испразне разговре, већ да размене неколико речи о својим невољама или потребама које не могу да задовоље. Исто је и са путником који по подневној врелини прилази извору. Једини дијалог који можемо очекивати

је онај који ће бити заподенут између њега и воде, у немом ритуалу, који не треба објашњавати, за који није неопходно остављати упутства на каменој плочи.

Нема плоче ни записа да каже

свакоме ко састави шаке

како ваља да род поступа са водом:

ко јој узврати прву прегршт,

сме да је гута, живу озидану (Радовић 2016а: 72).

Шта је то у шта је род упућен, па га не треба накнадно обавештавати, али читаоца ипак треба? На који се начин води узвраћа прва прегршт? Од подневног сунца и летње врелине човек није само жедан, цело његово тело чезне за водом, и када јој приђе, да му капље зноја не би поквариле укус окрепљујуће изворске воде, он ће прву прегршт искористити да се умије. Сливајући се са лица, вода прве прегршти враћа се извору успостављајући присан однос између човека и воде, који кроз тај додир заповедају разговор. Блискост остварена кроз додир и неми разговор, кроз поштовање ритуала, омогућава и браће уцветале душе. Уцветала душа је лепота коју ће путник понети са собом. На њему је хоће ли искористити њене потенцијале, претачући је у неко уметничко дело, или неће знати шта да ради с њом. Али чак и тада уцветала душа ће представљати извор задовољства. Не треба заборавити да се све ово одвија *на вису*, недалеко од мора, што је омиљено место Радовићевих лирских јунака.

Фокус својих медитеранских песама Борислав Радовић пребацује са мора на његово залеђе, на брда, планине, реке и њихове изворе, стављајући нам до знања да је и то Медитеран, а не само обала, острва и море. Тако нам се Радовић још једном показује као путник који се нигде не задржава предуго. Њему Средоземље јесте важно у свој својој укупности, али никако не представља једини извор његове инспирације. У песмама Борислава Радовића сретћемо Црну Бару или Мраковицу, реке Тису и Лим, али и Рајну; Хелдерлинову кулу на Некару, Холанђанинову песму и „Провансалске сличице“. Песник је путник који радо залази у све крајеве земаљске кугле. Ипак, морамо приметити да овог путника

лето најчешће води Медитерану, с којим води упоран песнички дијалог, који је далеко од расправе, али је исто толико удаљен и од хвалоспева.

6.3 Домовина душе

За разлику од Борислава Радовића, Јован Христић и Иван В. Лалић свој егзистенцијални завичај налазе на Медитерану. Они нису случајни путници, па чак ни путници који циљано упознају одређене пределе: Христић своје исходиште проналази у хеленизму; он своје песничко порекло проналази у Александрији. Но песник *Александријске школе* није први који је у Александрији потражио свој егзистенцијални завичај.

Александар Јовановић указује на то да је и Кавафи, колико и Христић, био опчињен Александријом. „Христића је, као и грчког песника, снажно привлачило Средоземље, пре свега као родно место свих најважнијих европских култура. И посебно Александрија: град културе и измешаних традиција, језика, религија, начина мишљења. Долазећи после античке, и заснивајући се на њој, александријска хеленистичка култура знајући да живи крај историје, била је свесна ограничености свог трајања и неминовности нестанка, свесна, у крајњем изводу, релативности свих ствари и појава. Уман, али и уморан град, лишен илузија о себи и другима – константа је у стиховима оба песника“ (Јовановић 1993: 86).

Заиста, читање Кавафија и сусрет са његовом Александријом прошлих времена били су од великог значаја за Христићево стваралаштво, као што бисмо могли рећи да је у једној другој стваралачкој равни, у равни песничког израза, превођење Хелдерлинове поезије дало извесну заокруженост, пуноћу али и мисаону дубину Лалићевим стиховима. У Александрији и хеленизму Христић ће пронаћи „домовину душе“ и „богат симболичко-метафорички ресурс за песничку конкретизацију свега што чини битну одредницу његовог интимног и епохалног погледа“ (Хамовић 2008: 94). Већ на следећој страници Хамовић додаје: „Одједном, проналаском Александрије и Кавафијевог 'начина', много тога што је у поезији и есејистици Христићевој било изражено тек у елементима и наговештају,

или надомак такве синтезе, задобија своје органско јединство и уверљивост, јасност и дубину узоритог степена“ (Хамовић 2008: 95).

Важно је истаћи да је и пре открића Кавафијеве Александрије, Христић трагао за њом и да се ти трагови недвосмислено могу наћи у његовој поезији. Сем тога, не можемо изједначити Кавафијеву и Христићеву Александрију. Ако је грчки песник помогао Христићу да пронађе свој завичај, наш песник је, полазећи од извесних историјских чињеница, ипак сам саздао своју Александрију. Ова Александрија се јавља као песнички симбол-извориште, из којег надиру други сродни симболи, због чега и Христића здружујемо са симболистима, мада је то умело да изазове негодовања разних врста с обзиром на наглашену класицистичку црту његове поезије.

Кавафи је занемарио Хомерову Грчку, или Грчку њеног златног доба и определио се за хеленистички период у којем се најпре може осетити дух Медитерана, кроз наглашене противречности и разне културолошке укрштаје. Грчка култура и дух класичне Грчке ако још увек јесу доминантни, више нису апсолутистички неприкосновени. Подривени су различитим културолошким и религијским утицајима. „А све је то било у потпуном складу с његовим [Кавафијевим, прим. Д. И.] интересовањем за људске карактере и судбине доведене у времена на расцјепу, прелазна доба и прелазне просторе“ (Благојевић 1988: 11).

Благојевић оспорава тврдњу Т. Маланоса да је реч о „ексцентричним путовањима кроз историју“, јер на својим поетским путовањима Кавафи ствара сопствену историју и сопствену митологију“ (Благојевић 1988: 12), па самим тим и сопствену Александрију која се само једним делом ослања на историјску Александрију древних времена, ону коју више неће видети, како у једној његовој песми стоји. Зато се оштро супротставља Александрији свог времена. Христић је чак од Кавафија ближи изворној Александрији, древном граду који је још увек неговао грчку уметност и философију, али је већ био препуштен различитим утицајима са истока и већ неповратно осуђен на пропаст.

„Класицизам – као тачка из које се креће, александризам – као књижевни поступак и Медитеран – као ознака простора егзистенције и културе – јесу, збирно узев, три појма кључна за опис и разумевање поезије па можда и

целокупног, полиграфског књижевног стваралаштва Јована Христића“, каже Михајло Пантић (Пантић 1997: 21). Овоме би још могли додати симболизам, па да слика буде у потпуности верна. У сваком случају, циљ нам је био да покажемо како се уз име Јована Христића беспоговорно везује појам *александризам*, а заједно с њим и окренутост Средоземљу, јер Александрија и јесте највећим делом његов Медитеран. Попут Кавафија, Христић кроз Александрију успева да створи свој песнички свет – једну верзију нове митологије, која ће представљати песников духовни завичај, а која се притом неће превише удаљити од грчког митолошког обрасца.

Јован Христић је попут Борислава Радовића желео да сагледа Медитеран у његовој укупности и различитости. Радовић се тим поводом још у младости, већ својом првом песничком збирком, запутио Средоземљем, откривајући његове пределе један за другим. Наставило се то „средоземно путовање“ све до позних Радовићевих песама. Христић је, међутим, пронашао модел како да све те разноликости и противречности Медитерана пронађе на једном месту. То му је омогућила Александрија.

Христићев избор Александрије није случајан. Ако је до њега и дошао преко лектире и читања грчких песника, пре свега Кавафија, зашто се на њему зауставио дознајемо из интервјуа, који наводи Александар Јовановић у књизи *Порекло песме*. „Александрија је град у коме се, у једном тренутку, стекло читаво Средоземље. Она је мешавина народа, језика, религија, начина мишљења. Мешавине не рађају ништа добро (ако уопште нешто рађају), али у њима има нешто меланхолично, неко осећање релативности које, сасвим лично, врло волим“ (наведено према Јовановић 1995: 26). Духовито закључујући, Христић каже да Александрија представља постмодерну грчког света, као што и наше доба има своју постмодерну. Објашњавајући своје опредељење, песник *Александријске школе* истиче нешто меланхолично што се у њој може пронаћи. Та меланхолија присутна је и у Христићевој поезији од најранијих објављених стихова, не напуштајући ни касније настале песме, да би у позним достигла кулминацију. „Од Александрије и пресократовског интегралног мишљења (што настаје у дотицају с конкретним светом јасних обрису) – Христић на крају свог песничког дела

најпрозирнијим сликама и речима слави неповратне мале животне реалије (Хамовић 2016: 292).

Пронашавши свој егзистенцијални завичај у Александрији, Христић је у њој пронашао и свој Медитеран, без обзира на излете које је правио у прозним записима или излете ка Валеријевом мору. Александрија је за Христића место сусрета, које може да обједини и у себи помири сва времена и све што Медитеран узима под своје окриље. Посредством Кавафија, али захваљујући властитом напору, Јован Христић је нашао своју духовну домовину. Но не треба заборавити да се *Александријска школа* завршава цитатом из Кавафијеве песме. *И реци јој збогом, Александрији коју си изгубио*, каже српски песник, док у препеву Кавафијеве песме „Бог напушта Антонија“ последњи стих гласи: *и тад збогом реци Александрији коју губиш* (Кавафи 1988: 57).

Управо у освешћености да и тај комад Медитерана препознат као завичај, мора бити изгубљен, доприноси меланхоличним тоновима Христићеве поезије. Њена меланхолија је дубока скоро колико и носталгија Кирјакоса Хараламбидиса, савременог грчког песника, за Фамагустом⁸⁹. Али док Кавафи и Христић Александрији кажу збогом, Хараламбидис не одустаје од наде у повратак. *Колике смрти, колико надања за тим повратком... / Нас двоје, видим, још нисмо завршили* (Хараламбидис 2017: 9), стоји на крају уводне песме у збирку *Царујућа Фамагуста*, која је први пут објављена 1982. године. Према песниковим речима Фамагуста није „град духова“ како га представљају новинари и политичари, већ песнички „град-визија“. Потврду овим Хараламбидисовим речима проналазимо у песми Бориса Јовановића Кастела „Никада нећеш видјети Фамагусту“ у којима Фамагуста управо постаје визија песника: *да, никада нећу видјети Фамагусту / али од слова твог имена / на залеђеном даху рибара / подигао сам нову...* (Јовановић 2017: 95).

⁸⁹ Фамагуста или Амохостос је град на Кипру, који је 1974. године окупирао турска војска, заузимајући целу северну трећину Кипра. Град је подељен, али су Турци оградиле жицом грчки део града, из којег је становништво побегло, тако да је тај део годинама изгледао као град духова. Питање Северног Кипра ни данас није решено, део Амохостоса је и даље празан, у други су се доселили Турци, а староседеоци су остали да чезну за својим напуштеним домовима. Међу њима је и песник Кирјакос Хараламбидис.

6.4 Византија поново нађена или свест о пореклу

Као што смо већ поменули, Иван В. Лалић је био окренут Византији, коју је за нас поново открио. Следећи кратак излет Јована Дучића у Византију и византијско, Иван В. Лалић проналази свој егзистенцијални завичај, али уједно и завичај свог народа. „Прихваћена најпре од стране типично грађанских песника као што су Дучић и Ракић и исказана кроз помало наивно и театризовано осећање историје, Византија тек код Бојића добија обресе 'праве песничке визије историје'. У српском модерном послератном песништву Византија и актуелно осећање историје постаје присутно и код Васка Попе, Миодрага Павловића, Бранка Миљковића, Јована Христића и Ивана В. Лалића, чији се историјски доживљај доводи у везу са Бојићевим“ (Јовић 2007: 250). Ипак, у Лалићевом случају не можемо песников доживљај Медитерана свести на доживљај Византије. Колико год била значајна визија Византије, она не може бити посматрана чак ни као центар Лалићевог медитеранства, које је неупоредиво шире. Заправо, Лалић као и Лаза Костић прати укрштаје византијског и римског Медитерана, стварајући на том пресеку сопствени доживљај Средоземља.

Говорећи о Византији, Лалић је у једном разговору с А. Јовановићем рекао: „Постоје наине две Византије, које су за моје песничко искуство подједнако битне. Постоји она историјска, која је од непроцењивог значења за духовну и интелектуалну културу мог народа. Постоји и она митска ('Сви ми имамо своју Византију, из које смо избачени, којој припадамо', каже Чарлс Симић); Византија је и једна метафора за свест о пореклу, свест о извесном насušном континуитету.“ Даље Лалић настоји да објасни како је у низу својих песама покушао да поведе дијалог између те две Византије, а „све то из перспективе актуелног тренутка, једног заданог времена и простора“ (Лалић 1997г: 282). Још 1970. године у разговору са Богданом А. Поповићем, Лалић изјављује: „Када кажем *Дела љубави*, и то доведем у везу са Византијом, ја тражим извешан склад, меру, систем, могућност тачног исказа – а не неки 'наглашено национални правац кретања“ (Лалић 1970: 79).

Чарлс Симић, на чији се текст позива и Александар Јовановић, у предговору Лалићевој књизи *Roll Call of Mirrors* такође указује на постојање две Византије:

„Треба да имамо своју Византију из које смо одбачени, а којој припадамо. Постоји историјска Византија, која је била духовни и интелектуални аутор за Србе и друге Јужне Словене и постоји мистична, она Јејтсова. Лалић није искључио ни једно ни друго. У његовој поезији историјско и митско постоје у дијалогу. Они се супротстављају у сликама и метафорама. Опсесивна тема Лалићеве поезије је трагање за пореклом, а Византија је једно од могућих имена“ (Симић 2007: 174). Митска страна Лалићеве Византије се ипак не задржава само на Јејтсовом миту. Наш песник је свестан постојања тог мита, кроз неке песме га се дотиче (јер како после Јејтса певати о Византији а не поменути га), али се од њега и удаљава, стварајући сопствену митологију.

Византија се у поезији Ивана В. Лалића јавља прилично рано. Прву песму под тим називом објавио је већ у својој другој књизи *Велика врата мора* и тиме усмерио читалачку пажњу ка мотиву који ће из године у годину развијати и који ће временом постати много више од мотива, па чак више и од симбола. Византија је за Лалића изгубљени и поново нађени завичај. Током година, написао је још девет песама с насловом „Византија“ и још тридесетак које су тематско-мотивски везане за Византију. Последња међу њима је „Концерт византијске музике“, којом се затвара овај, за Лалића веома важан, тематски круг. Сабране заједно, оне представљају један „асоцијативни циклус“, да употребимо термин Александра Јовановића. Песме о Византији Јовановић тако назива, зато што оне када се нађу обједињене, у новом окружењу добијају и нови контекст. Према Стиву Рансимуену чију књигу *Византијска цивилизација* је превео Иван В. Лалић, за словенског песника је певање о Византији својеврсно трагање за сопственим културним, цивилизацијским почецима и идентитетом (Јовановић 1993: 68–69). Ако је тај словенски песник Иван В. Лалић, онда је ово мишљење сасвим оправдано.

Можда у том првом обраћању Византији има још дечачке невиности, али већ том песмом Лалић наглашава све што му је важно: одређује свој став према Византији и наглашава њено припадање Медитерану. Првој Лалићевој песми посвећеној Византији могла бисмо придодати поднаслов „Увод у Медитеран“, јер њоме песник први пут наглашава сав значај Средоземља за његову поезију. Он не пропушта прилику да се изнова и изнова обраћа Византији, сваки пут за њу смишљајући ново име. Она је: „златоподложна слика“, „невина румен остарелог

сунца“, „мртво чудо“, „омрзнута лепотица“, „сурова учитељица“, „дивна мртва светлост“, „разбијена граница“, „двојна мудрост“, „шума сребрних чемпреса тамјаном окађена“, „мртва светлост“, „лепота света“. Мало је песама у којима је Лалић употребио више вокатива него у овој, јер свако од описних имена које је Византији дато, само је један од начина да јој се обрати, као да тражи оно име које ће јој се највише свидети и којим ће је у будућности звати.

У већини песама под називом „Византија“ или оних које припадају том тематском кругу помиње се златна боја или злато, као нешто што Византију одређује, асоцирајући на богатство и раскош. Злато нас води и ка две Јејтсове песме, „Путовање у Визант“ који није „земља за старце“ и „Визант“; две песме које Бојан Јовић такође доводи у везу са Лалићевом Византијом. Прва „тематизује жудњу лирског субјекта да се ослободи окова остарелог тела и пресели у духовну вечност оличену византијском (занатском) уметношћу, док доцнији састав 'Визант' разрађује конкретне поједности таквог подухвата кроз низ слика мистичко-симболичког карактера. Остарели лирски субјект прве песме одваја се од уобичајених земаљских и материјалних оквира постојања и запуђује ка светом граду Византу како би молитвом успео да се ослободи смртног тела и нађе спасење у савршенству ванвремене византијске уметности. У другој песми граница је пређена, субјект напушта живот и улази у стварност нељудске вечности, где посматра оно што се око њега догађа на путу до преображаја у царевој ковачници“ (Јовић 2007: 245). Јејтсов старац Визант назива светим градом (*Ето зашто преплових мора, и сад / пристижем у Визант, свети град* – Јејтс 1978: 110). Када главни град Византије тако види старац који нема додирних тачака са великим царством, већ само жуди за његовом уметношћу и његовом духовношћу, зашто би нас чудило што наш песник у младости проналази бројна имена којима би Византији, као девојци да се удвара, упутио што више комплимената.

Као и у Јејтсовом „Византу“, песми у којој срећемо пијану цареву војску како спава, лишену снаге и расуђивања, *то нуко замешатељство, / помаму и глиб крвотока* (Јејтс 1978: 149), тако и у Лалићевој „Византији“ Источно римско царство, упркос његовој лепоти и моћи, остарело је сунце, сунце које више не може да огреје своје поданике и спрема се за починак и ноћ. Иако дивна, оно је

ипак мртва светлост. Написана у славу Византије, Лалићева прва песма којом се зачиње тематски циклус о овом делу Медитерана али и наше историје, већ слуги неминовну пропаст тог великог царства, јер песник најпре истиче његову лепоту, да би онда андрићевски додао: *Лепота се не испрашта, ни мудрост усамљена* (Лалић 1997а: 139). Поређење Византије са женским ликовима Андрићевих приповедака наметнуло се кроз заједничко страдање због лепоте. Византија, као и Андрићева Аника (а могло би се ту навести још Андрићевих јунакиња) морају бити уништене, јер људска завист не може да поденсе њихову лепоту, а слободно можемо ту у оба случаја додати и „мудрост усамљену“, односно мудрост која одудара од општеприхваћеног мњења. Подривање Аникиног живота и бића у микрокосмосу једног села, трагично је страдање једног царства на макроплану, царства које се уздигло у својој лепоти.

У песми „Византија поново посећена“, објављеној у књизи *Аргонаути и друге песме*, даље се развија идеја страдања због лепоте. У њој је вокатива неупоредиво мање – свега три пута се користе, и сваки пут су доведени у везу са речју *лепота*. Већ у првој строфи песник се Византији обраћа са *лепото*, док се у друга два случаја обраћа свету: *свете / Који не престајеш да будеш неспоразум / Лепоте и бесмисла, свете несигурни...* Лепота, оличена у ружи која је сједињавала све квалитете Византије угрожена је стрелама, скакавцима, живим песком, бродовима који се не враћају. Њене битке су изгубљене, јер као што каже Андрић: „Око лепоте су увек или мрак људске судбине или сјај људске крви“. На исти начин је и Лалић свестан да су битке које води рањена лепотица унапред изгубљене и да мудра зрелост никоме неће донети уживања. Савршенство је уништено, да би остали само одједи те лепоте или како Лалић каже *кружни талас лепоте*, на којем ће нићи нови светови. Они неће имати моћ да досегну зрелост и лепоту Византије, али ће чувати одраз те лепоте и бити једнако угрожени кроз векове, као што је била и сама Византија у тренутку највећег свог успона и највеће лепоте. Али, све док трају изгубљене битке лепотице коју умива море, дотле и песник не престаје да пише о њој, јер Византија није само оскврнута савршена лепота већ и љубав која се показује кроз дела или љубав на делу.

Певајући о Византији, из песме у песму, Лалић износи све више горчине. Једно од његових раних обраћања Богу, са жељом да му разјасни оно што не

разуме, а на првом месту *По каквој мери саздано је све то* сусрећемо у песми „Византија IV“ (Лалић 1997б: 168). У песми „Као молитва“ објављеној у *Писму*, то је обраћање попримило још више горчине, па и сарказма. Свему томе већ овде налазимо наговештај, јер песник не може да схвати Божје поступке, и његов говор постао му је неразумљив. Заправо, индиректно је постављено питање како је била могућа пропаст Византије. Овде Лалић не мисли на историјску Византију, ону Византију која је већ била подривена разним утицајима (баш као и Александрија позног хеленистичког доба, какву ју је Христић пригрлио) и нападима различитих непријатеља, ону Византију која страда због свог немара и расипништва. Лалић мисли на духовно узнесу Византију која слави име Божје преданије од било којег места на Земљи. Зашто тој Византији нема спаса, то је оно што мучи песника и што га наводи да потражи одговоре од највише инстанце. Али одговра нема. Као и у Шантићевој песми „Вече на шкољу“ *тамо само ћути распети Бог*. Лалић се не обраћа Исусу Христу, на којег алудира Шантић у својој песми, али ћутање је исто. Одговора нема. Помоћи нема. И Византије током векова има све мање, ма колико се ми трудили, ма колико се на првом месту Иван В. Лалић трудио да је сачува и то нетакнуту у својој савршеној лепоти, која остаје у сфери имагинације, кад већ ни Бог није хтео да јој притекне у помоћ и постара се да бар њене тековине буду очуване, кад је већ морала бити жртвована. Лалићев егзистенцијални завичај је Византија, али и Византија је у његовим песмама нашла своје уточиште, место неугрозивог важења и трајања. То посебно постаје очигледно у песми „Византија V“ иако песник моћи песме доводи у сумњу, док несрећу, кроз троструко понављање, сматра далекосежном.

Да бисмо схватили Византију Ивана В. Лалића помоћ можемо потражити и у песми „Завичај“, захваљујући којој сазнајемо на који начин је песник дошао до своје визије Византије као егзистенцијалног завичаја. Цела песма, иако подељена у четири строфе дугих стихова, састоји се од једне једине реченице, чиме је Лалић хтео да нагласи неопходност свега што у песми стоји, али и нераскидиву повезаност свега што је речено. Лалићев завичај није Итака којој се Одисеј или наш Црњански враћају после година лутања, није ни Христићева или Кавафијева Александрија која некад виђена, остаје само као сан о срећи, срећи којој се мора рећи збогом. Она није завичај који смо познали, па нас је од њега судбина

оделила, да му се једном вратимо, или да заувек странствујемо носећи у себи његову слику уоквирену носталгијом као код Хараламбидиса.

Византија је завичај по избору. То није место виђено или препознато, већ у духу изграђено изнова. ...*Срца стегнута као грло пешчаног сата / састављао сам завичај, / део по део, / од знакова који ме сустижу као правда / Са друге стране, где је повод љубави неважан / А љубав засушина: ево, увек се враћам / У круг описан присним именима, као кулама – // То је мој завичај, моја једина извесност, / И смрт у којој стеченим правом учествујем: / Све остало је само раст лепе рушевине / Где се пролазник потписује песмом* (Лалић 1997б: 175). Ломећи други стих треће строфе, Лалић је хтео да нагласи то састављање завичаја из делова који имају посебну важност и везују се за правду, љубав и присност. На тим основама ниче Лалићева Византија, као уточиште и заклон од варвара, чије присуство овај песник не наглашава тако отворено као Јован Христић, али га осећамо непрестано у песмама византијског тематског круга. Јер ко иначе пали ватре на границама, ко слаби Византију, ко појачава контраст између светова: оног унутар познатог и присног и оног изван те безбедне кружнице.

Иван В. Лалић дубоко трагично проживљава пад Источног римског царства, као да се та несрећа одвија управо у његовом времену. „У вези са уништењем Цариграда од стране Венеције, тј. са Четвртим крсташким ратом, историчари тврде следеће“, пише Персида Лазаревић Di Giacomo, „године 1202. папа Иннокентије III подстиче краљеве хришћанских земаља на поновно ослобођење Гроба Господњег, а прави циљ је у ствари Египат. Склапа се уговор са Венецијом према коме у замену за превоз крсташа у Египат граду у лагуни бива омогућено да освоји Задар (1202. године).“ Све то је водило крсташком освајању Цариграда. Након пада Цариграда Византијско царство се цепка на много мањих делова који се међусобно боре. Године 1261. Византинци ће повратити све своје територије, али је царство ослабљено и полако иде своје крају. (Лазаревић Di Giacomo 2003: 114) Управо због поновног преживљавања пада овог великог царства, Византија и постаје нова мера несреће. (Уколико бисмо са историјског становишта размотрили све недаће које су задесиле Балкан, али и још неке делове Европе, након пада византијске престонице и саме Византије, не бисмо се више чудили зашто је баш пропаст овог царства узета као нова мерна јединица несреће.)

Несрећа пораза толико је велика и тешка да песник осећа потребу за одвајањем од историјских чињеница и стварањем новог царства које није оно небеско царство којем се приволео Лазар Хребелјановић у народној епици, већ, како закључујемо, ослањајући се на песму „Византија VI“, досањано, односно песнички створено царство. У забораву неком досањати нови град / до последњег круништа, читамо на почетку ове песме, да би на њеном крају оно што је представљало императив, било поновљено кроз питање: ...*Чему је несрећа мера? Да ли / сећању можда, или забораву / На неизвесном небу где ће смети / Да досањају свој нови град / До последњег јасписовог круништа?* (Лалић 1997б: 179) После ове песме, певање о Византији поприма другачији звук: оно је брига стварања или радост живота у вери. Историјска Византија је препуштена сећањима, битке су изгубљене и не могу бити изнова вођене. Песнику остаје његова Византија, коју је стварао део по део и којој је удахнуо живот и лепоту песмом. Та изнова створена Византија проналази упориште у љубави и вери, зато се помиње Хиландар у осмој песми посвећеној Византији или само манастир крај мора у деветој.

Последња песма спонтано формираног тематског циклуса везаног за Византију, који је тек постхумно штампан као засебна књига *О делима љубави или Византија* (2004), као да у себи сабира сва песникова виђења Византије. Ту је и неизбрисива свест о пореклу и свест о пропасти нечега што не сме да буде напуштено, а камоли заборављено и преплитање прошлости са будућношћу и неизоставан медитерански пејзаж, као наглашавање припадања Средоземљу. Ту је и несрећа која је надживела векове и сместила се у слику кроз *напор / да слике буду језик, а језик буду слика / Наше несреће*. Ако је према „одсутном прволику“ кроз песму део по део изнова стварани завичај заправо привид, тај привид је драгоцен, јер пружа духовни заклон у временима вазда склоним рушењу.

Као што примећује Марко М. Радуловић у есеју „Појање у погрешном простору: Поетика и теодицеја Ивана В. Лалића“: „...основна позиција из које Лалић пева јесте положај субјекта који бира и прихвата, следи и сведочи ствари и вредности изван њиховог аутентичног времена и простора. Било да је у питању Византија са својим историјским и симболичким потенцијалом, стваралаштвом

или религиозност, вредности које ови појмови носе у себи угрожене су у 'свету опасних привида'“ (Радуловић 2017: 256).

Лалић би да своје аутентично време и аутентични простор настани вредностима које су напуштене и заборављене. Трагајући за континуитетом једног вредносног система, он је створио своју Византију, стварајући уједно важно упориште властитој егзистенцији.

ПЕСМА НА ТРИ МОРА

У једној од најпознатијих песама Ивана В. Лалића срећемо стихове: *...кажеш море, а мислиш на свашта, / на летњи дан, на бродовље, на луке* (Лалић 1997в: 173). Ова синегдоха је уобичајена и у говору свакодневице, као што је уобичајена метонимијска употреба речи *Медитеран*: често кажемо Медитеран, а мислимо на море. Море заправо и јесте уједињујући елемент Медитерана.

Средоземље је место укрштаја различитих цивилизација: од Месопотамије, преко Египта, Микене и Крита, Етрураца, древне Грчке и старог Рима, као и место укрштаја различитих религија. То је разлог што не можемо говорити о било каквом јединству Медитерана, као што смо већ раније запазили. Пер Јакобсен у свом есеју „Медитеран гледан са копна и са севера“, тврди да „медитеранска регија током целе своје историје, и упркос селективном и идеализованом поимању термина *Медитеран*, никада није била јединствена, већ је, напротив, обиловала сукобима, ратовима, побунама, конфликтима и ривалствима, с тим да новија и најновија историја ту слику није променила: у двадесетим и тридесетим годинама XX века у Италији, Шпанији и Хрватској настао је фашизам, а диктатура у Грчкој, колевци демократије. Велики политички сукоби и кризе још увек су сталне или честе појаве у земљама Средоземног мора“.

Не заборавља Јакобсен да помене ни „брутални рат“ који је Француска водила „против осамостаљивања муслиманских Алжираца“ ни америчку морнарицу у водама Средоземног мора током хладног рата, показујући да је Медитеран место сталних противречности, које прерастају у озбиљне сукобе. „Због свега тога тешко је тврдити да је Медитеран недвосмислен или јединствен појам. Пре би се рекло да је то јединствено место сукоба и опречних идеја светских назора“, закључује Јакобсен (Јакобсен 2013: 799).

Ако не упаднемо у замку поистовећивања античке грчке културе, као колевке модерне западне цивилизације, са Медитераном, што су многи чинили, онда нам остају само два обједињујућа елемента. Први од њих, на који смо већ раније указали, јесте карактеристичан тип људи, без обзира на вероисповест и област из којег долазе. Међутим, увидели смо, кроз очигледан пример Ивана В. Лалића и Јована Христића, да се човек Медитерана може родити и у континенталним пределима, тако да се на овај елемент не можемо ослонити с већом поузданошћу. Тако нам остаје само море, Велико море, као једини сигуран елемент обједињења свих медитеранских противречности и сукоба. Отуда не треба да нас чуди што, када кажемо Медитеран, прво помислимо на Средоземно море.

7.1 Радовићев поглед ка мору

Вода је чест симбол у поезији Борислава Радовића, премда није толико доминантна као код Јована Христића и Ивана В. Лалића. Понекад је реч о горском језеру, чешће су то планински извори или реке, али ни море није запостављено. Песнику *Маине* море некада представља део медитеранског амбијента, али та улога је сасвим занемарљива. Море, уколико је већ присутно у Радовићевој песми, добија знатно значајнију улогу.

Већ у *Поетичностима*, песник својим прозаидама доноси дах мора. У „Летњим ловранским песмама“ у чијем поднаслову стоји „Дневник с путовања“ срећемо море пред којим је лирски субјект потпуно усхићен, премда га посматра с брда, односно с безбедне удаљености, тако да неугрожено може да ужива у узбуњеним таласима, баршунастим песмама веслача и мору које се пени. Али са усхићеног описа пејзажа, млади Радовић врло брзо прелази на другачију врсту размишљања о мору, а лирски субјект прелази у другу врсту усхићења, која се више не ослања само на виђено већ и на сазнато, тако да узвикује: *О, сунцем обасјани! о снежни! на шта подсећа тај склад ужаса и бистрине, свирепости и добротинства, – воде неизмерне, воде привлачне као загонетка, / воде што се не*

могу озидати ни ограничити... (Радовић 1956: 35–36).⁹⁰ Од првог сусрета с Радовићевим морем, свесни смо његове двострукости, његове способности да у себи сједињује крајности, да буде питома и разорно. Песник га у тој двострукости прихвата.

Радовићев лирски јунак загладан у море испред себе очаран је али и ганут његовом изворном чистотом: *Обузима ме потајна тронутост пред твојим чистим и непролазним детињством!*... (Радовић 1956: 35). У истој ловранској прозаиди, песник ће се надовезати на ову мисао: *Има нешто вечито и непроменљиво, неприступачно и непобедиво, као неисписана и недокучива судбина детета, – у том мору што два пута дневно расте, подиже се и спушта, као / најравнија и најнижа стихија у нашем свету...* (Радовић 1956: 35) Између мора и детињства ставља се знак једнакости. Али то није море као извор живота и детињство човечанства какво смо упознали у *Мореказима* Сен Цона Перса, већ детињство као сплет могућности за које не знамо да ли ће бити искоришћене или не, и које од њих заправо; детињство као период безазлености и немара. Море је дете које може бити умиљато али може бити чак и свирепо, а да своје окрутности није свесно.

За Радовића море је нагон, а не свест; оно реагује стихијски, а не плански. То је суштинска разлика између Персовог и Радовићевог мора. У есеју „Два мора Сен Цона Перса“ који је најпре објављен као предговор *Похвалама* и *Мореказима* (2002) у Радовићевом препеву, између осталог, пише: „Ако је у *Похвалама* море представљало обзорје песниковог детињства, у *Мореказима* се оно претворило у

⁹⁰ Разлику између *знати* и *видети* Радовић наглашава и у поезији и у есејима. Ретка је, међутим, прилика, каква се указује у овим стиховима, да *знати* буде доведено у исту раван са *видети*. У запису „Неке ствари“ песник каже: *У тим тренуцима уобичајене предвечерње шетње човек се изнова осведочује колика је разлика између знати и видети. Све што зна бива бачено у засенак пред оним што види; а види заправо оно што већ зна и на шта често помишља, али стварне размере тог знања распознаје тек гледајући. На сличан начин поступа и сам уметник, принуштајући нас у своје дело и остављајући нам да у њему проналазимо оно чиме и сами располажемо; али нисмо држали до тог открића и занемаривали смо га штавише, јер се нисмо усуђивали да поверујемо како бисмо сами могли бити тај уметник који нам отвара очи пред нечим поред чега смо толико пута пролазили а да то нисмо ни примећивали, мислећи да то видимо, на основу нашег уверења како знамо шта гледамо* (Радовић 2016а: 207).

колевку која је одњихала човечанство. Премда између тих двеју метафора постоји тесна и вишеструка веза, на њима су утемељене различите поставке које су у понечему већ на први поглед упоредиве. Млади Робинзон је рајску природу свога острва претпостављао негативном окружењу савремене цивилизације с њеним градовима, ђубриштима и сличним. У *Мореказима* пак једва да је гдегод нашла места она тобоже безазлена реч похвале ружноме и одвратноме: ту стичемо готово идеализовану представу о цивилизацији на њеним почецима у приморским крајевима“ (Радовић 2002: XX).

Нема код Радовића идеализовања приморских крајева, ни мора самог; нема код њега никаквог идеализовања. Али у његовим раним песмама осећа се усхићење које је интензивније од успомена из детињства какве срећемо у Персовим *Похвалама* или у Валеријевим *Медитеранским надахнућима*. Реч је о усхићењу континенталца, човека с брда (подсетимо да лирски субјект море посматра из те позиције – са брда), усхићење које могу осетити само људи за које море има драж несвакидашњег. Зато је важна улога коју имају сећања. Када се испише и последња страница „дневника с путовања“ и лирски субјект се врати уобичајеним пословима и навикама, море које ће остати у сећању лепше је него што се указало на обзорју у једно летње предвечерје. Сећања су везана и за сам стваралачки чин, зато млади Радовић не пропушта да нагласи колико су она значајна: *Има ствари које ми изгледају лепше у сећању, него када их гледам голим животним очима садашњости. Тако је и са овом светлости, коју још само наслућујем у смиреним облицима вода* (Радовић 1956: 36).

До светлости је нашем песнику стало колико и до мора. Он прати из песме у песму њене одсјаје на води од сванућа до позних ноћних сати показујући нам да се под различитим осветљењима и море представља на различите начине. То није само море плиме и осеке, већ море јутарњег руменила, подневног сјаја и вечерњих сеники. Тај сјај значајан је Бориславу Радовићу колико и Драгану Стојановићу *сјај што се слеже на пучину* (Стојановић 1992: 6), зато ће му се песник *Маине* вратити и у касније написаним песмама.

За разлику од Персових *Мореказа* у којима је поглед управљен с мора према копну, јер *морекази* и јесу објекти на обали који служе као оријентир морепловцима, у „Летњим ловранским песмама“, као и уопште у Радовићевим

песмама, поглед је управљен од копна према мору. И не само управљен, он је фокусиран на море, како би се пратиле све његове мене: игре сенки и светлости над водама, али и игре воде са обалама, бродовљем и људима.

Смирује се дан и смирује се море, каже песник, као да тиме још једном жели да велико водено пространство упореди са дететом које се уморно с доласком вечери примирило и полако тоне у сан. Заједно с њим, заспива и цео предео што је био обухваћен погледом Радовићевог лирског субјекта, док је још увек било дана и светлости. Песник „систем сна“ доживљава сасвим другачије од уобичајеног схватања сна као слике подсвести или нереалног колажа дневних утисака. Уснула природа више није она природа оком виђена, већ природа створена по сећању, отуда је лепша и јаснија. (*Ово је час кад систем сна упрошћује свет, / и ствари изгледају много разумљивије и јасније него што у ствари јесу.* – Радовић 1956: 37)

Сан је посебна врста осветљења; под његовим окриљем, као под рентгенским зрацима, све бива прозирно, све бива сведено на своју суштину, зато и разумљивије. Оно што нам је ускраћено у будном стању, сан омогућава: *Терасе света! Терасе мора, по којима шетамо само у сну: тада су нам једино доступне!... Путокази времена што горе на нашим слепоочницама...* (Радовић 1956: 43) Море више није недоступно, гледано издалека и с висине. Оно је ту, на дохват руке и што је још важније, оно је свуда. Њиме је испуњен свет, као и свест сневача. Миљковић у песми „Море пре него усним“ говори о свету који нестаје, о лажљивом времену и о сунчевој путањи као оном једином чему се може поверовати: *Свет нестаје полако. Загледани сви су / У лажљиво време на зиду: о хајдемо! Границе у којима живимо нису границе у којима умиремо* (Миљковић 1972а: 275). У његовој песми су доведени у везу море, ноћ и смрт. Радовић прати светлост на мору кроз њено настајање, преламање и нестајање, дакле кроз све делове обданице. Вече и ноћ овај песник не везује за смрт, већ за стварање новог живота. Он нам предочава сан као враћање мору и стварању света изнова. Море је за њега обнављање живота.

Захваљујући сну ни море више није само предео који усхићује, већ прераста у симбол чији ће се спектар значења временом проширивати. Млади Радовић креће од симболике познате нам још од романтичара, код којих смо често сретали

море као симбол слободе и снаге. Али, ипак, већ тада он му придаје и нека значења страна романтичарима. Море симболише и самовољу и хировитост (господари простором, само себи поставља границе и само их брише). Оно је код Радовића дуалитет, али уравнотежени дуалитет, бар када је реч о мору у раним песмама. У четвртој ловранској прозаиди, Радовић наглашава: *Галебови су незадовољни што је море мирно! Песници су незадовољни што је море мирно!* (Радовић 1956: 44) Мирно море је слика само једне крајности, што подразумева одсуство оног стихијског, а самим тим и одсуство равнотеже. О мирном мору, бонаци и олуји коју она наговештава, песник ће рећи много више збирком *Маина*.

Када чујемо синтагму *мирно море*, прво на шта ћемо помислити је поздрав који се упућује онима што испловљавају, чиме се изражава жеља да их мимоиђу буре, олује и друге непогоде које на отвореном мору представљају честу опасност за бродове и њихове путнике. *Мирно море* се у том случају не разликује од жеља за *добар дан*, *лаку ноћ* или *миран сан*. Ако се у обзир не би узела трећа Радовићева збирка песама која носи назив *Маина*, могло би се помислити да су песници у „Летњим ловранским песмама“ искључиво незадовољни одсуством буре и невремена, као даха авантуре или прочишћења, о чему су певали песници ранијих времена. Може нам кроз главу проћи „буравесњик“ Максима Горког („Песма о веснику буре“) који најављује промене или Љермонтовљев „Парус“ („Једро“), што *мятежный, просит бури, / Как будто в бурях есть покой* (Љермонтов 1979: 347)⁹¹. Још нешто Борислав Радовић има на уму када говори о *мирном мору* које не прија ни песницима, ни галебовима. (Не треба занемарити чињеницу да је и једнима и другима станиште на копну, а да на мору тек лове: песници инспирацију, галебови ракчиће и ситну рибу и да је за бонаце, бар птицама, улов мањи.)

Када песник *Маине* проговри о *мирном мору* онда та слика више у себи нема ничега идиличног, и одмах је јасно шта је узрок незадовољству. *Бонаца* или *маина* речи су којима се на Медитерану назива море када је сасвим тихо и мирно. То непомично море у вреле и спарне дане знак је да једра неће бити од велике помоћи, јер нема ветра који би их покренуо. Напорна је тада пловидба, посебно је била напорна у раније времена, пошто се тада морало прећи „на весла“, а у

⁹¹ бунтован тражи буру, као да ће у бури пронаћи покој. (Превод Д. И.)

напорне пловидбе, веслање и веслаче, наш песник се разуме, што је потврдио и касније написаним песмама. Бонаци се не веселе чак ни „бонацари“, што је подругљив назив за плашљиве капетане, како би јој се онда могао веселити млади песник који у новим играма светлости жуди за покретом, ветром, па чак и олујом: *Шта ти доноси та олуја, највећи празник у мом животу, о младости моја?!* (Радовић 1956: 46) Попут Перса, склон реченицама које се завршавају ускличником и сам описујући једно младо доба, један животни пут који је тек отпочео, наш песник сасвим заборавља Медитеран, а све дубље развија симболику мора, које се мултипликује. Више немамо слику младог човека који с неког виси посматра сумрак над морем, већ доживљај поднева које најављује олују, ураган што прети свим морима. Живот се поистовећује с лађама (одједном више нисмо тако далеко од Љермонтовљевог „Једра“) препуштеним олујама али и зову мора којем се не могу одупрети. Одупирања заправо и нема. Снови и наде отиснули су се на пучину.

У *Поетичностима*, одмах по завршетку циклуса „Летње ловранске песме“ следи краћа поема *Опроштај с копном*. Копно мора бити напуштено, јер представља највећу препреку мору: *можда / чекаш заувек заустављајући урагане зачараном тишином затона / заувек препречујући пут мору / које се ту под твојим стенама силом склупчало у немоћи* (Радовић 1956: 55). Најављивање опроштаја с копном само је повод да се обала опише у свим својим појединостима, а да притом добије и одређена симболичка обележја. Најпре се испитује однос обале и мора, из чега постаје јасно да обала има вишеструку улогу. Она истовремено море ограничава, затвара и спутава, али и стражари *брижно над бескрајем бонаце*, и опомиње *залутале морепловце својим безбројним светионицима*, једном врстом „морекaза“ који и немају другу намену до да најаве границе мора.

Бура је у *Поетичностима* тек уведена, као и бонаца. У *Маини* супротстављање буре и бонаце постаје интензивније, а наставља се и супротстављање копна и мора, односно обала и мора. Још једном ћемо се позвати на Радовићев предговор *Мореказима*, где наш песник настоји да објасни Персово друго море (море *Морекaза*, пошто се море из *Похвала* узима као прво): „Унапред смо упозорени да се кретање морем, као и кретање мора самог, увек врши од

копна или према копну: долазимо на помисао како се на тај начин копно интегрише посредством мора. Море је његов негатив, његова околина и позадина: оно повезује и спаја најудаљеније тачке копна, и заправо се тек у односу на копно даје гонетати и тумачити“ (Радовић 2002: XXI). Тај однос копна и мора ни Радовићу није промакао, али његово се копно знатно разликује од Персовог. Обале за које Радовић зна су стеновите, то су хриди које мору бране пут, то су високе, често безводне планине на којима ако и извире понека река, она се брзо претвара у понорницу, шуме чије дрвеће страда у олујама, негостољубив предео који у нечему дели судбину мора – и сам се колеба између две крајности: олује и маине. То запажа и Драгана Грбић: „Бура, као вид кретања мора, настаје са циљем да премости два удаљена копна, а потпуни мир без дашка ветра на води или пак затишје пред буру наслућује контемплативни (не)мир у којем песник проживљава драму лирског стварања“ (Грбић 2017: 296).

Маина је у потпуности обележена поетичким трагањем које започиње кроз спрегу воде и копна, да би у циклусу „Лабиринт“ добило свој пуни израз. Овај циклус који се састоји од шест песама заузима централно место збирке и делује као да се одваја од размишљања што прожимају остатак књиге (посебно песму под насловом „Не ова песма“), као да се прича о копну и мору из њега искључује. Тиме Радовић само жели да покаже како не мора увек све бити именовано, да би било присутно у песми. Песма садржи понешто од онога што се у њој не каже, или се бар не каже директно, већ посредно, као што је овде случај. Сам наслов нас подсећа на митски лавиринт смештен на Криту. Све да се у песми ни на који други начин не успоставља веза са овим митом, што није случај, већ бисмо знали да се налазимо на острву, дакле на копну са свих страна окруженом морем. Море је први круг изолације, тек у другом кругу се налази лавиринт са свим својим ходницима и пролазима, каквим их је саздао Дедал.

Не говори лирски глас узалуд већ у првој песми овог циклуса: *Тамо ће да отпочне твоја песма: / У ватромету увек лепог времена, / безбедног и сувог* (Радовић 1964: 17). Бонаца, иронија лепог времена, и на копну се осећа, па чак и у лавиринту, чији је семантички потенцијал разгранат кроз целу збирку *Маина*. Идеалан тренутак за отпочињање песме је лепо време, безбедно и суво, како каже песник. Поставља се питање где песма почиње: у нутринама духа где јој се крије

заметак или у почетку артикулације путам говора, односно записа? Одговор на то питање доноси „Не ова песма“.

Ако су се у *Поетичностима* море и све оно што га прати додирнули са поетичким начелима младог песника, у *Маини* већ знатно комплексније долази до трајног прожимања. Зато нам је прва асоцијација када поменемо Радовићево море – море речи, затим море као праелемент из ког је створен свет, па тек на крају и море као део Медитерана, што песник ипак не заборавља. Сама маина за овог српског Аргонаута представља време мртвила (песник каже *гранично мртвило*) и неродице, време у којем је све непокретно, па и сама песма: *Вече гори, кажеш, маина. И читљиви знаци, као једнакости, изопачују се на празној страници; само скрштене руке* (Радовић 1964: 34). Ако су морнарима за бонаце руке уполсене веслањем, песникове су скрштене над празним листом хартије, који је толико ужасавао Малармеа.

Премда руке нису уполсене, рад у духу је напрегнут, тамо све гори као и Радовићево вече за чију врелину треба захвалити бонаци. У „Лабиринту“ имамо „ватромет лепог времена“, док нам прва песма циклуса „Не ова песма“ два пута наглашава да вече гори: *Вече гори, кажеш, маина*, на самом почетку и *Вече је вечерас, шта видиш, и да то гори вече* по средини песме, тамо где се са прозног записа прелази на стихове (Радовић 1964: 34). То је управо онај пламен на којем се, како то Радовић духовито каже „дестилује“ песма. Тим поступком песма и почиње своје постојање, иако га понекад ни сам песник још увек није свестан. Али и када је то свестан процес, ствар се у суштини не мења. Иако делује неплодно, маина је време стварања, време клијања онога што ће расти овијено маглама.

Неће се Радовић ни у каснијим песмама, које би да открију тајне песникове радионице, много удаљити од мора. Тако је у песми „Опис са предгорја“ лирски субјект опет на узвишици, стрмој обали, рту који се усеца у море. За Борислава Радовића важан је тај поглед с висине управљен ка мору. Са друге стране, песма је та која из мора (говора, језика) излази да би се на обали сусрела са песником. *Књига ти је већ пливала у мору...* гласи један стих који се налази издвојен после прве строфе. Било је потребно да се песме порину у море, јер је, како песник каже, *Неко морао разбити песму / проботи / окно сувшиње видљивости / (тек да би се*

дисало лакше), / отворити шкољку питања... (Радовић 2016а: 42). Тај задатак подељен је мору. Није у том погледу Радовић усамљен случај. И Маларме је много тога очекивао од мора и плавети. Оба ова песника су своју поезију чинили херметичном не тако што су је затамњивали, већ што су јој додавали морске плавети и измаглице. Ако је код Малармеа „срце влажно морем“, како пише у песми „Морски поветарац“, код Радовића су „песме влажне морем“, што можемо закључити након читања његових раних песама, али и песме „Опис с предгорја“.

Колико је за песму и певање важно море, важно је и горје које отвара видике онима који се на њему налазе. У песама Борислава Радовића копно и море су нераскидиво здружени. Ниједном од њих песник не даје предност. Ако пева о мору, стене, хриди и високи ртови ће се наћи у перспективи. Али много чешће сигурна планинска залеђина је позиција из које се песник окреће великом воденом пространству. Чак и када са таквог видиковца море није оно ка чему је управљен поглед, оно се чује, осећа, слутити, као у песми „Чагаљска зорница“ која почиње стиховима: *Над селом и морем у расвит и маину, / однекуд из брда, из грмова планике, / двапут се огласио чагаљ* (Радовић 2016а: 106).

У прва два стиха сместило се све што је за песника важно: море и копно (село), расвит који истовремено објашњава и доба дана и каква је светлост над водом, а ту је и тако значајно брдо. Овога пута на брду није лирски субјект, већ чагаљ чије завијање у рану зору буди nelaгоду. Чак и у том „зову дивљине“ копно и море су се опет сусрели. За Радовића не важи оно што важи за Сен Џона Перса, који у *Мореказима* пише: *А ствари изгубе смисао на земљи окренутој мору... Нама је цело море Копно, нипошто не свадбена земља ни њен мирис на пескавицу; широко нам је поље мора, не тај обронак свагдашњих људи које заслепе домаће звезде* (Перс 2002: 103). Бориславу Радовићу, напротив, све добије смисао када се нађе „на земљи окренутој мору“, још ако је та земља издигнута, ако је реч о хриди, брду или планини, смисао се продубљује.

Премда *маина* у Радовићевом песништву означава тежак и привидно неплодан период у самом стваралачком чину, она представља и „период инкубације“, период у којем се наизглед ништа не дешава, али се песма заправо припрема, да би је први ветрић заједно с првим мрешкањем таласа избацио на површину мора и под одређено осветљење. Море и светлост која се на њему

прелама кроз различите делове дана имају своју улогу у стваралачком процесу. Изван овог сематичког поља, које је од пресудне важности, море се може препознати и као Јадранско или Средоземно, што ће песнику постати значајно тек у касније написаним песмама, док је оно у прве три збирке првенствено симбол, чак и онда када нас топоними упућују на неку одређену обалу и неки одређени део Медитерана.

7.2 Лета и пловидбе

Тројство „у којем су сједињени повлашћени простор ове поезије (Медитеран и у њему Грчка, односно свијет антике), повлашћено доба године (љето) и дана (подне, *Mezzogiorno*)“ (Делић 2009: 27) представља тачку сусрета три најважнија хронотопа у поезији Јована Христића. Зато се његове песничке пловидбе одвијају на летњем мору у подневни час или како каже Радивоје Микић, размишљајући о боговима, људима ненаклоњеним, у „повлашћени временски одсек (лето) и у, исто тако, повлашћени простор (море, острва)“, додајући нешто касније у једној загради, да је путовање „у Христићеве поезији могуће само током лета, само онда када се тело ослободи зимских окова и изнова стекне слободу“ (Микић 1997: 37). Треба напоменути да је за овог песника када је реч о путовањима могућ само један једини облик, а то је пловидба. Зато је, зар, лето и привилеговано доба: лети је пловидба најпријатнија. Није Христић пуки авантуриста ког радозналост и узбуђења наводе на путовања, он је ходочасник мора којима лети треба ићи на поклоњење.

Море и лето здружени су у Христићевим стиховима још од раних песама. Већ у „Једном сентименталном путовању по мојој соби“ срећемо их заједно, иако је у тој песми лето већ на измаку, а море је утонуло у сан „на малокрвном сунцу“, будући да је прерани долазак јесени покварио планиране пловидбе, те су путовања остала недовршена. Код Радовића се море смирује заједно с даном. То за Христића не важи. Његово море је зависно од лепог времена, односно лета. Можда и зато што је наш песник свестан свих опасности које се током других годишњих доба на мору умножавају. У есеју „Човек Средоземља“ једном

заградом он наглашава оно што не треба заборавити: „за оне који га познају само лети и само дуж обале, Средоземље је питомо море“ (Хриситћ 2016: 172). То је прави разлог што се доласком киша прекидају путовања, а море препушта сну. *Није нам било дато да завршимо своја путовања*, каже песник, зато их и завршава на начин који је једини могућ пошто се лето оконча – путујући по својој соби. Иако затворен у собу, лирски јунак призива сећање на лето и море, бар кроз поређења: *ћутање се као плима диже између нас а Огромна досада неостварених жеља расте као неки бисер / Који се икољка грчевито плаши да не испљуне* (Христић 2002: 13). Тиме се постиже двоструки ефекат. С једне стране, песник нам не допушта да заборавимо прекинуто путовање, док са друге стране на посредан начин доводи море у своју собу.

Контраст између јесени или зима које трају у односу на жуђено лето присутан је у више Христићевих песама. Иван Негришорац о томе каже: „Актуелна стварност поетског субјекта везана је за собу, зиму, одсуство кретања, таму, а покушај превазилажења актуалитета за море, лето, пловидбу и сунчани амбијент. Напетости између ових супротица одређују основну природу проблематичног субјекта Христићеве поезије“ (Негришорац 1997: 63). То посебно долази до изражаја у циклусу песама „Увод у генезу“, када чујемо, безмало као вапај: *Нисам видео лето, годишња доба / Прелажаху преко прозора, тек опомена, / А пасји верно ћутање ме чекало, / Био сам слеп, глув, у зимском сну* (Христић 2002: 16). Притом се „зимски сан“ као рефрен понавља на крају сваке строфе прве песме овог циклуса. Он може бити схваћен као предах од живота, који ће бити обновљен чим почне лето, али може бити схваћен и као одустајање од живота, у оним часовима малодушности када се чини како нема изгледа да опет буде мора и лета. Лајтмотив друге песме је црв који нагриза стабло, чиме је акценат стављен на трошност људског живота који се мора окончати смрћу. За рефрен треће песме Христић узима стих из Дантеове *Божанствене комедије*, тачније из „Пакла“: *Страх наш у жељу кад буде претворен*. Поред тога, много је алузија на Дантеов „Пакао“, кроз помињање реке која ће бити посматрана са пуне обале, као и кроз стих *Ту тамнија но гримиз вода бива*, после чега нам је потпуно јасно да је река о којој је било речи заправо Стикс.

Занимљиво је да је баш поводом ове песме Христић, који није имао обичај да упућује на интертекст кроз напомене или забелешке, направио изузетак. На крају *Александријске школе* он даје додатно објашњење: „У песмама сакупљеним у овој књизи слободно сам се служио стиховима и метафорама других песника“. Да је тако, читаоци су се и сами могли уверити, али Христић наставља: „Како то није од битне важности за елуцидацију самих песама, нисам сматрао за потребно да изричито наводим који су стихови цитирани, осим у једном случају...“, а тај случај је управо трећа песма „Увода у генезу“ у којој су концентрисана чак четири цитата, од којих су поменути два из Дантеове *Комедије*, и по један цитат из *Анабаза* Сен Џона Перса и библијске „Песме над песмама“.

Може се помислити како је реч о хотимичној мистификацији која би скренула пажњу на интертекстуалност као такву или на интертекст у назначеној песми или на саму песму, али може се узети у разматрање и могућност коју предлаже Драган Хамовић. Он у студији *Лето и цитати* поводом ове песме и Христићевих напомена каже: „Није лако, наима, поверовати да су тек показани цитати Сен-Џон Перса, Дантеа и *Песме над песмама*, у трећем, петом, шеснаестом и седамнаестом стиху трећег дела 'Увода у Генезу' важни за 'елуцидацију' песме, а да у другим песмама, други цитати или алузије нису. На томе примеру, сматрамо, песник показује како се разапињу нити међу текстовима и како претходни текстови конституишу пуни смисао новог текста“ (Хамовић 2008: 56). Заправо, највероватније је да је Христић имао на уму све наведено, а да је управо ова песма била најподеснија за уочавање вишеструких интертекстуалних односа у оквиру једног текста, нарочито ако узмемо у обзир да су у последњој строфи, од пет стихова чак четири преузета (јер долази до понављања трећег и петог стиха). Ова занимљива игра цитата само појачава утисак незнања којем је узрок зима. Из те перспективе лето се указује као једини прави избор, ако би избора уопште могло и бити. Зима је неминовност, али је лето оно ка чему песник тежи целим својим бићем.

Остављајући за собом *последњи зимски сан*, као причу већ испричану и зиму која није погодна за путовања, јер је она *доба метафизике*, а не делања, умножени лирски глас у циклусу „Бродски дневник“ најављује пловидбу, и то не било какву пловидбу. Посада је спремна да крене на далеко путовање, све до краја света. *Иза*

ивице света чека нас земља још нерођена, сазнајемо од морнара у првој песми овог циклуса (Христић 2002: 21). Има у овој пловидби Одисејевог авантуризма и знатижеље, али Христићева посада не тражи пут који води у домовину, већ у земље још неоткривене, па би се пре могла упоредити са Одисејевим одласком под Троју, него са повратком на Итаку. Када се, међутим, сетимо колико је невољно Одисеј кренуо у Тројански рат, глумећи лудило, само да би избегао одлазак, онда нам је јасно да Одисејево путовање ка Троји није могло бити толико ентузијастично, као пловидба забележена у „Бродском дневнику“. То што песник прави алузије на Хомера⁹² и *Одисеју*, ипак нас упозорава да Улис не сме бити заборављен.

Сви Христићевци поморци су Одисеји, сваки на свој начин. Зато песник *Дневника о Улису* на сцену уводи сирене, као једно од опасних, али и лепих Одисејевих искустава. За разлику од митског путника, ови морнари песму сирена слушају *опрезним ухом*, уверени да им опрезност може бити од помоћи. Зато и не предузимају друге мере предострожности. *А сад, нећемо се везати за катарке, / Већ отворити своје уши мору које се надима / Од гласова, тој пећини тишине, понору звука* (Христић 2002: 21), казује нам последња строфа друге песме. Колико је то било мудро, сазнајемо већ у четвртој песми овог циклуса, али пре тога, сазнаћемо понешто и о заводљивости путовања, које је толико прижељкивано, о којем се толико маштало за дугих зимских дана и које у тренутку реализације више није онакво каквим је замишљано, као што се ни опрезност морнара није исплатила. *Опрезност је кажњена, / има ли веће правде?* (Стојановић 1992: 12), питање је постављено у песми „Сл. пере зубе морем на Хвару у рану јесен 1978. године“, којој се враћамо, не без разлога. Ова Стојановићева песма одише медитеранским надахнућем и пружа једну специфичну слику мора, прапочела у

⁹² Када Христић у својим стиховима напише: *И осека, као песма сирена, одвлачи нас полако, / сунце, тек додир испод мора, та зора ружопрста...* он нас најпре кроз поређење осеке са сиренама уводи у певање о овим митским бићима које ће уследити и истовремено подсећа на Одисејеву пустоловину, када је везан за јарбол слушао омамљујућу песму сирена, док су сви његови сапутници имали восак у ушима да не би подлегли заводљивости вилинског гласа и упропастили брод и своје животе. Сем тога *зора ружопрста* директно је везана за Хомерове спевове, јер је реч о једном од Хомерових сталних епитета. Овај епитет, уз *брзоногог Ахилеја* и *кровооку госпођу Херу*, најфреквентнији је у *Илијади* и *Одисеји*.

судару са свакодневицом, а питањем које смо цитирали, отвара расправу о опрезности као нечему што заслужује казну. И Христићеви морнари су кажњени. Они вапе: *Песма нас је издала, преварним својим звуком, / Море нас је издало, преварним таласом на песку, / О да смо само били везани за катарке, / Затворених очију, са воском у ушима, // Послушавши савет* (Христић 2002: 23).

Морнари су желели да чују песму мора, Стојановићева Сл. је желела да морем опере зубе. Христићева посада која се оглашава из „Бродског дневника“ упозорена је Одисејевим искуством, али је одбацила савете које је Хомеров јунак послушао. Сл. је свесна да је октобар, да није време за брчкање у мору, али се и она, као и морнари одлучује на ризик. После такве одлуке, опрезност више није нешто што би могло бити од користи. Таква опрезност бива кажњена. Ништа не вреди што морнари слушају *опрезним ухом* и што Сл. вреба тренутак између два таласа. Опрезност је могућа пре него што се одлучимо на хазардску игру с морем или субином. У Одисејевом случају, опрезност је дошла правовремено, све је урађено како би биле избегнуте последице. Морнари и Сл. поводе се за својим поривом, свесни потискиване чињенице да им казна неће тешко пасти. У оба случаја порука је иста: *ваља се таласу дати* (Стојановић 1992: 12); ваља се препустити мору, шта мари ако је оно хладно, октобарско, и ако нас заварава што таласима, што „изгубљеним странама света“, као у Христићевој песми.

У четвртој песми „Бродског дневника“ или је глас сирена зачарао море или је зачарао морнаре, јер изгубљени на пучини, више не могу да се оријентишу, пошто сунце излази и залази на истом месту и више не постоји ниједна страна света, из чега се изводи закључак: *Море нас је издало*. Пета песма нам открива да море није издајица, и да је узрок издајству у срцу морепловаца који нису успели да се ослободе сопственог затвора, зидова и соба које у себи носе, због чега долазе у конфликт са бескрајним, необузганим морем. Посматрајући свет из те ограничености, морнари отварају врата малодушности и све сагледавају кроз диоптрију која умањује, како би величанство природе било сведено на нешто њима сразмерно: море је талас, сунце је сенка, а небо *само један прозор*. Чак ни *Лето није лето, већ само варка зиме* (Христић 2002: 23). Хамовић, осврћући се на претпоследњу песму овог циклуса, каже: „Кулминациону тачку лирског тока песме 'Бродски дневник' чини исказана свест о немогућности досега оне сањане

дестинације, места остварености и пуноће, односно апсолута, што нас мами али и беспризивно пречи, затвара приступ себи... (Хамовић 2008: 68) Кажњена је опрезност онога који се налази у непрестаном колебању између путовања и остајања у удобности своје собе, онога који чека лето да би се отиснуо на пучину, уместо да се као Декарт, чије речи су наведене као мото циклуса, не дочекавши крај зиме одважи на путовање.

Последња песма „Бродског дневника“ ипак пружа наду да би након периода малодушности, путници ипак могли стићи на жуђено одредиште које обећава обиље хране, пића, жена и почести. Све оно због чега се на пут и кренуло, сада је надамак руке, односно на два дана пловидбе уз повољан ветар и пуна једра. Хомерови читаоци, чак иако се не разумеју у наутику, знају да се за два дана на отвореном мору може све преокренути, али на било какав преокрет Христићевим морнари ни не помишљају. Њихова мисао је усмерена ка откривању обећене земље што им се сада већ чини као извесност. Нико од мноштва које се слило у један заједнички лирски глас Христићеве песме не би изговорио Миљковићеву крилатицу *изгуби пут ако путовању смета* (Миљковић 1972а: 271), нити извео закључак попут једног од Аргонаута који се оглашава из Лалићеве песме: *није важан свршетак, / Важна је само пловидба* (Лалић 1997а: 195).

Путници које срећемо у овој Христићевеј песми усмерени су само на циљ, и уколико га се домогну, за шта постоје извесни изгледи, могли би заборавити и море и пловидбу. Једино још зима која прети, она зима што споро пролази, али долази увек исувише брзо, може да их угрози. *У даљини већ брда се огрћу маглама, / Ускоро, снег ће стићи и до нас*, завршни су стихови последње песме „Бродског дневника“, чиме и лето и пловидба и авантура, па и сам живот бивају уоквирени зимом, као неминовношћу природног циклуса који се не осврће на наше жеље и планове о дугим пловидбама. Ђорђевић Вуковић је сасвим у праву када каже да су „путовање и пловидба [...] главни догађаји у животу који се ту опева. То су велике старе метафоре које се стално користе а делују као да нису сасвим истрошене, то су та општа места која нас непрекидно опчињавају“ (Вуковић 1988: 94).

Александрија је Христићева поетска домовина, зато пловећи морима овог песника не можемо заобићи њене обале. Певање о сунцу, лету и мору прожима се

са хеленистичком мудрошћу, тако да песник чак и позајмљује наслов једног Еуклидовог списка *ΣΤΟΙΧΕΙΑ* (латински *Stoicheia*, а српски *Елементи*). „Христић, наиме, користи наслов Еуклидовог списка приређеног у Александрији, а који чини синтезу геометријских знања тога доба. Елементи и јесу једна од кључних речи у Христићевом тумачењу хеленске подлоге сопствене песничке слике света“ (Хамовић 2008: 69). У овом диптиху није реч о путовању: оно је двоструко онемогућено јер смо заједно са лирским субјектом затоврени у собу, ограђени зидовима који су основна препрека свих неуспешних путовања у песмама Јована Христића. Други разлог је зима, као што нас уверавају „Бордски дневник“ и песма која свој наслов дугује александријским приређивачима Еуклидових списка.

Прва песма диптиха, названа „Истина геометрије“, сучељава два научника: Еуклида и Архимеда. У време све отворенијег искорака из еуклидовског поимања света, у време када геометријска топологија у извесном смислу опозива његова научна открића на којима је вековима почивао свет, указујући на постојање п-димензионалне равни, Христић се досетио споне која постоји између философије и математике и на њој засновао своју песму. Еуклид којег називају „оцем геометрије“ својом тринаестотомном књигом *Елементи* поставио је темеље не само геометрије, већ и свеколике математике. Ипак, Христићев избор није заснован само на тој врсти заслуга, премда и оне имају важног удела. Еуклид је из Александрије, што се често и наглашава како би се разликовао од Еуклида из Мегаре.

И Архимед је неко време провео у Александрији, премда је живот провео на Сицилији, где су га римски освајачи и убили, док је на обали Сиракузе, шарајући штапом по песку, решавао неки геометријски проблем. Легенда каже да су његове последње речи биле: „Nolli turbare (tangere) circulos meos“, што у преводу значи: „Не реметите (не дирајте) моје кругове“. „Не реметите“ понавља на латинском и Христић у „Истини геометрије“, закључујући да су Еуклид и Архимед два различита типа научника, били на истом задатку и „мислили о истом“. Ипак, сунце и море остају несазнатљиви, јер имају своју геометрију, ближу песницима него математичарима.

Архимедова судбина ипак заокупља песника. (Еуклид се не помиње после прве терцине која му је у целини посвећена, можда и зато што је његова

биографија остала непозната, тако да је било чак и научника који су доводили у сумњу његово постојање, приписујући *Елементе* тиму александријских стручњака оног доба.) Заједно са Архимедом и лето је „пресечено копљем“. Долази до поистовећивања човека и лета: *Тај сунчани систем срца, лето пресечено копљем*. Одмах за овим стихом, следи стих преузет из Валеријевог „Гробља крај мора“, чиме је дата нова димензија и мору и Архимедовој смрти на морској обали. Тамо где се завршио живот научника који је познатији у нашем, него у свом времену, почиње нека другачија геометрија воде и сунца, коју само поезија може да изрази. Друга песма диптиха „О идејама“ спор је са Зеноновим апоријама. Још значајнији је спор унутар бића које би да сагледа најпре себе, а затим и свет, што се чини да је немогуће, на исти начин на који је немогуће путовање, уколико поверујемо Зеноновим апоријама које настоје да докажу како је кретање немогуће. Посматрајући Христићеве лирске јунаке који снатре о морским просторствима и далеким путовањима везани за своју собу, још бисмо могли и да поверујемо Зенону.

Валеријево „Гробље крај мора“ Христићу је веома важно, као спонтана веза лепоте и смрти, извора живота и његовог нестанка. Отуда у његовим песмама можемо срести скривене цитате из ове поеме, чиме је ставио до знања колико је за схватање његовог стваралаштва значајно ово Валеријево дело. Стиховима који позајмљује наслов од поменуте Валеријеве песме, Драган Стојановић отвара поетску полемику, не само са француским песником, већ и са свима који су, подстакнути његовом песмом, лепоту света и лепоту живота које нигде нису тако издашне као на Медитерану, доводили у везу са смрћу. На крају дугог низа набрајања лепота које нуди приморски крај: чемпреса, пинија, чинија с воћем, стаза ка мору и свега *што је у сјају горело* и водило потпуном додиру, песник се пита: *зашто би тај збир био гробље, / макар било и покрај мора*, када је, заправо, реч о љубави? И то о несагорелој љубави!(Стојановић 2015: 33)

У *Тераси на два мора* у неколико наврата се наш песник осврће на чувеног француског симболисту, али најважнији је његов доживљај песме „Гробље крај мора“, јер она говори о подневу, том „раскошном часу“. Христића ова песма привлачи својом темом, мотивима, али највише симболима, јер он у мору види првенствено симбол моћног божанства: „А Море, Небо и Сунце су божанства, и

те како моћна божанства, и сусрет са њима открива неке тајне у скривеним кутовима наших душа за које нисмо ни знали да постоје, обнавља наше енергије и исцељује нас“ (Христић 2002б: 121). Говорећи даље о овој песми која својом лепотом привлачи, а загонетношћу збуњује многе, Христић, по цену да упадне у „јерес парафразе“, толико мрске симболистима и њиховим наследницима, у једном тренутку епифаније у подневни сат на тераси која са две стране гледа на море, закључује: „Али све што је речено језиком мора бити да је о нечему, и ја сам у том часу видео *Гробље крај мора* као велику песму о Подневу, о чудесним и узбудљивим преображајима која се у томе часу збивају, и чији најбољи коментар нису ни учене расправе, ни далекосежна тумачења, већ само то средоземно Подне“ (Христић 2002б: 122). (Касније ће Христић, пишући своју велику химну подневу задржати море, али гробље ипак оставити по страни.)

Наш песник описује доживљај Валеријеве песме као да је реч о неком догађају с путовања или пловидбе, јер метафоре одједном за њега више нису биле оно што нешто значи, већ оно што се збива. Зато за њега та песма, коју Винавер, један од њених преводилаца на српски језик, назива „врховном песмом“ више није имала тајни, ни загонетки, јер су се све одједном отвориле, „и као што у њој Сан постаје сазанање, метафоре су постале истине, пошто је на подневном сунцу све истина“ (Христић 2002б: 122). Нејасност песме он објашњава њеном ограниченошћу, но та ограниченост се не односи на форму, већ на ограниченост збивања у песми, на само подне које кратко траје. „Двадесет и четири строфе, сто четрдесет и четири стиха граница су која се се може прекорачити а да Сунце већ није почело да се креће ка своме заласку, и чаролија Поднева почела да се разблажује у часовима дана. Валери је морао да јури, да сажима, јер Сунце не чека, и све мора да буде речено док је свет још спреман, застао између два откуцаја часовника, или срца, како хоћете“ (Христић 2002б: 123).

Можда је због симболике поднева и Христићева поема „*Mezzogiorno*“ херметична, можда се баш због симболике поднева састоји од дванаест песама. У сваком случају, у море ове поеме упловила су још два мора. Валеријево смо већ поменули, преостаје да се још подсетимо мора Душана Матића. Овај песник је Христићу био занимљив из више разлога, чак би се могло говорити и о извесним утицајима Матића на ране радове Јована Христића, али у овој, усудили бисмо се

да кажемо „врховној песми“ његовог стваралаштва, о утицајима не може бити говора. Христићево подневно море води разговоре са морима његових претходника. Можемо се сложити са Љубомиром Симовићем који каже: „Медитеранско сунце, које најпунијим сјајем блешти у језгру Христићевог песништва, у циклусу *Mezzogiorno*, допушта нам да у низу песника који творе Христићеву традицију наслутимо и дискретно присуство Јована Дучића“ (Симовић 1997: 11). У сваком случају, у ову се лирску поему слила сва Христићева чежња за морем и путовањима. А већ смо видели да су за овог песника путовања могућа само током једног годишњег доба, тако да нас не чуди што лето срећемо већ у првом стиху првог дела поеме: *Најзад озбиљно лето после лењог пролећа*.

Да лето не долази хитрином коју би песник волео имали смо прилике да се уверимо у раније насталим песмама. Христић у том погледу остаје доследан себи, па ако и не помиње зиму као контраст лету, што је урадио у циклусу „Бродски дневник“, ипак га је ставио у опозицију према „лењом пролећу“. У тој лењости сабрани су и зима која се одужила, и пролеће које није имало ентузијазма да покрене природу онако како би требало, те је све у некаквом закашњењу, па и само лето, које ето, најзад стиже и то у свом најсвечанијем издању. То је лето које се не шали, не завава нас с неколико лепих дана, како би одмах затим грунеле кише. Стигло је „озбиљно лето“ и више не постоји ниједна препрека почетку путовања.

Ако Валеријева песма лови сунце у подневном часу, Христић сунце „озбиљног лета“, од којег се онда очекује да и само буде озбиљно и ради ваљано свој посао, прати кроз мене обданице, као што је то умео да чини млади Радовић у „Летњим ловранским песмама“. Док Валери и Матић море и смрт доводе у везу од самог почетка (Валери већ насловом), Христић се томе опире. Прва песма, као својеврсна ода зрелом лету и новом сунцу, младом божанству које треба славити баш у подневни час пуна је вере у вечност једног тренутка. О тренуцима који су изван уобичајених мера времена и који нас не приближавају смрти писао је Драган Стојановић у више наврата, трагајући за њима кроз судбине својих ликова у романима и поемама, као и кроз есеје у књизи *О идили и срећи* (1991). У срећи се и налази кључ ванвремености тренутка. Време је увек низ тренутака и уколико

се догоди да један од њих буде испуњен срећом, он од нас заклања поглед на смрт. Смрт за нас постаје неприметна, па чак и касније, када тренутак срећног озарења прође, немамо утисак да се то нека омаглица поиграла с нама, скривајући од нас нешто што је сасвим очигледно, напротив. Тренутак среће нас штити, он је исечак из хронолошког времена и не приближава нас неминовном крају. Овде је већ реч о новим мерама времена, које уобичајеном поимању додају и егзистенцијално време. За Христића подне представља управо један такав тренутак. Не треба заборавити да то није макар какво подне, већ подне озбиљног лета и младог сунца, подне на мору које обећава путовања, подне као *безвремени тренутак слободе која се рађа / Из постојања заустављеног у сопственом ништавилу* (Христић 2002: 36). Тај подневни час „златне страсти постојања“ мири нас са свим оним што неминовно долази када се казаљке на сату помере, када Земља својим кретањем окрене леђа Сунцу, мири нас чак и са властитом пролазношћу, дарујући нам у времену након поднева *благу мудрост нужности*.

Код Христића нећемо као код Матића већ на самом почетку песме наићи на узнемирујуће слике живота и смрти које су надвијене над уснулим морем или и саме дремају у његовом, нимало утешном, загрљају.

*Спавај и ти пред тим недогледом
пред тим сјајем од сјаја сваког сјајнијим
спавај на немирном узглављу успомена
крњих успомена и промашених тренутака
спавај, пијана од заборава
спавај на ивици чаролија које ниси знала да видиш
на јаловој ивици сазнања
на ивици слепила и изгубљеног укуса
и на додиру олуја,
и тамо где се дели зора
и где те нема
ни криком ни зимзеленом
трајања (Матић 1964: 186–187).*

Путања Христићевог сунца је другачија, оно се креће од љубави до мудрости:

*Да пратим његов пут од љубави до мудрости,
Од страсти зоре на влажним палубама,
Од подневне љубави на крововима сунца,
До вечерње мудрости у непроходним вртovima мириса. (Христић 2002: 36).*

Христићево подне је краткотрајно, иза њега брзо наступа мрак, а због одсуства светлости, све делује суморније. Док је подне *безвремени тренутак слободе*, а слобода је оно за чим изнад свега жуди Христићев лирски субјект вечно спутан међу зидове, мрак је оно што га враћа у неприродно стање, због чега му је потребно да изађе из себе. Но, овде није реч о очајању. Лирски субјект ће настојати да не прекрши *правила постојања*, тако да се не може говорити о одустајању од себе. Па и нека је танка нит која везује постојање и нужност, постојање је ипак извесност. Када Христић пева о напуштању себе, онда је то само напуштање свог тела, које се одбацује на начин на који змија одбацује кошуљицу. Духовно надвладава и одбачено тело је непотребно попут неког предмета које је море избацило. Мрак ноћи и мрак тела изједначују се.

Нигде у Христићевој поезији не проговара отвореније и гласније философ него у поеми „Mezzogiorno“. Након одбацивања телесног у другој песми, трећа доноси много недоумица у погледу тога треба ли му се вратити или задржати духовно, јер постоји нешто треће, што је суштински важније и од духа и од материје и што је описано савим посредно, као место сусрета светлости дна и светлости неба. „У обиљу изванредних чулних слика (толико уверљиво необичних) одвија се овде једно трагање за нечим што је *ни дух ни материја већ нешто много битније*, трага се за једним племенитим и егзистенцијално насušним недохватом,“ каже Иван В. Лалић (Лалић 1997г: 132). Да ли је тај „недохват“ мисао, да ли је то истина, остаје нам да се питамо, док заједно са лирским субјектом боравимо у пећини, налик оној о којој је Платон говорио. Али док је Платонов човек у пећини осуђен да сенке сматра истином, дотле Христић у пећини трага за суштином. Дозивајући елементе, он се распитује за ватру, ваздух

и земљу, али воду не помиње. Само му је она на дохват руке. У овој песми, први пут се сједињују море и зидови, иако није реч о зидовима собе које најчешће срећемо, већ о зидовима пећине коју изнутра и споља запљускује море.

Драматично питање о могућности постојања изван своје собе, изван библиотеке, изван зидова којима смо оградиле срце, у овој подневној поеми достиже кулминацију. На тренутак се чини да ће, трагајући за смислом живота и одбацујући крилатицу *cogito, ergo sum*, фундаментални елемент не само Декартове, већ и философије Запада, Христићев лирски јунак пробити оквире свог заточеног бића и коначно заплвити морем за којим чезне, жудећи заправо за слободом, за „сталном разменом слободе“, да парафразирамо део стиха четврте песме. Није мисао та која потврђује постојање, већ додир, захваљујући којем се стапамо са елементима.

О свом открићу додира писао је Христић и у *Тераси на два мора*, додатно осветљавајући свој „Mezzogiorno“. „Лето је доба наготе и додира“, пише Христић, „а додир топлог камена под стопалима један је од најлепших из богате ризнице у којој лето држи своје додире спремне за нас. Тај додир с каменом је саобраћање, Камијев 'дијалог камена и људског тела по мери сунца' у коме се размењују безгласне поруке и које нас уводи у преображаје што се збивају у часу Поднева“ (Христић 2002б: 118–119). Додир је оно што нас води подневном часу – савршеном тренутку неугроженог трајања и безбедне пловидбе. Захваљујући додиру „мртво подне“ оживљава, како стоји у стиховима: *Та стална размена слободе, / Не cogito, ergo sum, већ једна битнија потврда / Додиром песка на кожи оклопљеној сухим ветром поднева* (Христић 2002: 39). Поетски исказана философија Медитерана у овим се стиховима супротставља философији Запада, а пре свега картезијанској философији. Управо из потребе за елементима, за контактом са елементима које призива из песме у песму, Христић ставља нагласак на додир, као тачку сусрета бића и света. „Али да би се открила мисао која пребива у додиру треба употребити руку, а то је нешто што филозофи ретко чине. Да чине, схватили би да је истина додира са каменом у томе што људско тело, или људско месо, ако хоћете, бива на тајанствен начин преображено: оно постаје елемент“ (Христић 2002б: 119). То је чаробна формула отварања ка свету: упијање свих драгоцености које нас окружују. Ако Христићев лирски јунак не успева да

изађе из себе⁹³, а он то скоро никада не успева, остаје му могућност да у себе досели и море и Медитеран. То Христић у четвртој песми своје поеме наговештава, да би у „Тераси на два мора“ о томе проговорио експлицитније.

Кружница је основна путања „Mezzogiorna“, а само кретање је привид, као што је привид свакодневно кретање Сунца од истока ка западу. Истом путањом крећу се и расположења лирског субјекта: у распону од усхићења до малодушности. У петој, седмој и једанаестој песми ове поеме појављује се симбол руже, који представља још једну спону између Христићевог и Матићевог мора. Старији песник пише: *О ружо слатког ужаса, о ружо несварене одсутности, / о иста ружо ужаса / о дивља ружо помешане крви* (Матић 1964: 187). Млађи у сличном духу, али са потпуно другачијим семантичким спектром конотација заједничког симбола, одаје почаст претходнику: *Ружо ранога ветра, бледа ружо светлости / Светлости без извора, без сенки, прва или друга суштина. / Ружо мудрости, / Чедна ружо страсти на опрашњеним палубама, / Ружо сна* (Христић 2002: 39–40).

Иако својим стиховима Христић евоцира успомену на Матићеву ружу, он јој се и супротставља, стављајући наспрам ње своју ружу поднева. Нигде песник *Александријске школе* неће директно рећи да је његова ружа – ружа поднева, али везујући за њу све оне квалитете који су карактеристични за подне: љубав, светлост без сенки (сунце у зениту), то нам јасно ставља до знања. У седмој песми ружа поднева се претвара у ружу светлости, јер се везује за сунчеву светлост у свим њеним трансформацијама, од раног јутра до касног поподнева. Ружа је

⁹³ Као и код Кавафија у песмама „Зидови“ и „Прозори“ (Кавафи 1988: 22 и 34), код Христића соба или зидови представљају одвајање од света. Он не уме да пева *из те зазиданости лепше но на слободи*, као Бранко Миљковић, код којег зид израста у сасвим другачији симбол, делимично и због песниковог порекла. Град Ниш у којем је рођен обележен је Ћеле-кулом или „зидом лобања“ како каже Миљковић. Отуда и зид као извор снаге и место на којем чува „своју гордост“ (Миљковић 1972а: 203). За грчког песника и за Јована Христића зид је препрека. Кавафију је то несавладива препрека, јер његове собе немају прозоре (*Када прозор / буде нађен то утјеха биће. – / Ал' прозора овдје нема, ил ја их / не могу пронаћи.* – Кавафи 1988: 34), док Христић трага за начинима на које би могао да оствари пловидбу у сопственој соби. *Mezzogiorno* представља потрагу за тим решењем. Корак по корак, Христићева соба ће се претворити у „тврђаву постојања“.

водич и сапутник, подрхтавајућа игла компаса, живот изван зидова, живот какав се у сновима дозива. Кружење се наставља, као што се наставља и пловидба, као што траје подне *на самом прагу ништавила*. Али подневни час не допушта да се тај праг прекорачи. То је његова благодет.

Море је за Христића игра светлости и сенке. Подне је привилеговано баш због одсуства сенке која представља тамну страну живота, оно претеће ништавило које је увек надамак нас. То су поларитети Медитерана, који се обично превиђају. Мало је оних који су попут Камија у есеју „Јеленино прогонство“ уочили и ту страну Медитерана прекривену издуженом сенком сунца на изласку или пред смирај: „Средоземно море има своју сунчану трагику која је другачија од трагике магли. Понекад вечером на мору, у подножју планина, ноћ пада на савршен лук неког малог залива и из мирних вода се онда пење нека неспокојна пуноћа. На тим местима се схвата да ако су Грци доспели до очајања, то је увек преко лепоте и онога подјармљујућег што је у њој. У тој позлаћеној несрећи трагедија достиже врхунац. Наше је доба, напротив, отхранило своје очајање у ружноћи и грчевима. Зато би Европа била гнусна када би бол то уопште могао да буде“ (Ками 1956: 71).

Та „позлаћена несрећа“ онај је удес ка којем води и Христићева пловидба. Но, не треба заборавити да је пловидба процес и да током тог процеса постоји и подневни сат љубави, подневни сат епифанијског озарења кроз додир и топлоту; топлоту коју региструјемо истим чулом као и сам додир. Подне је тренутак дана о којем је певао још један наш песник Медитерана – Јован Дучић. Његова песма идентичног назива као и Христићева поема, с том разликом што је старији песник употребио српску реч, такође садржи нешто епифанијско, о чему пише и Влатко Павлетић: „У пјесми 'Подне' уистину није најважније оно што је у првом плану, јер се у њој не пјева као о раздобљу дана, него о једној непоновљивој љепоти живљења и стању душе пјесникове – све то сугерирано, симболизирано озрачјем љетног поднева!“ (Павлетић 2008: 213) У оба случаја подне је симбол, као уосталом и код Валерија, а није тешко докучити зашто је баш оно изабрано као симбол непомућеног, смислом и слашћу живљења бременитог тренутка, или Павлетићевим речима исказано, „тренутка епифаније“ у којем се естетско и егзистенцијално сурећу у срећном складу.

Трагика Христићевог лирског јунака је одсуство светлости које га враћа у почетну позицију: али то није оно подневно озарење у којем смо га затекли на самом почетку „Mezzogiorna“, то је позиција у којој смо на самом почетку Христићевог стваралаштва упознали Улиса, то је позиција човека који започиње сентиментално путовање по својој соби, човека који је осуђен на зидове у себи и око себе. Тако је у десетој песми биће поново спутано у зидове собе док чезне за морем које је с оне стране прозора. Ипак, после спознаје Поднева, ништа више није исто. Пронађен је кључ који нас бар привремено може довести срећи, односно мору. То је час светлости без сенке који даје смисао целом животу. Додуше, Христић говори о постојању два смисла. То су: *тренутна слобода и стална нужност*. Управо тако се може објаснити и дуалитет медитеранске судбине: са једне стране подне, лепота, интензивна чулна и духовна уживања, море, распукли нар (који ипак памти жестину хадског мрака), слобода и пловидба, а са друге стране границе, зидови, људи унесређени ратовима, глад. Све то види Јован Христић; он, узимајући у обзир све позитивне и негативне стране, Медитерану каже „да“, чак и онда када је у соби „густа вода мрака“, а море са друге стране зида.

Немогуће је наћи метафору за море.

Своја сопствена метафора, оно је елемент

Који је прва и последња метафора света;

*Своја сопствена историја: времена која се слажу једно преко другог,
постајући наслаге светлости, јачи сјај.*

Немогуће је наћи метафору за море,

Као што је немогуће мислити о нужности

Која се као болест шири од камена до камена,

Затварајући свет концима својих апстракција.

Море ме односи песмом свог језика,

Своја велика метафора (Христић 2002: 44–45).

Овим стиховима се завршава десета песма поеме „Mezzogiorno“. Химна подневу, претворила се у химну мору које је најважнији од свих елемената. Тај елемент чак више није вода, то мора бити море, за које је немогуће наћи метафору управо због тога што је све из њега настало и што оно у себи све сажима. Море чини подношљивим све оне тренутке удаљене од поднева, оно даје смисао свему, па и ништавилу. Неће се тај став променити ни у позним песмама, без обзира на то што ће љубав бити исказана тише и што ће сазнање да је лето кратко унети меланхоличну ноту у Христићево певање.

У *Тераси на два мора* упознајемо правог човека Медитерана који напросто живи море, иако се на његовој обали нађе само за летњих дана. Лирски јунаци Христићевих песама у сталном су колебању између собе и бродске кабине, у сталној су бодлеровски наглашеној жудњи за морем и пловидбом. Као да у позадини њиховог односа према мору чујемо Бодлерове стихове из песме „Човек и море“: *Волећеш море увек, човече неспутани! / У њему се огледаш; посматраш душу своју / у његових таласа бесконачноме роју, / а и твој дух је амбис једнако загорчани* (Бодлер 1975: 19). Христићев лирски јунак је осуђен на љубав која само у изузетно ретким тренуцима лета и поднева може да буде остварена, али је можда због тога тако силна.

Ниједан песник пре Христића није гајио толико поверења у море, а и после њега, таквих је мало. Неограничено поверење у море и беспоговорно пристајање на све његове добре и лоше стране срећемо још само код једног од млађих песника, уједно и најпреданијих песника Медитерана. Реч је о аутору *Бескопника*, Борису Јовановићу Кастелу, који је своје медитеранско истраживања започео „Анатомијом Средоземног дана“ да би у испитивањима морских тајни стигао већ до подморја.

7.3 Лалићеве теме Средоземне

Подне, лето, сунце, море, пиније, агаве, медитерански градови и марине, бродови, таласи и обале разливени по поезији Ивана В. Лалића као Средоземни индиго нису кулисе испред којих се одвија главни ток његових песама, већ важни

детали, мотиви, метафоре и симболи на којима често почива песма у целини. Лалић је прво открио море, па тек онда Медитеран. Као што се Медитеран мењао кроз историју, а опет у нечему остајао исти, тако се кроз Лалићеву поезију трансформисало и његово море, не губећи ипак обресе оног првотног лика, који се указао већ у раним песмама. Могли бисмо рећи да је Лалићево море разапето између две митологије, односно између две религије. У своју поезију Лалић га уводи посредством грчке митологије (а то је, иако многобожачка, била религија старих Грка), посредством Аргонаута, Аријадне и Орфеја, да би на крају свог књижевног опуса стигао до старозаветног мора. „Тиме песме из ране фазе песниковог опуса на трагу интертекстуалних релација баштине мотив мора у склопу семантике античких митова са којима се води дијалог. Море као мотив и метафора, кроз Лалићеву поезију остварује у складу са развојним луком његове поетике, од раних песама, које су постсимболистичке, усмерене на баштину античке културе, преко песама у циклусу „О делима љубави или Византија”, ширењем и продубљивањем интертекстуалних извора, до сложене метафоре мора остварене у *Писму и Четири канона*“ (Шеатовић Димитријевић 2007: 139).

О мору које уместо сунца на хоризонту у позадини има митолошки интертекст, већ је било речи. Оно, међутим, није једино море које запљускује Лалићеве ране песме. Из те перспективе од посебног је значаја песма „Увод у поморско право“, јер нам она открива једно море којим ће Лалић дуго пловити, посматрајући његова различита лица, у променама годишњих доба, у променама обала које запљускује, у променама ветрова који се њиме поигравају, па и у променама старосног доба песника који тим морем броди. „Прва квалификовања Лалићеве поезије као медитеранске подстакнута су његовим раним песмама у *Време, ватре, вртови*, у којима доминирају мотиви мора, сунца, приморски пејзажи, али и наслеђе ране медитеранске културе, антички митови, који су врло често везани за море, нпр. у песмама [...] 'Велика врата мора', 'Увод у поморско право“ (Шеатовић Димитријевић 2007: 138).

Када је реч о песми „Увод у поморско право“ не можемо се сложити са тим да је песма којом „доминирају мотиви мора, сунца, приморски пејзажи“. Нема у њој ни митолошке тематике. Она отвара поглед на другачије море: море пристаништа и прљавштине, море крцатеља који нису ту да би уживали у

благодетима лета и мирису слане воде, већ да би радили на утовару, да би „душмански накрцали“ теретни брод. Лалић у овој песми сучељава неколико различитих перспектива. На тематском нивоу супротстављени су прљави теретни бродови, њихови бродари и крцатељи и беспослени бродови љубавника који су дошли у луку да уживају у мору и љубави. Посеже песник и за триковима визуелних уметности, супротстављајући различите перспективе: бродови у луци су огромни, док *На пучини бродови постају јако малени, / Као птице у ветру, па се при сусретима / храбре; дебело трубе и поздрављају* (Лалић 1997а: 97). Контраст се успоставља и по вертикали, јер испод натоварених бродова је море са својим рибама, али и са потопљеним бродовима и „товарима ван одредишта“. Наспрам топлих лука којима крстаре једрилице и лептири постављени су *бродови који убијају друге бродове / на плавом и равнодушном мору, што прогута / морнаре, пацове, трбух брода и пшеницу* (Лалић 1997а: 97).

Полазећи од „Увода у поморско право“, Лалићево ће море с времена на време превагнути на једну страну, на тренутак се претварајући у море за љубавнике да би већ следећег часа било гробље за бродове, али ће најчешће остајати у равнотежи између те две крајности. Мусаво је и крезубо море Лалићеве песничке младости, мусаво од *глатке мрље уља / на тамној површини воде*, крезубо је као *уштављени капетан у пензији* (Лалић 1997а: 101), као што пише у песми *Лука*; муљевито је море без брегова (песма „Брегови“), *модро од бескраја, црно од мртвих судбина* („Велика врата мора“)... Море привлачи смрт, али привлачи и љубав. Зато су Лалићеве песме у којима је симбол мора доминантан или песме љубави или песме смрти.

Међу песме смрти могло би се уврстити „Тиренско море“, једно од најдубљих мора која се налазе у саставу Средоземног мора. Простирући се између Италије, Корзике, Сардиније и Сицилије оно је слика сунчаног Медитерана. Као што се и може очекивати од песме с оваквим насловом, она доноси уобичајени медитерански реквизитаријум: маслине, птице, смокве, делфини, етрурске пиније, но то нас не може преварити. Далеко је Лалић, чак и у песмама љубави, од идиличног медитеранског пејзажа. Маслине су сиве од пепела, птице су упоређене са крупном сачмом, у *меснотом лишћу смокава сазрева горчина / кишне године* (Лалић 1997а: 219), делфини су умрли насилном смрћу, а етрурске

пиније су сведоци распадања равнице. Наговештаји умирања, па и смрт сама присутни су у скоро сваком стиху ове песме. Свет је у сваком погледу угрожен, а заједно с њим и љубавници што би да се зауставе на неком месту које би их заштитило од кише најављене у *меснотом лишићу смокава* – али заклона нема. Идилчан медитерански пејзаж у поезији Ивана В. Лалића тешко је пронаћи. Чак и када нам се учини да је тако, увек се у позадини види неки Полифем, као на слици „Асис и Галатеја“ Клода Лорена.

У „Тиренском мору“ идилчан пејзаж није дат ни у наговештају. Чак се у „сигналним димовима“ гуше и ти цврчци, на које је у контексту пријатне медитеранске слике скретана пажња. („Тако се море из медитеранског амбијента, окруженог боровином и гласовима цврчака, трансформише у судбинско море, одређено књижевним контекстом“, каже Светлана Шеатовић Димитријевић.) Треба имати на уму да Лалићево море, са изузетком најранијих песама, чак и када се нађе само као део поређења (*доброта је налик / на плиме у малим заливима*, док је човек сам себи *тежак као што је тешко море*, а очи као море старе), чак и када је у служби мита или историјског опасавања Византије, када је употребљено као метафора или вишезначни симбол, увек је одређено Медитераном. Песнику није циљ да дочарава „медитерански амбијент“, већ да овековечи дух Медитерана кроз сва своја мора, која иако различита онолико колико се разликују Јадранско и Црно море, ипак чине једну целину остварену кроз Средоземље.

„У песмама медитеранске биолошке инспирације, чисто, природно море је оно које постаје и претња, судбинско одређење или плава велика пучина, тајновита и мистериозна. Море као биолошка константа или Медитеран као топоним у наведеним песмама“, при чему се мисли на Лалићеве ране песме углавном митолошке тематике, али је ту уврштена и песма „Увод у поморско право“ и још неке песме у којима су присутни „медитерански пејзажи“, „развија се ка апстрактном и симболичком нивоу организације песничке слике. Од чулног, морског и приморског пејзажа ове песме теже да на вишем апстрактном нивоу формирају песничке слике сложених семантичких нивоа. Мотив мора се тиме трансформише од препознатљивог, видљивог ка апстрактном, наслућеном или симболичком појму. Процеси трансформације из видљивог у невидљиво, из опажајног у мисаоно, суштински су елементи Лалићеве поетике, засновани на

дескриптивности и интертекстуалности“ (Шеатовић Димитријевић 2012: 392–393).

Тачно је да Лалић у своје песме које тематизују Медитеран или користе симболику мора, уноси слике „морског и приморског пејзажа“, да се послужимо речима Светлане Шеатовић Димитријевић, али тај пејзаж никада није сам себи сврха, нити је његова сврха величање или пак пуко описивање виђеног. Лалићеви су пејзажи неупоредиво речитији. Они не само да представљају слику осећања и духовних превирања лирског субјекта, већ управљају мисаоним токовима читалаца, усмеравајући их ка закључцима који нису изговорени, али су кроз опис сугерисани. Утолико Лалићев пејзаж никада није само пејзаж, он је мисао исказана сликом. Море је већ у песмама овог песника, чак и у оним чији су интертекст митолошке теме, добило свој оквир (а то је Медитеран) и своју дубину мерену дубином човековог осећања пред божанствима љубави и смрти. Колебајући се између Ероса и Танатоса Лалићево море ће као на клацкалици превагнути час на једну, час на другу страну, све до оног тренутка када ће се песма слити у слику свеобухватног мора.

Посматрајући Лалићеве песме о мору као својеврсни циклус песама, Светлана Шеатовић Димитријевић тачно запажа преклапање овог циклуса са циклусом песама о Византији. „У песмама византијске инспирације, где се као подтекстна или контекстна основа у облику алузија, цитата или реминисценција појављују песме које кореспондирају са темама пропасти Источног римског царства или пропасти средњовековне српске државе, мотив мора егзистира као синоним пропасти, ивице егзистенције тих држава, народа или целокупне цивилизације. Море из круга тих песама је море са ивице, рубно море, море пропасти, море последњих гласника који нас обавештавају...“ (Шеатовић Димитријевић 2012: 395).

Море је и иначе код Лалића море пропасти, бар једним својим делом. У византијском циклусу равнотежа је свесно нарушена, јер су утихла „дела љубави“ и море се претворило у реалну опасност приликом опсаде града. У Археолошком музеју у Истамбулу може се кроз слику и документарну грађу видети колико је била важна улога мора, заправо, колико су напади с копна били од мање важности у односу на оне који су долазили с воде. Сем тога, и пре него што је дошло до

одсудног напада на Цариград, контрола коју је над морем, односно над Босфором имало Османлијско царство, већ је представљала велику претњу за Византију. Затварањем Босфора били су затворени сви путеви којим је Византији могла стићи помоћ. Она са мора и од мора није могла ништа добро да очекује. Брод који су у помоћ послали Млечани, потопљен је, а са њим и свака илузија о помоћи Западне Европе. Византија се још могла ослонити само на своје чврсте бедеме и слабашну војну моћ. Али с мора је стигла флота од 200 османлијских бродова и... Непотребно је даље објашњавати зашто у Лалићевим песмама о Византији море представља претњу и злу коб.

На исти начин ни у песми „Плава гробница“ не можемо очекивати равнотежу позитивних и негативних конотација, будући да је реч о мору у којем је Танатос однео апсолутну превагу. Море ка ком се уз велике жртве корачало („Кораци према мору: Албанија 1915“) није донело очекивани спас, већ се претворило у заједничку раку српских војника, остављених на немилост медитеранском сунцу и гладном камену. „Море, као симбол вечности, и људски род, као симбол пропадљивости са својим цивилизацијским творевинама, опозити су који стварају драмску напетост у песмама с историјским подтекстом или контекстом“, запажа Светлана Шеатовић Димитријевић (Шеатовић Димитријевић 2012: 396). Отуда нам се чини да би се већ сада могло наслутити како у коначном збиру не можемо очекивати да се клацкалица нађе у водоравном положају, и да би тас на који Танатос ставља своје мрачне слике морао превагнути и потонути у мрачним дубинама мора.

За разлику од Радовића и Христића, Иван В. Лалић, упркос томе што је у приватном животу увек наглашавао своју љубав према лету и што је многе своје стихове посветио овом годишњем добу, није искључив, па његово море можемо упознати и за зимских дана⁹⁴. Довољно је осврнути се на циклус песама

⁹⁴ Ако Радовић и Христић дају примат мору током лета (што никако не значи „мору у време сезоне“), има песника који мору и Медитерану умеју да приђу и у време када они нису тако благодатни. Нпр. у првој песми збирке *Сл. четири песме о Сл.* дочекује нас октобарско море, ведар дан ране јесени и море хладно, узбуркано, док је у следећој песми исте књиге Медитеран на ком *расту мелиса, мајоран, нана...* посећен у неком још хладнијем периоду године. Не помиње се у њој месец, ни временске прилике, и све то обиље којим одишу и Медитеран и песма не наговештавају зиму и време оскудице, али већ у наслову „Сл. припаљује цигарету на камину у

„Дубровник, зимска прича“, па да стекнемо утисак о Лалићевом доживљају зимског мора. Шетња Дубровником, испуњена низом детаља везаних за његове локалитете у себи садржи тако малог локалног и личног. Уздигнуто до општости, дубровачко море у јануару само је проширивање већ усвојене симболике, само још једно од бројних лица Лалићевог јединственог мора. Песник укршта две димензије: хоризонталу простора којим се креће и вертикалу прошлости због које у песми „Онофрио“ призива Мнемозину, богињу памћења, али и богињу речи. Чини се да је јануарско море тише од оног летњег, а да је лирски субјект говорљивији. Плотна *тишина / подневног мора* у песми „Путник пред Дубровником, јануара“ ипак зауставља бујицу речи и лирски јунак све је спремнији да упија слике видика пред собом, да би већ у песми „Гласови: *Finis Republicae*“ лице садашњости било стопљено са лицем прошлости, у којем су поморја била изједначена са тамним вилајетима. Море тишине се трансформисало у море сећања, и премда *У руже су се бусоле раслојиле, / На мапама је мир и румен снегова* (Лалић 1997б: 132), то су ипак лањски снегови, а и пловидба о којој је реч у песми „Морнарица“, давнашња је.

Нови слој значења које дубровачко море у јануару дарује Лалићевом већ оформљеном симболу није само димензија прошлости, коју је он већ кроз песме о Византији уткао у своја мора. Од овог циклуса кључни симбол Лалићеве поезије поприма нешто од Радовићевог мора речи. Пучини која зна за тишину, ни говор није непознананица. Отуда је пловидба зимским таласима, заправо пловидба *По савршеном кругу реченице*. У песми „Дубровачке зидине“ море је „мрмљало реченице“, а у „Похвали Дубровнику“ оно не само да говори, већ и пева, *али заблуда почиње / На првом каменом слогу превода / Овог говора у твој говор, граде* (Лалић 1997б: 141).

Стичемо утисак да је однос лирског субјекта и мора зими приснији; премда делује парадоксално, чулност је наглашенија него када је реч о летњем мору товарних бродова и мрља од мазута. „Плотна тишина“, „љубав и мржња загрљаја“, „лог богова напуштен после љубави“, „отисак тела у песку“ само су доказ томе. Сем тога, и само море је спремније на разговор и сваку врсту сарадње:

једном летњиковцу близу Рима“, помиње се ватра у камину, која нам наговештава хладне вечери и зимљиво море.

спремно је да омогући пловидбе новим меридијанима, али и пловидбе по сећањима. Зимска прича је она прича коју море глагоља камену и градском бедему за кратке, али осунчане медитеранске зиме.

Но, није све тако црно, како изгледа у песмама у којима се Лалићево море првенствено указује као море смрти. Опредељујући се да сусрет са морем започнемо преко њих, водили смо се за самим песником, који је од најранијих својих песама имао потребу да истакне тамну страну мора, тиме и самог живота. Ипак, пратећи песме са овом тематиком, примећујемо да је од самих почетака Лалићевог стиховања постојала тежња да море, као и све друго, буде доведено у равнотежу. Та равнотежа је често нарушена, али песник упорно на њој инсистира, бирајући да прикаже и оне часове у којима је море „простор наде“ који *сравњује своју боју / Са глицинијом, када мирисе им ветар / У лабав увеже чвор, па одмах растури / Упоређење: преовлада јача плавет* (Лалић 1997в: 27). То је она плавет која надјачава и надвисује све; она плавет за којом Лалић чезне, и којој се радује, сваки пут када је угледа, она плавет за којом су чезнули и други песници Медитерана. Тако лирски јунак Драгана Стојановића у песми „Тераса према пучини“ сматра да је вредно жртве издржати и страх и понижење, само да би се та плавет угледала поново: *...са неке терасе окренуте југу / погледати плаву неба / и плаву мора / поново* (Стојановић 2007: 33).

Окренућемо се Лалићевој плавети онда када почнемо додавати на супротни тас великих морских теразија понеки утег доброхотног, животодајног мора, онда кад се окренемо мору љубави, али пре тога морамо се срести са песмом објављеном у *Писму*, која за многе представља крај приче о равнотежи, а море преображава у снажну, али страшну метафору смрти.

7.4 *Море над морима*

Песму „Море“ многи доживљавају као Лалићево стављање тачке на певање о Медитерану и брисање свих позитивних конотација које је море за њега имало, а које обично везују за ране песме овог српског Аргонаута, са чим се не можемо сложити. Да је море гробница бродова и људи открива нам Лалић још од прве

збирке, развијајући ту мисао кроз касније књиге и дајући јој све већи значај и тежину. Но, не треба заборавити да паралелно с тим током Лалићевог певања постоји још један ток, који није тек занемарљиви рукавац; ток који нас управља ка опчињености морем и плаветнилом, ка једној исконској љубави човека према мору, као што нас управља ка мору као извору живота и љубави.

Дуго је Лалић помишљао на то да напише песму о мору, што сазнајемо из његових писама упућених „преко океана“ пријатељу Чарлсу Симићу. И иначе је размак између прве идеје о некој песми и настанка песме, код Ивана В. Лалића увео да буде веома дуг. У том погледу најекстремније је „дуго путовање“ *Четири канона*: од прве забележене идеје о песмама по узору на средњовековни канон до настанка последње Лалићеве збирке прошло је више од тридесет година. „Период инкубације“, када је реч о песми „Море“ није био толико дуг, али се и даље може мерити деценијама, што такође сазнајемо из поменутих писама, које је приредила Светлана Шеатовић Димитријевић.

Лалић се поверава пријатељу да већ дуго намерава да напише песму о мору, али да после трагедије која је задесила њега и његову породицу, море више није исто. Ипак, та трагедија је у још већој мери утицала на тумачења песме „Море“, него што је утицала на њен настанак. Тачно је да су за читаоца и тумача једнако релевантни „и контекст који је везан за животне појединости, које песник понекад готово миметички уводи у сам текст, и контекст који се помаља из интертекстовних односа, из покушаја да се одређене садржинско/смисаоне компоненте узму из већ постојећег књижевног текста“ (Микић 1996: 15) и да догађај из песничког живота који се нашао у подтексту „Мора“ не сме бити занемарен. А опет, оно из чега се изводе капитални закључци дато је тек у штурим назнакама.

Да је код Лалића „поверење у лепоту света“ које је евидентно и о којем је надахнуто писао Јован Христић, у позним песмама донекле пољуљано, па чак и озбиљно уздрмано, писао је Борислав Радовић. „У *Писму* то поверење понегде виси о концу; у *Четири канона*, о власи. У Лалићевом најближем окружењу лепота света је увелико бледела и чилела пред несрећом, бесмислом и ништавилем. Осведочење у истину се поставило као препрека евокацији лепоте“ (Радовић 2016б: 145). Тако пише један о Лалићевих најближих пријатеља,

узимајући за пример песму „Као молитва“ из *Писма* и многе наводе из *Четири канона*. Остајући у оквиру „библијских тема“, Радовић се том приликом не упушта у расправу о песми „Море“, која се често наводи, када се жели истаћи промена тона у певању позног Лалића.

Лалићева песма „Море“ једна је од ретких песама о којој је убрзо по њеном настанку објављена и књига. Само четири године деле Лалићево *Писмо* од објављивања књиге Милице Николић *Mare Mediterraneum* Ивана В. Лалића која је у целини посвећена Лалићевом „Мору“. Упушта се Милица Николић у описивање свих лица мора која нам се у песми указују, али општи је утисак да једно од њих преовладава, да се указује чешће него остала, па се због тога може и сматрати правим лицем. У књизи о „Мору“ пише: „...ако смо праведни, казаћемо: у песми су откривена *сва* лица – али рефреном је устоличено једно које надроста сва остала: море је претећа стихија, наговештај поборе, страшни тутањ који поништава све тишине иако их не укида. Оно је наговештај казне, гласност која не поштује затишје, замршеност злослутних најави. И, надасве, понорна тмина“ (Николић 1996: 50).

Стављајући акценат на море које руши и уништава и дајући му примат, Милица Николић не пропушта прилику да помене породичну трагедију Лалића. Иако се непосредно на њу позива, она је не објашњава, али је ипак лоцира на Медитеран, зато у Лалићевом мору првенствено види Средоземље. „Наравно да море није само Медитеран, али за море о којем Лалић пева, оно које за овог песника значи најдубљу личну драму, што је, верујемо, и условила величанствено *Писмо* – Медитеран је *locus tragoediae*, трагедије индивидуалне и трагедије људског постојања уопште у његовом разумевању“ (Николић 1996: 117)⁹⁵. Једино

⁹⁵ Књига Милице Николић *Mare Mediterraneum* Ивана В. Лалића објављена је 1996. Исте године је песник умро, али је пре тога имао прилику да види и прочита књигу о својој песми „Море“. Ценио је ауторкин труд, и премда није нигде забележено, већ је остало на нивоу приватног разговора приликом нашег последњег сусрета крајем маја поменуте године у Врбасу, са захвалношћу је истакао да није мала ствар када неко троши своје време на писање књиге о другоме, али је изразио незадовољство начином на који је објашњен његов однос према мору. Оно што је Милица Николић дефинисала као море Ивана В. Лалића, није море каквим га је песник доживљавао. Иако својим речима није желео да умањи труд Милице Николић, нити да умањи значај њене књиге, и сам, кроз смешак наглашавајући да „ионако није важно шта песник мисли“, овај разговор нас је

са чим се можемо сложити, јесте то да је Лалићево море пре свега Средоземно море, али разлоге за ту тврдњу тражимо на некој сасвим другој страни. Много пре августа 1989. и пре настанка песме „Море“, Лалић је одредио своје море као *Mare Mediterraneum* између осталог и због тога што је и оно – море са много лица. То је море наше прошлости и море, којем ћемо, хтели то или не, увек бити окренути. Сем тога, песник *Писма*, иако полази од властитих емоција и личних догађаја, никада се на њима не зауставља.

У једном од писама из 1990. године Лалић пише Чарлсу Симићу баш о песми „Море“, али и о свом виђењу мора: „Мислим да сам ти у разговору рекао да једна од њих [мисли се на неколико тек написаних песама које ће наћи своје место у књизи *Писмо* – прим. Д. И.], која ће се звати 'Море', чека већ двадесет година да буде написана – али да после 19. августа прошле године море за мене не може бити оно исто, као што сам га доживљавао још од детињства и младих дана. Нисам престао да га волим и да се узбуђујем пред његовим лицем, али тек сада схватам његову тоталност, која ме пуни страхотом. И у новој светлости читам Рилкеов стих: 'Сваки је анђеолов страшан'“ (Лалић 2007: 197). То може подупрети тврдњу да је лични догађај морску плавет учинио загаситијом, али се никако не може узети као потврда да ју је претворио у „понорну тмину“, како би то да представи Милица Николић. Сем тога, море ако је и постало застрашујуће, оно је и даље његов анђеолов, да останемо у оквиру Рилкеове симболике из *Девинских елеггија*.

Пошто песник и сам упућује на датум којим је обележен трагични моменат његовог живота, можда би требало рећи неколико речи о тој трагедији, која увек остаје под велом мистерије. Наиме, то је датум смрти Влајка И. Лалића, старијег песниковог сина, цез музичара који је седамдесетих година често наступао, да би се осамдесетих година посветио педагошком раду и постао доцент на Факултету музичких уметности у Београду. Те године, чије лето ће постати кобно за породицу Лалић, млади пијаниста је боравио у Амстердаму, где је наступао са својим бендом и припремао материјал за плочу. Два су разлога што се тог лета нашао на водама Средоземља. Први је наступ у Италији у петак 18. августа 1989, а

навео да се отиснемо Лалићевим морима, не бисмо ли открили бар најзначајнија његова лица, ако га разоткрити у целини већ не можемо.

други је његово венчање у Ровињу које је било заказано за следећи дан. Влајко и његови пријатељи из бенда одлучили су да у Италију пођу Влајковом једрилицом, коју је, од оца наследивши неизмерну љубав ка мору, сам конструисао и саградио. (Касније је Иван В. Лалић, причајући о тим данима и сатима, Влајкову једрилицу искључиво називао „брод-убица“. За море никада није рекао ништа слично.)

Сви су били у ишчекивању нечега позитивног, и музичари су без икаквих слутњи, после концерта, уз одобрење обалске команде и извештаје о повољним временским условима, кренули ка Хрватској, али само пола часа касније оморину је заменила јака ледена киша „под којом море ври и тутњи“, како је причао несрећни отац касније. Почела је олуја која је преврнула једрилицу, а младићи су се нашли у мору. Као прави капетан брода, Влајко је појасеве за спасавање дао пријатељима-сапутницима, а како појасева није било довољно, само се он нашао у мору без појаса за спасавање, грлећи један празан канистер, који му је олакшавао плутање. Један пријатељ је имао среће да га олуја одбаци право на неки стабилнији брод, који га је спасао, али и обавестио власти о бродоломницима који су још у побеснелом мору. Ноћ је отежавала тражање, иако се олуја убрзо смирила. Влајко и један од пријатеља који је све време пливао крај њега, играли су „каладонта“ и сличних језичких игара, како би одолели умору и сну. Тек следећег јутра око десет часова, спасилачки хеликоптер је уочио два човека у мору – у приобалним водама Венеције и кренуо да им притекне у помоћ. Од напорног пливања током целе ноћи, од хладне воде, а највише од радости што помоћ стиже и што спасење изгледа сасвим извесно, Влајко И. Лалић је доживео срчани удар. Није потонуо, спасиоци су већ били ту да га извуку из мора, али не живог. То је прича коју смо у пролеће 1991. године чули од Ивана В. Лалића, тек понегде прекидану и употпуњавану кратким опаскама Иванове супруге Бранке. Отуда Иван В. Лалић није прихватао да се каже како се Влајко утопио, па чак ни погинуо у бродолому. Иако је младићева смрт проузрокована бродоломом, Иван је увек наглашавао да је свему крива неизмерна радост, након великог напора.

Колико год смо желели да оставимо по страни уплитање песникове биографије, због честог позивања тумача на управо описани трагични догађај, сматрали смо да је неопходно дати нешто исцрпнији извештај о њему, ослањајући се на оно што смо од самог песника дознали. Нисмо се упуштали у проверавање

чињеница; овде нам и јесте важно песничково виђење тог догађаја. Из ове перспективе другачије звуче стихови *Не куни море. Не куни ни празнину / Што скрива се у неизреченом* (Лалић 1997в: 174), али и на више начина и на више места у Лалићевој поезији варирани стих: *Слушај море: море тутњи* (Лалић 1997в: 175), који у „Мору“ постаје доминантан.

Први пут то тутњање мора срећемо у песми „Одисеј код Феачана“. У тренутку када се Одисеј одлучује на то да одоли Наусикајиним дражима и даљем гошћењу код Феачана, те да се отисне на неизвесно море, пошто од краља затражи бродове, изговара и следеће стихове: *Слушај, море тутњи: / толико гласова / У сребрној модрини, / толико могућности, / А једна је права* (Лалић 1997б: 112) Од ове песме, објављене у *Кругу*, па до настанка песме „Море“, прошло је много година. У раније написаној песми море које тутњи заправо се оглашава својим бројним гласовима, од којих сваки представља одређену могућност. Међу тим могућностима, Одисеј добро зна, само је једна права – она која га води на Итаку у загрљај оној којој је повратак обећао, остављајући јој прстен у залог. У тренутку када је писао те стихове, Лалић није могао ни да наслути да се његов Одисеј неће срећно искрцати на своју Итаку и поћи на венчање са Пенелопом којој је прстен, као залог повратка, већ даровао. Али тутњање мора је наслутио. Зато, када се у „Мору“ два пута огласи тај звук, на крају прве и на крају последње строфе, немамо утисак да Лалић користи аутоцитат, већ да се поново налази пред ускомешаним морем свог сећања. Не смемо, ипак, допустити да нас утисак завара, јер је Лалић одвише веран поезији, да би нешто овакво превидео.

Мото песме „Море“, само је симбол који нас упућује на старозаветни „Књигу пророка Јеремије“ који гласи: *Одавна ми се јављаше Господ. Љубим те љубављу вјечно, зато ти једнако чиним милост*. Зашто се песник одлучио баш за ове речи, и зашто их није навео, већ је натерао свог читаоца да посегне за *Библијом*? Да ли је желео да нагласи контраст између обећане милости и казне која се на човека обрушава, или је упркос свему у ту мислост и даље веровао?⁹⁶ И

⁹⁶ Сетимо се да су последње речи Лалићевог песничког рукописа: „Безразложна милост: / 6. X – 20. XII 1995. / 75 дана / 31 радни дан“. Ове речи се односе на писање збирке *Четири канона*. То нам

пре песме „Као молитва“, знао је Лалић кроз наговештаје да се спори са божанском промишљу, чија дела су му остала недокучива. Од *Писма*, тај дијалог се заоштрава. Постоје ствари које песнику нису јасне, и питања на које тражи одговоре, али једини одговор који добија јесте тутњање мора. Да ствари нису онакве какве би требало да јесу, или бар човек сматра да би оне такве требало да буду, јасно је од почетка песме. Треба, међутим, открити да ли песник „првог покретача“ пореди са морем, или је у овој песми реч о апотеози мора. У сваком случају, за Лалића схватити море исто је што и разумети Бога.

Као што Божја дела и Божје намере видимо само у одломцима који нам не допуштају да схватимо ни делић шире замисли, а камоли замисао у целини, тако је и с морем. Оно за нас постоји *У одломцима, у блеску, тишини / Паслике звучне слеђене у слуху / После олује; и не можеш знати / Ни право име тој модрини*, (Лалић 1997: 173) каже песник. Песникова звучна паслика је тутњање мора. Олујно море једно је од обличја у којем се море указује, али одмах затим ће песник призвати и друге његове метаморфозе, па ће оно постати море летњег дана, море слутње, море на сунцу, море са лукама, море са насуканим бродовима, кротко море, море анђела и море празвери, *Море послушник моћи што га створи* (Лалић 1997: 173). Лалићево море је свеморе, које у себи сажима све што постоји, али посматрач није кадар да га у целости обујми ни мишљу ни оком, као што не може појмити Бога, изузев у представама које се везују за делић отргнут целини.

У писму Чарлсу Симићу, које смо већ цитирали, Лалић каже како након породичне трагедије другачије чита Рилкеов стих: „Сваки је анђеоски страшан“. То је стих из „Прве девинске елегиче“, који ћемо пренети у мало ширем контексту: *Јер шта је лепота / ако не сам почетак страшнога, који смо тајман / још кадри да поднесемо, па му се тол'ко / дивимо само зато што с нехајним презиром хоће да нас разори. Сваки је анђеоски страшан* (Рилке 1968: 128–129). За Лалића је море управо тај Рилкеов анђеоски, леп до границе подношљивости и страшан у својој моћи да дарује или уништи. Призвук Рилкеових стихова чујемо у Лалићевим: *Море се поти у својој лепоти / Којој је само ужас саобразан*. Упркос свему, море је ипак лепо до саме границе могућег.

говори у коликој мери је Лалић и ипак веровао у милост, о којој је и писао у свом последњем песничком делу.

Премда и у другој половини песме можемо наићи на негативна одређења мора: *море расте ко нокти мртваца*, оно је *природа воље што насиље врши...* милост најављену цитатом из „Књиге пророка Јеремије“ срећемо и на крају шесте строфе и то као „милост живу“. Одмах затим следе стихови: *Не куни море. Не куни ни празнину / Што скрива се у неизреченом*. Тим стиховима песник настоји да одбрани море од самога себе и од своје љутње настале зарад тога што погледом не може да обухвати целу слику. Зато се и прави нова алузија ка *Библији*, овога пута ка *Новом завету* кроз помињање Гетсиманског врта, оног истог врта у којем је Христ провео ноћ у молитви: „Оче мој! ако је могуће да ме мимоиђе чаша ова; али опет не како ја хоћу него како ти“ (Јеванђеље по Матеју 26,39). Тиме је отворено питање жртве и њеног смисла, али се отвара и могућност измирења, могућност ширег сагледавања, које ће као исход имати помирителске завршне стихове: *Но верност слутњи верност је поморца / Који до краја има поверења / У море. / Слушај море: море тутњи* (Лалић 1997в: 175). Враћају нас ови стихови песми „Одисеј код Феачана“. Одисеј је тај поморац који до краја има поверење у море, онда када после бродолома ипак доноси одлуку да се поново отисне на пучину, слушајући тутњаву мора, као гласове који му говоре о различитим могућностима, о различитим судбинама које му море може доделити.

Без обзира на велики лични губитак, и Иван В. Лалић је тај поморац који се није одрекао мора чак ни када на њега хули, поморац који упркос бродолому, попут свог Одисеја мору и даље верује, јер без поверења нема ни љубави, а овај песник море никада није престао да воли, као што није престао да воли живот. Лалићево „свеморе“, лепо и ужасно, као и љубав уосталом, само је безгранично мноштво могућности, међу којима је једна права. Отуда никако не можемо тврдити да су захваљујући песми „Море“ превагнуле песме смрти. Љубав још није рекла своје.

О ДЕЛИМА ЛЈУБАВИ

Скоро да нема песника који је писао о Медитерану, а да га бар на неки начин није довео у везу са љубављу. Не треба, међутим, занемарити чињеницу да друга половина XX века није била наклоњена љубавној поезији, што због тога јер је поезија постала превише заглавана у себе и забављена поетичким начелима, што због хајке коју су самозвани постмодернисти повели против љубавне поезије, да и данас, у већ добро начетом XXI веку има песника који се не усуђују да у својим песмама реч љубав употребе без наводника. Не марећи много за плашљиве песнике, окренућемо се нашим Аргонаутима, који су упркос општој моди, ипак писали о љубави. У томе предњачи Иван В. Лалић, који има неупоредиво више песама прожетих љубавном тематиком него Христић и Радовић, чак и када би се узела у обзир несразмера обима песничког опуса ове тројице песника.

8.1 *Море љубави*

Љубави, нека буде воља твоја / На овом небу, страшно несигурном, / Као и на земљи (Лалић 1997а: 106). Овако почиње прва молитва коју срећемо у поезији младог Лалића, али то није молитва коју човек упућеје Богу. Бог, који обитава на несигурном небу, обраћа се љубави, као вишој инстанци, или бар, инстанци којој он сам даје моћ одлучивања и спровођења своје воље. Песник као интертекстуалну подлогу узима почетак најпознатије молитве Господње „Оченаш“, сугеришући и на тај начин да је Отац уступио своје место љубави. Љубав је оно у шта песник свом снагом верује. О њој он често пише, али је према љубавним песмама из прве три збирке, био веома ригорозан. У књизи *Време, ватре, вртови* нашла се само „Молитва“. Од збирке *Аргонаути и друге песме*

наилазимо на песме љубавне тематике, које је песник сматрао достојним да се нађу у његовом избору.

Љубав је у стиховима Ивана В. Лалића најчешће везана за море и медитеранско окружење, које лепоту и сјај добија тек кроз љубав. У „Песми о три кише“ истарски пејзаж није нашао места. Море се помиње тек узгред (*Помишљај на то док се још безазлена бура / сунча као лишај на топлој кожи мора*) као најавна јесени и киша које долазе. Важније је у тој песми инсистирање на непоновљивости тренутка, односно времена. Већ уводним стихом песник наглашава: *Између љубавника време је непоновљиво*, да би исти стих уз незнатне измене варирао у првом стиху друге строфе (друге, уколико не рачунамо рефрен).

Како бисмо сазнали нешто више о љубавницима са почетка песме, и како би песма добила лични тон, реч „љубавници“ је замењена личним заменицама првог и другог лица једине. Поновиће се ова лајтмотивска мисао и на крају последње строфе где је у односу на почетни стих замењен само ред речи, што је довољно да се са љубавника пребаци акцент на време, које је уз љубав и смрт најважнија тема Лалићевог стваралаштва. У том инсистирању на непоновљивости тренутка песник се приближава Хераклиту и његовој тврдњи да два пута не можемо ући у исту реку. Ипак, када Лалић инсистира на непоновљивости времена једног љубавног пара, то чини да занемаримо општост хераклитове тврдње, и да непоновљивост тренутка вежемо само за љубавнике, и то не било које љубавнике, већ оне који су одређени као „ти и ја“. Лирски субјект „Песме о три кише“ не мари за остатак света. Он говори о непоновљивости љубави, макар у њој била неминовна и *ноћ која нас дели*. Та ноћ је заслужна што нас у наслову и рефрену, увек помало другачијем, дочекују кише. Отуда кише и многим другим Лалићевим љубавним песмама.

О одвојености љубавника пише Иван В. Лалић и у „Зимском писму“, али та одвојеност је само привид. Снага љубави диктира смену годишњих доба и премошћује удаљености свих врста (*Али, лакше је тако / Да те дозовем, него да замислијам простор / Који нас тобоже дели* – Лалић 1997б: 20). Довољно је да лирски субјект у полусну дочара говор вољеног бића, па да наступи лето, негде на мору између два неодређена острва и супротстави се „мору уплашеном од снега“.

Релативизација простора се наставља песмом „Места која волимо“. Она започиње стиховима: *Места која волимо постоје само по нама, / Разорен простор само је привид у сталном времену, / Места која волимо не можемо напустити* (Лалић 1997б: 40). За песника је простор *само време на други начин видљиво*, тако да просторне раздвојености нема и не може је бити. Са друге стране, време, које ми ипак меримо кретањем у простору, у својој двострукости има суштински значај. Лалићеви љубавници су љубавници у времену. То ће песник најупечатљивије показати на примеру песама чије време настанка је веома удаљено, а смештене су у исти оквир, као што је случај са дијалогом између песама „Римски квартет“ и „Римска елегија“.

Иако нас не приближавају мору и Медитерану, песме „Љубав“ и „Strambotti“ истим принципом аутоцитатности подвлаче ту временску дистанцу, односно, време, које у Лалићевим песмама има нову димензију. То није време као четврта димензија, већ време које је укинуло простор и заузело његово место. Да би проток времена дочарао у својим стиховима, Иван В. Лалић се служи и овом врстом трика, који нам не дозвољава да занемаримо протицање времена, те клепсидре која се пред нашим очима поступно празни, да кажемо то на лалићевски начин.

Страмботи су стара италијанска народна форма створена да би се њоме певало о љубави. У разговору са А. Јовановићем, песник каже како ју је заправо открио случајно, у делима једног енглеског савременог песника и додаје: „Реч је заправо о посебној врсти октаве, са обавезним завршним дистихом (Лалић 1997г: 278). Стављајући у наслов назив стиха који је предодређен за љубавну тематику, песник као да је на нешто загонетнији начин поновио наслов из збирке *Аргонаути и друге песме*. Иако пажњу усмерава на форму, и то на врсту стиха коју раније нисмо сретали у српској књижевности, на посредан начин се дотиче и теме која се директно везује за раније написану песму. Ипак, да не би било никакве сумње у везу између поменутих песама, Лалић у четвртој октави, и то наглашено курзивом, цитира себе неколико деценија млађег: *Већ годинама знам да нестајемо / Заједно* (Лалић 1997в: 139). Једина разлика је у преламању преузетог стиха, што је захтевала форма нове песме и задати једанаестерац. Још увек несигуран у будућег читаоца, Лалић додаје: *...тако писах још у дане / Кад време беше вал са сланом пеном / Младости, светлом страићу усијане*; како нам не би

промакло да је реч о његовој песми и како би подстакао читаоца да песму „Strambotti“ чита имајући на уму и песму „Љубав“.

Стих који говори о низу заједничких година проведених у љубави смештен у песму насталу деценијама касније, ствара ефекат сличан оном који у граматици има плусквамперфекат. Као што нам прошла радња која се догодила пре неке друге, такође прошле радње казује да је реч о давно прошлом времену, тако нам, захваљујући цитату из давно написане песме који и сам говори о томе да се нешто одвија већ годинама, песник дочарава дужину трајања љубави о којој пева. Повратак песми „Љубав“, важан је и због стихова који откривају да је свет ових љубавника *саграђен око једног тренутка / као плод око коштице* (Лалић 1997а: 202). Ово нас враћа „тренутку среће“ као новој мерној јединици времена, како га поима Драган Стојановић: тренутку среће који нас мири са свим оним што му је претходило и што за њим тек има да дође, па и са самом смрћу.

Лалићев „тренутак љубави“ не само да искупљује, он се и продужава у недоглед: *...и тај наш тренутак / траје дуже од туђе смрти* (Лалић 1997а: 202). Зато је и у љубавним октавама из *Писма* све усмерено на то да дочара трајање. Преплићу се у њима различита времена, времена сећања, време продуженог тренутка који се може упоредити само са вечношћу и неко време будуће у којем ће два бића што се воле годинама нестати *Као два позна плода с исте гране, / Које заједно стресе крајем дана / Одлучна, блага рука баштована* (Лалић 1997в: 139). „Тренутак љубави“, схваћен онако како га песник доживљава у раној песми, чини да се лирски субјект позне песме мири са нестанком, односно смрћу, коју прихвата са ведром смиренешћу којој води и Стојановићев „тренутак среће“. Тамо где постоји „говор душе с душом“, тишина је само привид, а љубав је мерна јединица вечности.

Сусрет са присним и нетакнутим светом за Ивана В. Лалића могућ је само на Медитерану. Рим, тридесетак километара удаљен од мора јесте Медитеран, али као и Подгорица тек нешто више удаљена од мора, град је у вечној чежњи да додирне обалу. Све је као и у било којем приморском граду, само се море не види и не чује; тек с времена на време ветар донесе његов мирис, да се жудња не би занела заборавом. Зато је море у таквим градовима присутније него уз саму обалу: о њему се непрестано говори, ка њему се тежи, оно делује као обећани спас.

Чезња за морем, чезња је за љубављу. Песник који је трен љубави изједначио са вечношћу, у „Римском квартету“ о љубави пева баш у Риму, за који од давнина говоре да је вечни град. Море није у видокругу, али га песник призива поређењима у којима Трг Навона дрхти као брод при наглум заокрету, а касни љубавници су слепи путници „на реду пловидбе“ песникове смрти. (У трећој песми овог квартета, боја неба је упоређена с бојом „јутарње морске воде“.) Поподне после пљуска носи сва облежја питомог Медитерана, који се не среће у Лалићевим песмама тако често, као што се верује. Зато се свет указује као нетакнут и са њим успоставља раније поремећена присност; присност која се код Лалића с времена на време обнавља, у размацама неправилним, али довољним да се не прекине веза са „чудом заданог нам света“. Обнављање поверења неопходно је због „сона ноћи“ који разједа идиличне тренутке зазорним мраком и егзистенцијалном угроженошћу.

Доласком јутра, које је и јутра љубави, поверење према свету (и према себи!) се успоставља, али је рањиво, што песник наглашава оксиморонским констукцијама „куршуми нежности“ и „фонтане изрешетане сунцем“, „први метак јаве који не убија сасвим“. Под сунчевом светлошћу и под светлошћу љубави, свет се трансформише у нешто лепо и благо, налик пријатном сну. Омамљени сном или омамљени животом, љубавници настављају шетњу римским улицама, током које се непрестано преплићу суштинско и појавно. Ономе за песника најважнијем („твој корак као судбина“ и „степенице са којих сам сачувао твој смех“) супротстављено је присуство туриста којих је у Риму у свако доба године много, а нарочито лети и с пролећа („варварско шкљоцање камера“). У Лалићевим љубавним песмама, осим мора, често се јавља осмех и увек је то осмех вољене жене. Она се осмехује и у трећој песми „Римског квартета“, смештена у раскош медитеранског пејзажа, окружена пинијама, светлошћу и птицама.

Врт у Риму се указује као остварење сна, као улазак у давно жуђени Мелисин врт у који је тешко поверовати, јер је у њему све *сувише блиско, сувише / Створено за нас, а готово да распадне се / На реч, на покрет* (Лалић 1997а: 232). „Као да се мит обрнуо“, каже Јован Делић, мислећи на библијски врт, „из рајског врта се не изгоне љубавници, већ се он за њих отворио, поставши готово нестварна чаролија“ (Делић 2011: 110). Врт пре кише. Та киша, која је и иначе у

Лалићевој поезији често доведена у везу с љубављу, успоставља временске релације и допушта нам да уловимо хронологију догађаја, који су равни хронологији обданице: најпре сунчано јутро пуно обећања (друга песма), затим поденвна шетња градом и чудесни врт пред пролећни пљусак (трећа песма), па тек онда сећање на остварену присност и ноћна зебња (прва песма).

Стављајући као увод у „Римски квартет“ песму која евоцира успомене на остварену присност са светом, кроз срећан тренутак сусрета љубави и Медитерана, песник наглашава крхкост те присности, коју већ и долазак ноћи може да помути. Из те перспективе схватамо да су друга и трећа песма, само настојања лирског субјекта да поново успостави нарушену хармонију. Четвртом песмом се затвара круг и човек, суочен са тамном страном дана, тамном страном живота и тамном страном векова који су још тамнији у контрасту према блиставом јутру минулог дана, остаје да бди, док остале љубавнике саветује да се препусте сну. Ноћ којој жели да се супротстави сам снажна је и неумитна као море, али то је само поређење снаге, не и поистовећивање са морем, јер ову римску ноћ, као и Хелдерлинов „еон ноћи“ карактерише одсуство љубави (због немачког песника морамо додати и одсуство небесника). У тој ноћи Рим више није вечни град, ни град љубави, већ је „раскасапљена лепота трајања“, нагризена сталним нападима ноћи. Ипак, превласт ноћи није трајна; сунце ће се вратити Риму, а то што му се непрестано враћа ипак нешто значи: *Звезда која се враћа мора да нешто препознаје: / Иначе се не би враћала* (Лалић 1997а: 234). Свест о повратку звезде као да пророкује и повратак љубавног пара овом граду.

Песма „Римска елегија“ из збирке *Писмо* у свом подтексту има „Римски квартет“, али и Гетеове „Римске елегије“. Дуга песма, дугог стиха није без меланхолије, али не бисмо могли рећи да њом доминира туга, као што то није случај ни у Гетеовим „Римским елегијама“, које певају о радостима вољења. „Гетеове 'Римске елегије' нијесу испјеване некој трајној, поготово не брачној љубави, већ љубавници Римљанки, Фаустини, како је пјесник зове, алудирајући на Фауста, односно на ђаволицу, на демонско и враголасто у љубави“ (Делић 2011: 100). У том погледу, љубави о којима певају Гете и Лалић сасвим су различите, па су различите и среће у овим песмама опеване: са једне стране то је радост чулног задовољства, са друге – љубав која целом постојању даје смисао.

Нема у Лалићевим стиховима оне Гетеове раздрагане среће, али тиха радост постојања и могућности повратка на место где је свет доживљен као нешто присно и нетакнуто, а живот неокрњен у својој лепоти, бар за трен, бар за оно осунчано јутро и расцветали врт, о којима је писао у „Римском квартету“. Враћајући се Риму, љубавни пар, некада млад и насмешен, сада под теретом година и живота који се круни, поставља питање: *Шта ли смо овде некад оставили у залог, / Кад нас толико мами повратак?* (Лалић 1997в: 148) И пре него што прочита стихове који упућују на „Римски квартет“ и пре него што у самој песми пронађе одговор, поведен самим насловом, читалац може да успостави везу са раније написаним песмама и да већ наслути одговр. Тренутак љубави, тренутак среће уз срдечно прихватање света, тренутак за који је песник мислио да га мири са свим што долази, па и са ноћи у симболичком, а могли бисмо рећи и метафизичком смислу – то је тај залог остављен у Риму. Убрзо и „Римска елегија“ нуди сличан одговор.

Песник каже да је тај Медитерански град *јужно од срца мора* остао као параметар за проверавање сврховитости живота, параметар којим се проверава „мера смисла у годинама“. Уместо да се одмах позове на своју песму написану поводом претходног боравка у Риму, Лалић најпре на немачком, а убрзо затим и у препеву на српски наводи најпознатије стихове Гетеових „Римских елегија“: *Eine Welt bist du, o Rom; doch ohne die Liebe / Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom – Цео си свет, о Риме, али љубави лишен / Нити би свет био свет, нити би Рим био Рим*. Потребни су песнику ови стихови ранијих векова, као потпора властитом доживљају љубави, која „обнавља изнутра“ све што живот споља уруши и нагризе, која невидљиво преображава у видљиво. Јован Делић скреће пажњу на однос видљивог и невидљивог у Лалићевој поезији, као једној од важних тема и изван симболистичке поетике, о чему пише и у песми „Византија или Хиландар“. „У средишту Лалићеве поетике је пјевање о невидљивом и његово превођење у видљиво, у слике и звукове. То је почесто повезано и са прожимањем времена: садашњег (видљивог) са прошлим и(ли) будућим (невидљивим)“ (Делић 2011: 104).

О љубави је дакле реч, узвикује песник, а када је уз вољену, онда ни Рим више није „раскасапљена лепота трајања“ како је виђен у давној ноћи; он постаје

„последња одбрана“ смисла човековог трајања, његове *рушевине / Сарађују, из века у век, са савршенством*. Зато српски песник у помоћ позива Гетеов Рим, Рим непомућене веселости, као да му то може помоћи да добије позитиван одговор на следећа два питања испевана у једном даху: *А љубав? Да ли и она обнавља се изнутра, / Увек недовршена, јер тако хоће мајстор?* (Лалић 1997в: 149) Цела „Римска елегџа“ је спевана да би се на ово питање добио одговор. Као проверени војни стратег, укључио је Лалић све борбене снаге, и море с јужне стране и пролеће на Медитерану уз плусак који се памти, и вођење љубави после исцрпљујуће, али и усрећујуће шетње, што је у „Римском квартету“ затајио, и Вечни град и вечне Гетеове стихове о том граду и „завољена места“; све је учинио што је у његовој моћи како би после бројних животних мена, одговор на ово питање ипак био потврдан. Плашећи се да би, без обзира на све, одговор могао бити и негативан, овај војсковођа наставља опсаду, али са извесне дистанце, кружећи око бедема тврђаве коју би да освоји. Отуда и ново питање: *Кажу неки водичи: / У овом граду свет се обнавља као вода / У рушевном кладенцу, без чекрка и ведрa, / Али на дохват шаке кад праву препозна жеђ: / Љубави, јеси ли жедна?* Има ли праве жеђи, Рим је ту да је утоли.

Четрдесет пети и шести стих ове песме доносе цитат са самог почетка „Римског квартета“ (први и трећи стих). Као да у тренутку несигурности, песник посеже за последњим, тајним оружјем – за својом давно написаном песмом и даље одлажући тренутак коначне битке: *Јер блажена је сумња / кад сенчи обрис наде у обнављање чуда / које се зове љубав* (Лалић 1997в: 150). Враћање местима која су били сведоци љубави у њеном пуном замаху један је од начина да се оживи моћ минулог тренутка, што донекле и успева: *препознали смо себе / У непознатом пару што грлио се кришом / Испод корења врта. Ил су то биле сенке, / Ил можда холограми, пројектовани у простор / Нашег сећања?* (Лалић 1997в: 150–151). Било да је реч о неким новим љубавницима, сенкама или холограмима, љубав се обнавља и траје, што песнику потхрањује наду, због које одлаже коначни одговор, који полако почиње да се назире, кроз посматрање барокне архитектуре Франческа Бороминија:

*Једну од важнијих тајни знао је Боромини:
Да изувија облик, измучи линије, да се
Лепота равнотеже осети као бол,
Али и као блаженство што превазилази га,
Ко последица узрок, као намеру покрет
Што измени јој смер. (Лалић 1997в: 151; подвукла Д. И.)*

Бол и блаженство, благослов и плач, љубав и смрт нераздвојиво су здружени. *Али пустимо исход; / Он довољно је стваран да неприсутан буде / Када је стање милости* (Лалић 1997в: 149), а „стање милости“ се свакако односи на време проведено у римском врту младости. Оно чему се тежи је поновни долазак у једно такво стање.

Ако је у једном тренутку љубави, среће, па и милости у први пут посећеном Риму, смрт могла да буде потиснута у страну кроз самозаборав⁹⁷, то није могуће поновити. Али смрт не искључује љубав и одговор којег се лирски субјект толико плашио у крајњем свом исходу, потврдан је. И љубав се обнавља изнутра, но и она приликом сваког обнављања промени свој облик. А „протомајстор“ чија су дела смртницима недокучива као што је осмислио обнављање љубави, тог „савршенства несавршености“ нераскидивим нитима је повезао љубав и смрт. Здружена су ова два појма и кроз еухаристију, јер нас помињање хлеба и вина

⁹⁷ У томе је кључна разлика између тренутка како га схвата Драган Стојановић и Лалићевог поимања тренутка љубави. У првој песми триптихона „Час“, Стојановић пише: *У тачан зимски и тачан пролетњи час, / тачно изабран, без воље, / с љубавном вољом удешен, одавно, / у дубини мора угођен [...] у тај, у тај, / по свему и у свему тачан, / што је за час и нежан час важно, / појавила се она на свом месту, / и сад ... да ли је свет најзад / доведен у свој најбољи ред, / бар привремено, бар привремено, / дакле вечно?!* (Стојановић 2007: 55; подвукла Д. И.)

Из ових стихова се може уочити да час, односно тренутак који искупљује све друге, мање вредне или чак неповољне, не наступа изненада, већ да је потребно „дуго путовање“, да је нужно да цела природа учествује у његовој синхронизацији, при чему је улога мора веома важна. Али када он једном наступи можемо очекивати да ће свет бити *доведен у најбољи ред*, што било какве мисли о смрти искључује. То ће омогућити да и привремено буде изједначено са вечним.

За разлику од Стојановићевог света који бар у изузетним тренуцима епифаније у томе успева, Лалићев свет никада није доведен у најбољи ред, премда је близу тога у трећој песми „Ровињског квартета“.

води светој тајни причешћа: симболима тела и крви Христове, који су уједно и симболи његовог страдања и симболи новог рођења и вечног живота.

Када неко ко је преводио Хелдерлина помене „хлеб и вино“, нема сумње да је желео да нас упуту и на поему чувеног песника, која у свом наслову носи ове симболе. Како каже Јован Делић: „Иван В. Лалић припада пјесницима који су – највећим животним искушењима упркос – рекли Богу и свијету *да*. У том потврђивању, а не порицању Бога и свијета, један од најпоузданијих Лалићевих ослонаца био је Фридрих Хелдерлин“ (Делић 2011: 51). Из те перспективе могуће је песму завршити буђењем у *још недовршени свет*, јер подсетимо се, љубав је „савршенство недовршеног“. Да би се добио овакав одговор, вредело је издржати стрепњу и сумњу, коју у два наврата у „Римској елегији“ песник назива блаженом, иако је то иста она сумња која „кочи шаку“: *...блажена је сумња / Кад сенчи обрис наде у обнављање чуда / које се зове љубав и ...блажена је сумња, јер истиче суштину*. Откривање истине о самообнављању љубави, без обзира на то што љубав не може да нас заштити од смрти, откривање је суштине која животу даје смисао, па га прихватамо са свим оним што носи.

Љубав и смрт здружене срећемо у многим Лалићевим песмама, нарочито у *Писму* (најупечатљивије у песми „Strambotti“). Зато је и море Ивана В. Лалића истовремено море љубави и море смрти. Чак и када занемаримо еротску компоненту и окренемо се филијалној љубави, кроз песме посвећене оцу, а нарочито рано преминулој мајци, љубав и смрт су опет у истом даху. Али без обзира на присуство смрти, код Лалића је љубав предани делатник. Зато он у својим песмама говори „о делима љубави“ која су по свету разасута, зато нам његове песме показују љубав на делу, љубав постојану и трајну, љубав која се кроз године мења, али увек изнова обнавља, љубав која се надахњује светлим тренуцима неспутане узајамности, као у „Римском квартету“ или „Сећању на воћњак“. А море је скоро увек присутно, као позорница среће и позорница ужаса, оно *од љубавника учи / Другачију нежност* („Дела љубави“) и љубавнике учи песми љубави и смрти. Чак и када је љубав смештена у свакодневни оквир породичног стана у Београду, ту је тераса на којој расте медитеранско биље, ту је море призвано као поређење. Мора се песник не одриче, као што се не би одрекао љубави.

8.2 Поезија додира

Неуморни трагалац за смислом човековог постојања, затвореник који чезне за путовањима, морепловац чији је брод насукан на негостољубивој обали друштвене стварности, Јован Христић мајстор је да са мало речи дочара много. Његов песнички опус је мали по обиму, али велики по значају. На исти начин, тема љубави код овог песника не заузима много простора, проткана је с другим темама ненаметљиво, рекло би се узгредно, ако изузмемо „Три пјесни љубене“, које су већ насловом одређене као љубавне песме. Но, то не значи да од своје прве збирке песама Христић није начео ту тему, да би је поступно разрађивао, мењајући угао посматрања како би је што боље сагледао.

Љубав нас враћа *Дневнику о Улису* и оним песмама у прози, које је песник касније одбацио. Враћа нас да бисмо се сетили усамљеника који у једно предвечерје посматра пар што се пред растанак љуби у капији, одлажући тако час раздвајања. Ту је још један пар: мушкарац стоји под прозором, а жена се нагиње да га пољуби. Љубави дакле има у свету, али Христићев Улис је превише затворен у тамницу властитог постојања да би имао храбрости из ње да изиђе и отвори се према Другој. Ако је песник и одбацио део песме који није у стиху, стиховани део је опстао и штампан је касније под насловом „Вечерња тишина“.

Љубав коју није могао а да не примети на улици, лирски субјект покушава да обеснажи и одбаци, по опробаном одбрамбеном механизму познатом као „кисело грожђе“. Зато се лирски субјект обраћа свима онима који се воле, или су бар уверени да се воле, почињући апострофирање љубавних парова „у вечерњим капијама“ (јер је целу песму и иницирао један такав пар). У првој строфи ословљени су парови који по мрачним местима скривају своју љубав сентиментално занесени месечином. Већ по средини друге строфе отворени простор замењен је собом *Са гвозденим креветом и књигама на столици* (Христић 2002: 6) и љубавници више нису парови, већ два усамљеника која загрљајем безуспешно покушавају да се отргну самоћи. Враћајући на сцену мрачне градске улице у позне сате, Христић љубавницима препоручује опрез. Чак и онда када смо уверени да је љубав шапутање љубавних изјава које су се претвориле у општа места и размењивање нежности – љубави нема. Она је

привид. Она је сан. Усамљеност бића и немогућност аутентичне комуникације са Другим једина су стварност.

Тако је певао студент философије у дане ране младости. Ни пуну деценију касније, у *Александријској школи*, једној од својих најинтензивнијих потрага за смислом, песник зреле младости испевао је оду подневу, али и оду путеној љубави. „*Mezzogiorno*“ нас позива да пратимо сунчеву путању

... од љубави до мудрости,

Од страсти зоре на влажним палубама,

Од подневне љубави на крововима сунца,

До вечерње мудрости у непроходним вртovima мириса. (Прва песма)

Доба светлости, доба је страсти и љубави, али тек нас оне могу довести мудрости. У овој поеми, чак и тамо где се о љубави и страсти не говори директно, они су дати симболично: весло (*читав свет дрхти од једног удара веслом*), море, кад није метафора света, већ само мушког принципа и насупротив њему „издашно копно“ и „тешко дисање земље“ као симбол женског принципа. Притајену еротичност која није сама себи сврха проналазимо и у „казалкама поклопљеним у подневном часу“, и у додиру тела и камена који јесте и додир два тела, јер смо само мало пре стихова које ћемо навести, прочитали да тело постаје камен:

О златна страсти сунца која чиниш да постојим,

Између камена и мене нема више сенке,

Тело на телу, неподношљиво ништавило,

И златни час постојања из њиховог загрљаја. (Шеста песма)

Трагалац за смислом открива „златни час постојања“ у додиру који може бити сједињавање са природом (трећа строфа шесте песме), али и зов природе (наведена последња строфа шесте песме). Као што смо већ рекли, еротско је дато тек у назнакама, а смер којим смо се упутили у тумачењу ове поеме само је један од могућих и не може се сматрати примарним. Али из скоро сваког стиха „*Mezzogiorno*“ трепери путеност, тако некарактеристична за Христићеву поезију,

као да је све што је у младости имао да каже о љубави, песник изрекао овом песмом. Вече и старост доба су мудрости, па се и љубав указује на другачији начин, што нам открива позни триптихон „Три пјесни љубене“.

„Златна страст постојања“ је лајтмотив који се у више наврата понавља; „златни час постојања“ отвара се само једном – кроз додир, односно кроз телесност. Било да је реч о „златној страсти“ или „златном постојању“ они су у директној вези са „безвременим тренутком слободе“, што нас наводи на закључак да излазак из собе и долазак на Медитеран, на морску обалу у подневном часу представљају и излазак из себе, отварање за љубав и потпуну слободу. Окретање телесности утолико је значајније, уколико је лирски субјект био одрођен од сопственог тела и доживљавао га као *ствар нађену негде на пола пута, / Што је случајни талас избацио у неком заливу: / Комад дрвета, мрљу уља, боцу без поруке* (Христић 2002: 37). Таквог га срећемо у другој песми, када први пут поставља питање о томе да ли вреди упустити се у игру крви и меса.

У претпоследњој песми питање ће бити поновљено, но после „златног часа постојања“, то питање је још само реторско. Сетимо се оних дубоких пећина које смо у првом читању назвали платоновским. У другом и другачијем читању и оне изгледају потпуно другачије. *Море уздише у далеким неким пећинама, / Море капље, море се пење уз зидове, / Море, сјај мрака, дрхтај нежности, једина нужност,* пише Христић, да би одмах затим наставио са описом пећина: *Има дубоких пећина / У којима се светлост дна среће са светлошћу неба / Ни дух, ни материја, већ нешто много битније.* Сустрет мора, као мушког принципа и сустрет пећине као женског, сустрет је две светлости из којег настаје нешто суштинско: могућност новог живота, која још није живот.

„Златном часу постојања“, смештеном баш у шесту песму, дакле у централни део поеме, претходи размирица са двојником који га је раније узнемиравао *гладним недоумицама духа?* Враћајући се самом себи, а тиме и свом телу, лирски субјект се припрема за додир и љубав. Ако је светлост симбол страсти, ружа је, што није новина, симбол љубави. Док с једне стране води дијалог са Матићевом симболиком руже из песме „Море“, Христићева ружа представља и страст пригушену мудрошћу, страст оплемењену љубављу. Тек после тога долази до прихватања телесности, па чак и глорификације властитог

тела као „тврђаве постојања“. Тек тада је лирски јунак спреман за додире, љубавничке и ине, чиме је и „златни час“ омогућен. У шестој песми „Mezzogiorna“ подне је дало све што је могло да да, поема је стигла до свог врхунца, тако да седма песма доноси смирење, кроз поновно, нешто тише обраћање ружи, која је симбол љубави, али и вољено биће.

После бурног поднева, прија спокој досегнуте љубави, тако да ни вечерњи час, час мудрости не може много да одузме једном савршеном дану, али ипак може да му ускрати страст светлости и непосредни додир са природом, пошто је лирски субјект опет затворен у собу. Без обзира на зидове, сећање на *загрљај сунца у пуноме часу* („часу љубави“, рекао би Иван В. Лалић, „тренутку среће“ рекао би Драган Стојановић) и близина мора, мириси Медитерана који допиру кроз прозор не допуштају да слобода досегнута кроз љубав буде поново спутана. Са сваким покретом мора, са сваким таласом, страст се обнавља.

Приводећи поему крају, у једанаестој песми када је „игра крви и меса већ научена напамет“ још једном долази до колебања између страсти и мудрости.

Између тела чије је постојање мера читавог света,

И мудрости која постаје велики разлог света;

Између два царства, не знајући коме да се приволимо,

У сталном кругу сунца, настаје велика метафора. (Христић 2002: 45)

И таман што, након послењег обраћања ружи, помислимо да се определио за љубав, песник каже: *Човече буди мудар*. Мудрост вечерња није само опредељење, она је и нужност, као што је нужан долазак ноћи. Лирски јунак слути да ће опет доћи ноћи у којима ће љубав бити заборављена, а он напуштен; у којима ће његов двојник, презиратељ тела однети превласт. Ипак, ништа више није исто. Остаје свест о томе да је „час златног постојања“ био досегнут и да је море ближе него се мислило, па ако и нема судбинске љубави, песник је свестан да је његова судбина море.

Ако љубав у „Вечерњој тишини“ није могла бити досегнута кроз речи љубави, које су увек понављање општих места, досегнута је у једно златно подне кроз плотску љубав, за коју се иначе веже много предрасуда (о чему смо писали

поводом збирке приповедака *Месеци Драгана Стојановића*⁹⁸). Међутим, тек „Три пјесни љубене“ Христићева су последња реч о љубави. Овај триптихон нас првом песмом враћа „Mezzogiornu“, у којем се у неколико наврата говори о недовољности речи, о њиховој немогућности да изразе страст којом је лирски јунак обузет. Речи и у песми новијег датума издају, само на другачији начин. Није више реч о томе да оне не би могле дочарати додире, пољупце и шапутања, које би песник да сачува од заборавља. Проблем је у томе што речи нису кадре да сачувају било шта, што су непостојаније чак и од људског живота. На теразијама љубави и пролазности, упркос сетном тону који изазива непостојаност свега, превагнуће последњи стих, превагнуће љубав загрљаја, иако је ветар однео све друго.

Друга песма овог триптихона слика је љубавне идиле: после телесног спајања, они које се воле имају потребу да осећај стапања продуже, да га још једном проживе, али овога пута у духу, кроз стихове, насумице одабране. Неважно је што су стихови писани језиком који не разумеју у потпуности, важно је то заједничко путовање на којем су поново усредсређени једно на друго, више него на текст који лирски јунак чита. Ако је подневна страст донела *златни час постојања*, мудрост предвечерја је даровала ове смирене тренутке апсолутне љубави, која даје смисао целом животу. У љубави је, пред сам крај животног пута, песник пронашао смисао за којим је трагао. И као што Прустовом јунаку из романа *У трагању за изгубљеним временом* укус мадленице или неравнина плочника враћају сећања, али не као сазнање или као слику, већ као поновни доживљај, тако љубав у „смирено предвечерје“ враћа Христићу и његово море и његово подне и тако значајан *додир груди на камену топлом од подневног сунца*, чиме песник успоставља директну везу са „Mezzogiornom“.

У осврту на трећу песму триптихона, Леон Којен каже: „Ово је тренутак нађеног смисла, јаснији но било који други у Христићевуј позној поезији“ (Којен

⁹⁸ После великог броја оних који су, спутавани хришћанском етиком и малограђанским моралом, одбијали да признају ма и најмању вредност телесној љубави, поистовећујући је са појудом, и оних који у последњих пола века на фриволан начин настоје да је фаворизују, и даље не правећи никакву разлику између ње и огољене страсти, Стојановић открива њену лепоту и њену битност, доказујући да задовољавање основног људског нагона и љубав према нечијем телу нису, и не могу бити исто (Ивановић 2009: 283).

2003: 63). Ипак, на крају песме остаје отворено питање да ли је то било довољно за један живот. Из тихе помирености са пролазношћу закључујемо да је одговор потврдан. „Смрт не улази више у свест као предосећај и слутња, већ као неопозива извесност која сенчи све што се мисли и доживљава. Последњи корак, за човека који је као Христић имао грчко осећање за неминовност и њено место у људском животу, може бити само свесно прихватање смрти“ (Којен 2003: 63). Од целог свог проживљеног живота, оно што би желео да сачува од заборављања јесте љубав. Трагајући за смислом, због чега су предузета многа путовања, Христић је нашао љубав и преточио је у стихове, који упркос непоузданости речи, траг те љубави и нађеног смисла преносе новим нараштајима.

За Христића је Александрија била измаштани завичај, али Медитеран сунца, мора, бродова, пловидби – није. У једном интервјуу, у ком је затражено да прокоментарише своју „опседнутост Медитераном“, Јован Христић је „крз неколико сећања описао своју љубав према мору и једрењу, и на крају казао: 'Причам све ово да бих рекао како море, острва и бродови у мојим текстовима нису само литерарне фантазије. То су и неки стварни доживљаји које никада нећу заборавити',“ (Којен 2003: 69 према књизи Слободана Зубановића и Михајла Пантића, *Десет песама десет разговора*, Нови Сад, 1992, стр. 104–106). Медитеран, стваран или измаштан, позорница је многих Христићевих песама и есеја, међу којима су и малобројне, али веома значајне песме о љубави.⁹⁹

Христићев медитерански еротизам нашао је одјека у поезији млађих генерација. Црногорски песник Борис Јовановић Кастел, који је пре свега песник Медитерана, наставља ту линију, видно је радикализујући. То више није Христићев суптилни еротизам; Кастелов је знатно наглашенији. Креће се од еротизма лучких бордела до еротизованог односа према мору. У фокусу су бретеле, деколтеи, грудњаци, дојке, попрсја („Заставе предаје“, „Плесачица без имена“), о којима пише са преданом фасцинираношћу и одмереношћу, увек проналазећи нови начин да их повеже са Медитераном. *Носила је коктел хаљину /*

⁹⁹ Свесно смо рекли песме о љубави, а не љубавне песме, јер се не бисмо усудили да „Mezzogiorno“ окарактеришемо као љубавну песму. У десет песама ове поеме говори се о љубави, као и о много чему још. И сами смо назначили да она пружа могућност различитих читања и различитих тумачења.

шивену од наранџиних кора / са деколтеом дубоког газа, пише Кастел у песми „Коктел хаљина и слобода“ из збирке *Море у наручју* (Јовановић 2017: 23). Код овог песника повремено долази до идентификације мора и жене, што је најизраженије у збиркама *Вјенчање са сином* и *Ручак на хриди*, при чему је море увек стварно, док се за жене то не може рећи. Иако никада нису идализоване, оне понекад делују дучићевски нестварно и тек у додиру с морем можемо да поверујемо у њих. Управо ту је и основна разлика између Бориса Јовановића Кастела и Јована Христића: у поезији старијег песника жена скоро да и није присутна; само у ретким тренуцима, њено је присуство дато симболички или је подразумевано.

8.3 Рашчињени љубавници

Судећи према песмама којима се Борислав Радовић изнова враћао и прештампавао их у најужим изборима своје поезије, рекло би се да, искључимо ли антологијску песму „Млеко и мед“, љубавне тематике скоро да и нема, а да је у спрези са Медитераном нема уопште. Такав се утисак стиче прелиставањем Радовићевог у два издања објављеног избора *Четрдесет две изабране песме*, али и знатно ширег избора *Песме и Неке ствари*, који обухвата целокупни поетски опус који је песник сматрао својом последњом речју. До заблуде да у његовој поезији Медитеран и љубав нису повезани, долази из два разлога. Први је управо овај који смо навели и чињеница да је Радовић, поводећи се за својим изузетно строгим поетолошким критеријумима, из својих избора изоставио већи део збирке *Маина*, која не само да одише младалачком свежином и даје увид у иманентну поетику, већ пружа и јасан увид у песников однос прем Медитерану, који укључује и љубав. Други разлог, иако од мањег значаја, јесте тај да говорећи о љубави, Радовић као и Јован Христић, увек отвара много тема, па љубав која се јавља само у једном од слојева песме, може бити занемарена приликом тумачења. (Песма „Млеко и мед“ Б. Радовића и „Три пјесни љуvene“ Ј. Христића у овом погледу представљају изузетак јер љубав и постојање у двоје стављају у први план.)

У *Поетичностима*, свом песничком првенцу, Борислав Радовић ће попут Јована Христић у својој првој књизи, упозоравати на опрез када су у питању љубав и страст. Четврта песма циклуса „Без времена“ поручује: *Никада, никада да не гледаш кроз кобни дурбин страсти / који све ствари окреће наопако / никада да не задрхтиш пред ватром без светлости и пламена / да чуваш једино огледало разума које си имао и које ти је преостало* (Радовић 1956: 16) Треба се везати уз *стабло* од кога си отргнут и одолети страсти на начин на који је Одисеј одолео сиренама. Али то је један усамљени глас певања о љубави, јер изван ових стихова, Радовић се у циклусу „Без времена“ више не враћа теми љубави.

Сличан поступак срећемо и у „Летњим ловранским песмама“ где сусрет са Медитераном и морем представља главни ток циклуса, о чему је већ било речи. У седмој песми овог „дневника с путовања“ чују се четири звона. Прва звона су звона смрти, друга су звона стваралаштва, трећа су звона растанака, а четврта – звона трајања и *свих оних ствари којима време не може да нахуди* (Радовић 1956: 51). Занимљиво је да су друга звона, она која су везана за стваралаштво истовремено везана и за љубав. Али љубав није усамљена. Доведена је у везу са горчином и болом, тако да млади Радовић остаје доследан себи. Заправо, о љубави се говори тек као о једној од тема којима песници допиру до наших емоција: *Онда ви, звона, што испредате невероватне приче нас самих о нама самима... Што разглашујете у поноре наших срца узалудне арије љубави и горчине и бола; и наше замисли, куле од песка, које зидамо љубоморни на сваки дашак ветра, на сваки миг олује* (Радовић 1956: 50). Љубав је то узбуркано море које носимо у себи заувек, али ни љубав ни слобода нису довољне да човек нађе мир. Све га спутава, док он чезне за друмовима. Дакле, љубав је само једна од песничких тема која ствара илузију да смисао ипак постоји и изван путовања. Али то је само илузија коју нам песници дочаравају.

Песма „Недељна посета“ чији мото су Бодлерови стихови призива сећање на лето, море и љубав. Лето је прошло *Земља је посивела, воде убразле свој ток / И шуме зауставиле дах, чекајући зиму* (Радовић 1959: 27). Плаже су опустеле, тако да море више није примамљиво. Остала је љубав, за коју се заправо и не зна је ли остала или је прошла заједно с летом. Не зна то читалац, не зна ни лирски субјект, за којег очигледно није све прошло и који би да у позну јесен оживи лето. Била би

довољна једна посета, коју наслов смешта у недељу, један поновни сусрет како би се знало је ли могуће имати лето надомак зиме.

Уместо да крене у посету, лирски субјект најпре замишља и у духу проживљава жељени сусрет, за који би се дуго припремао, водећи рачуна о сваком детаљу свог изгледа. Замишља свој долазак, власницу стана која са комшиницама оговара своју сустанарку и коначно тај поновни сусрет, овога пута не на морској обали, већ у затвореном простору. Замишљајући до најситнијих детаља како би све то могло изгледати, замишљајући пољубац који се у једном тренутку више не би могао избећи, лирски јунак се спотиче о сопствене сумње. Ко је тај ко ће закуцати на врата, тај неко ко долази непозван, или ипак зван? Поштар, димничар, кућепазитељ, „други љубавник“ или пак двојник: *мој други ЈА, онај што нас увек посматра* (Радовић 1959: 29). То друго ја и јесте највећа препрека да се са замишљања крене у акцију. Један део младићевог бића је спреман да, подижући себи самопоуздање новом краватом, дође пред врата своје драгане носећи јој на дар „златно руно“ и „Еолову харфу“, али тај други предосећа да је одустајање прави избор и да му сва митолошка блага не би могла помоћи да оживи нешто што је могло постојати само на морској обали, само током лета. *Свеједно, драга, бићеш ипак овековечена, ко нимфе у познатој песми Малармеа* (Радовић 1959: 30), каже пред крај песме лирски јунак, упућујући нас на Малармеа и његово „Поподне једног Фауна“, али и свој циклус „Фаунова досада“, о којем смо већ говорили.

Радовић завршава песму „Недељни ручак“ затварањем круга. Ишчезао је наговештај лета које се могло обновити да је посета била реализована или да бар није било препрека у виду звона на вратима, и поново је позна јесен. Поново је и лирски субјект спреман за дуге припреме пред посету, на коју се изнова одлучује. Тако долазимо до парадокса да затварајући кружницу, Радовић своју песму оставља отвореном, препуштајући нам да размишљамо да ли би и при следећем покушају замишљања посете надјачао двојник, да ли би се могло догодити да се оде даље од замишљања. О свему томе Борислав Радовић ипак не каже ништа. Или ипак каже?

Крај песме нас враћа њеном почетку, а тик испод наслова је цитат на француском, за који смо тек напоменули да је из једне Бодлерове песме. Песник

није ни толико. Оставио је свом читаоцу да се сам сналази. Реч је о стиховима из Бодлерове песме „Тужни мадригал“, како је наслов превео Никола Бартолино. Цитирани стихови у истом преводу гласе: *Ти нећеш знати како хвата / Одвратност свемоћна и кобна* (Бодлер 1979). Али, у буквалном преводу ти стихови би отприлике занчили да она не може да осети загрљај од неодољивога гађења. И у преводу на енглески језик стоји синтагма „неодољиво гађење“, само је ту уместо о загрљају, реч о плесу¹⁰⁰. Било то „неодољиво гађење“ или „одвратност свемоћна“, већ видимо да на добро не слути. Зашто Радовић бира баш ове стихове?

У истој строфи Бодлеровог „Тужног мадригала“, у којој се налазе цитирани стихови, налази се и стих који говори о страху *од госта испред врата*. Тај злокобни гост се ушуњао преко Бодлерове у Радовићеву песму, и представља основни разлог због којег недељна посета остаје на нивоу замишљања. Тај гост је „тескоба злобна“, како каже Бодлер, страх од могућности спознаје да је страст драге коју од лета није видео могла да се смањи или сасвим ишчили. Узимајући за подтекст Бодлеров „Тужни мадригал“, Радовић и својој драгој приписује понешто од особина девојке о којој пева француски песник. Управо то и јесте разлог његовог оклевања и дугог припремања за одлазак у „недељну посету“.

Радовићеве „Лиђанке“ су пример како песник стапа поетолошки дискурс са певањем о љубави. Песма се везује за мит о краљу Крезу, који је владао Лидијом у VI веку пре нове ере и био чувен са свога богатства. Поред богатства приписивана му је и мудрост, која га је спасила ломаче, након што су Персијанци освојили Лидију. Легенда каже да је у тренутку када је ломача већ била запаљена изговорио име песника и мудраца Солона. На питање персијског краља Кира зашто помиње Солон, одговорио је парафразирањем Солонових стихова који кажу да се све док не умре ни за кога не може тврдити да му је живот био срећан. Из овог или неких других разлога, тек Крез је постао Киров саветник (вештине некога ко је био кадар да стекне толико богатство, свакако су га препоручивале за улогу саветника и без Солонових стихова).

¹⁰⁰ Ewis Piaget Shanks. *Flowers of Evil*, New York: Ives Washburn, 1931; Roy Campbell, *Poems of Baudelaire*. (New York: Pantheon Books, 1952; William Ageler. *The Flowers of Evil*. Fresno, CA: Academy Library Guild, 1954.

Али Радовић се ослања на неку другу легенду везану за овог богатог и мудрог краља који је изгубио краљевство, али не и главу, па чак ни висок друштвени положај. Пре него је заратио с Персијанцима, у време своје срећне владавине, Крез је у Лидији подигао храм у част богиње Афродите. Храм је својим изгледом био достојан Крезовог богатства, а спретни краљ се досетио како да богатство увећа. Предање каже како је увео обавезу да свака његова поданица једном у животу мора поћи у „парк љубави“ и подати се првом мушкарцу који наиђе, а дар који од њега добије, јер даривање се подразумевало, иако вредност поклоне није била одређена, оставити у Афродитином храму. Из данашње перспективе помислили бисмо да је Крез преузео улогу макроа, претварајући све своје поданице у проститутке, али на један друштвеноприхваћен начин.

На ову се легенду ослањао наш песник много више него на љубавну песму Антимаха из Колофона који је био Крезов млађи савременик и који је након преране смрти вољене супруге или љубавнице написао веома дугачку елегију „Лиђанка“, пуну алузија на митове чији је главни мотив прерана смрт вољеног бића. Радовићеве „Лиђанке“ су путене жене, а стих *Таква је служба љубави на каменитом разбојишту мита* (Радовић 1964: 24), јасно одређује да је реч о Афродитиним службеницама, односно Крезовим поданицама, како смо их ми назвали. Истим смером нас води и указивање на радост спајања чисте похоте и жртве, односно на чињеницу да је у Лидији похота била изједначена са жртвом која се приноси богињи Афродити, што није усамљен случај. Довољно је сетити се дионизијских мистерија. Радовић се, међутим, не задржава дуго на томе, већ одмах показује да је његово усмеравање ка овом миту имало за циљ да нас подсети на *детињство језика* и на природу његове путености и страсти. У „детињству језика“ похота није имала онај призив који јој даје хришћанство. „Старење језика“ подразумева преузимање различитих конотација које добијају речи, као што се и на лидијске свештенице љубави гледа другачије из данашње перспективе.

Улога мита о Лиђанкама је двострука: он нас враћа у детињство језика и света, када су речи биле чисте, а погледи на живот другачији од наших, али и води ка мистерији званој „жена“ или „суштој жени“ како каже Радовић, жени сведеној на телесност, оној којој се плаћа да оде, како мушкарац не би морао да осећа

кривицу због тога што је напушта. Песник сучељава два времена, давно прошло и садашње, а резултат тог суочавања је поразан: прошлост је мртва, садашњост је празна. Ту смрт као константу и смрт као мртвило празнине сажима у себи маина – време, односно стање у којем све обамре. Но, привидна је та обамрлост. У дубинама мора и дубинама неба, баш као и у песниковом духу само се врше припреме пред олују: процес стварања је у току.

Маина доминира и циклусом „Не ова песма“. Мешајући прозне записе са стиховима, песник први део њој посвећује. *Вече гори, кажеш, маина*, започиње Радовић, али даљи опис природе или непомичног мора изостаје. Сав опис је сажет у речима „вече гори“, захваљујући чему видимо небо у буктању вечерњег руменила, осећамо ужареност ноћи што долази, ноћи која својом врелином обећава љубав, али и почетну фазу стваралачког процеса, „сублимацију успомена“ коју Радовић помиње у есејима. Вече које гори неопходно је дозревању песама, које су за сада иако читљиви, ипак испретурани знаци што заузимају своје место на празној страници, као да чекају олују, маином најављену, која ће им дати коначан распоред.

Ако искључимо почетну реченицу прве песме, која у себи има и еротског набоја, нема назнаке да је реч о љубавној песми. Тек уводне речи другог дела чине да двоје, присутни од самог почетка песме, једно које говори и друго као подразумевани слушалац, буду одређени као *рашчињени љубавници лета*. Они нису свештеници у храму љубави, већ љубавници којима је одузета сакрална мисија. На обалском песку, тражећи окрепу у „празничној свежини“ коју нуди мирис метвице, јединој свежини спарне ноћи, изложени на милост и немилост врелини што у главу улива „нагонске представе“ рашчињени љубавници се препуштају сећањима.

Оно што почиње као сећање на излет с којег су се тек вратили носећи са собом „одроњени шкриљац“, претвара се у сећање на „раскош времена“. Док су љубавници загледани у „раскош времена“, песник је загледан у искон језика, као да се том искону тек преко љубави може вратити. *Такав је смисао слике, навест / како постају речи и како се разграде / до чистог звука и опет остају оне саме, прве и младе / кад више не значе ништа и маме свест* (Радовић 1964: 37). Љубав,

маина, као и „море што спава и мирише“, да парафразирамо последњи стих ове песме, само су позадина на којој су се раскрилила аутопоетичка размишљања.

Иако знамо да се тражење „посебног места“ у овом случају односи на завичај речи у којем би настајале песме другачије од ове коју читамо, звук речи, та питома чежња с којом цело биће хрли неком месту, овде још неодређеном, јер могло би бити вењак, рибњак, „присоје обречено машти“, подсећа на чежњу за „кућом у шуми“ у којој би љубав била апсолутно заштићена, а која је предмет жеље у песми „Млеко и мед“. Па и та *бивша шума / Где нас заједно нема* као да дозива ону шуму у којој би требало да нас има, у којој нас једино и може имати онако како се то прижељкује, онако како је то потребно па да постојање буде живот у љубави и присности.

Можда управо та веза чини да и касније насталу песму, која је нашла место у многим антологијама, доживљавамо као песму Медитерана, иако у њој не постоји ниједна назнака за то. Можда се то „бивша шума“, со на кожи, *врели пешчар где се море близу чује* и „гласови лета“ из треће песме циклуса „Не ова песма“ поигравају с нама. Заправо, та шума и у њој кућа из песме „Млеко и мед“ могле би се налазити у било којем поднебљу у којем има поља и ливада, да би се краве и пчеле могле напасати. То је неко осамљено место на које се не долази често, јер не постоји разлог за то. Драган Стојановић у исцрпној анализи ове песме каже: „Помишљамо да шуму овде не треба супротстављати граду. И у граду, или у пољу, или на обали мора, такође је могућа 'шума', ако је то место где је човек заједно с неким с ким је близак...“ (Стојановић 2016: 73).

Смештајући прижељкивану кућу баш у шуму у којој се може наћи кравица и тражити дупља у којој пчеле сакупљају мед, Радовић је ипак издвојио ту кућу из града, издвојио је од погледа других људи, чинећи је истовремено и недоступнијом и пожељнијом. Поред тога, кућа и њено окружење, па и они који би у њу да навраћају и у њој ноћивају имају у себи нечег буколичког. Као да је та осамљеност, издвојеност од света који ремети мир и не да спокоја, чак и када су испуњени сви услови да потече „мед и млеко“ – неопходна. Неопходна је саживљеност са природом и одсуство свега сувишног. Млеко и мед су довољни за гозбу овог љубавног пара, као што је довољна та „кућа на осами“, па да се досегне присност која уведе *сјај бића у разговор очију* (Радовић 2016а: 138), а свест о

сопственој пролазности не ремети душевни мир. У свему је, како истиче Драган Стојановић, пресудна присност, која је више од љубави. „Присност је семантички чвор целе песме, с њим се, по различитим интенционалним правцима, повезују сви остали стихови“ (Стојановић 2016: 80).

Но, да би потекли „млеко и мед“, да би присност била остварена треба задовољити један предуслов, за који не знамо може ли бити испуњен. Треба сазнати чија је кућа. Кад би се знало коме кућа припада, све би било другачије. Онда би се ту долазило циљано, с разлогом, знатно чешће. Можда и више од тога. Кроз целу песму се не наговештава да би било могуће постојање и трећег лица у тој кући. Оно би нарушило равнотежу која би могла да буде успостављена. Тако можемо објаснити зашто љубавни пар занима „чија“ је „оно кућа у шуми“, јер када би знали чија је, постојала би могућност да на овај или онај начин постане њихова, бар повремено, бар онда када је потребно два бића довести у хармонију. Љубавни пар у песми неће сазнати чија је то кућа, као што ни читалац неће открити где се она тачно налази – али на мору, без сумње није.

Док Радовићеве ране песме тематизују љубав тек у оквирима лета и Медитерана, било да то чине директним просторним повезивањем, било да тај ефекат постижу преко мита, „Млеко и мед“ се налазе изван тих оквира. И код Лалића се могу пронаћи љубавне песме које „искачу“ из медитеранског миљеа, али Лалић увек чува одступницу према мору, дотичући га се бар кроз алузије или поређења. Код Христића, међутим, као што пловидба није могућа ако није повезана са летом, тако није могућа ни љубав.

ЗАКЉУЧАК

Друга послератна генерација српског песништва дала је неколико истакнутих песничких имена, међу којима се издвајају Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, Јован Христић и Борислав Радовић. Будући да је Миљковић већ био предмет једног нашег рада, пажњу смо усмерили на преостала три песника, називајући их Аргонаутима српског песништва са жељом да и на тај начин истакнемо њихову везу са Медитераном. Циљ истраживања је био двојак. Са једне стране нам је била намера да пратећи књижевноисторијски контекст потврдимо укорененост симболизма у српској књижевној традицији и пратимо његове одјеке у савременом српском песништву. С друге стране намера нам је била да укажемо на улогу коју Медитеран има у поезији Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића.

Пошто је Јован Христић често називан класицистом, путовање кроз књижевну историју започели смо од француског класицизма и његовог утицаја на српску књижевност. Иако се класицизам у Србији јавља цео век касније и то преко Русије и Немачке, иако се његова остварења не могу упоређивати са делима француских класициста, мора му се одати признање: захваљујући њему дошло је до развоја драме, која је код нас до тада била непознат жанр, а књижевници су много више пажње посвећивали образовању. Сем тога, они су тематски обновили српско песништво кроз родољубиву, описну и мисаону поезију. Забораву што је дуго година прекривао овај књижевни правац доста је допринео Јован Скерлић који је цео српски XVIII век видео као доба просветитељства. Историје књижевности се ретко пишу, а чешће преписују уз незнатне измене и допуне, тако да су на значај класицизма указали најпре сами књижевници. Јован Христић је вратио у жижу литерарног интересовања дуго запостављану поезију Јована Стерије Поповића, а Сава Дамјанов деценијама касније активирао интересовање за Стеријину прозу. Захваљујући Стеријиној поезији песници друге послератне генерације успоставили су дијалог са заборављеном традицијом.

Прескачући целу епоху романтизма, посредством једног од његових позних представника, Шарла Бодлера који је заступао сажетост израза и разматрао хоризонталне аналогije гледајући на песника као на „читача шифре“, најављен је симболизам, најпре француски, а потом и руски. Кроз отпор према романтизму, окретање строгој форми, али и музици, трагање за апсолутом, заступање инперсоналности поезије, инсистирање на алузијама и бригу према језику француски симболисти су поставили темеље свеколиком симболизму. Руски симболизам, који се једним делом ослања на француски, а другим на немачке философе Канта, Шопенхауера и Ничеа, донео је новине у виду мистицизма и окретања фолклору. Везу са фолклором Александар Блок је сматрао основним задатком симболизма, што су прихватили и неки српски песници XX и XXI века, пре свих Бранко Миљковић, Иван В. Лалић и Борислав Радовић.

Трагање за одјецима симболизма у српској књижевности започиње кроз поезију Војислава Илића и Лазе Костића. Упркос Скерлићевим тврдњама да је симболизам „лажни одсјај вредности на француској периферији“, било је историчара књижевности који су Војислава Илића сматрали претечом српског симболизма. О симболизму Илићевих позних песама писао је и Иван В. Лалић. То нам је дало упориште и за нешто смелије подухвате трагања за симболизмом у поезији Лазе Костића, првенствено у песми „Santa Maria della Salute“. Могућности које сан нуди користили су песници различитих књижевних праваца. Романтизам, симболизам и надреализам подједнако га радо експлоатишу. Међутим, сан који се уздиже до тежње ка спајању са апсолутом, какав срећемо у поменутој Костићевој песми, директна је веза са симболизмом, коју употпуњује магловитост последње строфе, као и брига о језику, која је карактеристична за Костићево стваралаштво.

Даља истраживања нас воде поезији Милете Јакшића чији се мистицизам лако може довести у везу са симболизмом, посебно руским. Као два главна представника српског симболизма узимамо Владислава Петковића Диса и Јована Дучића. Без обзира на колебање Дучићеве поезије између парнаса и симболизма, овом песнику посветили смо много више пажње. Томе су два разлога: због заслуга што је поставио „основицу нашем модерном стиху“, како каже Новица Петковић, као и због своје везаности за Медитеран. Преко симболизма стижемо и до друге

модерне, иако је између њих текло неколико литерарних река, паралелних токова: футуризам, дадаизам, експресионизам, надреализам, суматраизам и зенитизам...

Из ових токова посебно смо издвојили надреализам и одјеке надреализма, јер је овај књижевни правац суштински утицао на неосимболизам Бранка Миљковића, али и модификовао симболизам српских Аргонаута. Искуство надреализма и послератног стваралаштва некадашњих наших надреалиста, а посебно Душана Матића, оставило је траг на укупну друштвену стварност, па и на поезију друге послератне генерације. Душан Матић у српску поезију доноси наглашену интелектуалност и мисаоност, што ће бити поуздан ослонац нашим песницима, мада се не може говорити о подражавању, чак ни када је реч о поезији Јована Христића, који је повремено у своје песме као интертекст уносио Матићеве стихове. Са Матићем у српску поезију стижу спокој и ведрина који су последица прихватања света баш онаквог какав јесте, што је нашло одјека у поезији Ивана В. Лалића и Јована Христића. Код Лалића је реч о позитивом односу према свету, а код Христића о стоичком прихватању свега што долази.

Одређујући Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића као песнике симболистичке оријентације или другу генерацију српских симболиста (другу генерацију српске модерне), одвојили смо их од српског неосимболизма, оличеног у покрету којем је духовни вођа био Бранко Миљковић. Заговорници српског неосимболизма, млади песници чије су прве збирке тек изашле или су тек биле у припреми, настојали су да избегну негативне последице спора између „реалиста“ и „модерниста“, одупирући се свим врстама подела у литератури. Неке од својих циљева, неосимболизам је и остварио. На првом месту, успео је да скрене пажњу на себе и младим песницима омогући афирмацију. После Миљковићеве смрти, неосимболистичка група је престала да постоји, а дуго је постојала тенденција да буде сасвим маргинализована. Утолико пре што је термин *неосимболизам* почео да се употребљава у другачијим контекстима и да се везује за различите песнике, те га ми у потпуности избегавамо, изузев када је реч о песницима који су припадали неосимболистичкој групи.

Окрећући леђа нормативној поетици, савремено доба је открило драж иманентне поетике, па смо и ми настојали да откријемо бар основне одлике поетолошких дискурса Аргонаута српске поезије. Кроз есеје и текстове о књигама

других песника Иван В. Лалић ставља акценат на поезију која **прославља свет**. Исту тенденцију примећујемо и у његовој поезији, упркос свим недаћама које би да уздрмају песниково поверење у свет који прославља. Друга важна тенденција Лалићевог песништва јесте „**трагање за људском равнотежом**“, које се одвија у језику. Ако потрага за уравнотеженошћу није новина, Иван В. Лалић, песник који се опробао у многим строгим формама, чини то на сасвим оригиналан начин и проналази је у *страсној мери*. **Избор форме**, као и начин на који понекад одступа од задатих правила форме за коју се определио, значајни су, јер директно утичу на одбир садржаја, по чему је Лалић близак Валерију. Али и када се опредељивао за слободан стих, наш песник је водио рачуна о томе да стих буде организован, понекад и мелодијски одређен.

После избора форме, Лалић ставља нагласак на **песничку слику**. „Слика је за мене она извесност у песми, која омогућава да се омеђи, дефинише простор саопштења“, каже Лалић у једном разговору (Поповић 1970: 78), она је веза која постоји између реалног света и песме. Ако сећање и јесте полазна тачка за настанак песничке слике, његова улога је само иницијална. Поред равнотеже, кључна реч Лалићеве поетике је емоција, **комплексна или кристализована емоција** која настаје захваљујући укрштању различитих осета и опажаја. Лалићу је важна и **ауторефлексивност песме**, као и њен однос према **књижевној традицији**, при чему прави разлику између традиције (песниковог избора из књижевности културе којој припада) и баштине, као ширег појма. Без обзира на ове тврдње, читајући Лалићеву поезију долазимо до закључка да његову књижевну традицију можемо проширити и на стране песнике: Хелдерлина, Рилкеа, Малармеа... Притом, ослањање на традицију не пориче могућност оригиналности, којој Лалић никада није тежио по сваку цену.

Своје теоријске ставове, несистематично изнете кроз есеје и интервјуе, Иван В. Лалић је потврдио својом поезијом, што се може уочити кроз анализу низа песама, међу којима су „Тако је певао Орфеј“, „Велики сан од земље“ и „Велика врата мора“ у којима се песник дотиче **моћи поезије** и различитих улога које на себе може да преузме песник. Да стекнемо увид у Лалићево **поверење у реч**, помогле су нам песме „Глас који пева у вртовима“, „Завичај лабудова“ и „Пролећно поподне неубијенога“, као и неколико Лалићевих раних песама које је

изоставио из свог избора *Време, ватре, вртови*. Посебна пажња је посвећена поетици *Мелисе* збирке-циклуса. Овај циклус који се састоји од тридесет једног сонета, уз песму „Тако је певао Орфеј“, уводи нас у Лалићеву технику употребе митске грађе. Већ од првог сонета *Мелисе* видимо да је реч о **стваралачком процесу**, који се указује као мукотрпан, јер немушти језик треба преточити у речи, али и опасан, јер је увек игра „на врху ножа“. Мелиса није апотеоза поезије, али поезија слутње и наговештаја јесте Мелисина тајна. *Мелиса* нас води још једној инверзији: уместо да песник тражи речи, **речи траже песника**, оне навиру из детињства језика како би кроз песму поново биле рођене. У *Мелиси* је представљен простор мерен звуком у распону од песникове речи до Мелисиног зуја, што и јесте **простор чистог певања**. Комбинујући неколико античких митова и неколико мотива, Лалић је кроз *Мелису* разоткрио свој **пут до песме**. Проговара Лалић у својим песмама и о недоречености речи и **недоречености песме**, која свој огромни потенцијал црпи из те недоречености.

У Лалићевој поезији често срећемо певаче, чији је главни представник Орфеј. Позиција певача у оквиру Лалићевог песништва утврђена је кроз песму чији наслов управо тако и гласи – „Певач“, као и кроз песме у којима се јавља мит о трачком певачу, оном који живи за то да уз велике напоре ствара песму. Песник код Лалића може преузети и улогу летописца, онога ко није актер догађаја, већ само посматрач. Док је певач усредсређен на властите стваралачке муке, летописац је затечен урушавањем вредности у које верује. У песми „Писмо“ појављују се и тумачи, „суђеници“, за које захваљујући песми „Слово о слову“, закључујемо да су песници судбином предодређени да свет штите стиховима. Њихов глас је глас наде. Певачи, летописци и тумачи на истом су задатку, само га обављају на различите начине.

Међу симболима Ивана В. Лалића поред мора које се издваја као најважнији симбол када је реч о Медитерану, важно место заузима ватра, која је често изражена и на посредан начин, кроз речи као што су *пламен* или *варница*. Ипак, кључни симбол у овој поезији је ветар, који се скоро никада не појављује у свом основном значењу, већ као симбол кретања, промене, везе између прошлости и садашњости...

Када је реч о Христићевој литерарној традицији, доминантна је улога Јован Стерије Поповића и Душана Матића, али је неопходно поменути и Валерија и Кавафија. Поред прозаида које су биле присутне у његовом првом песничком остварењу, Христић је био веран слободном стиху, испитујући његове моћи и границе и стварајући **привид спонтаног говора**. Што се тиче српског модернизма, песник *Александријске школе* је уочио постојање три групе: прву чине предратни модернисти, другу савремени писци који се у потпуности ослањају на достигнућа прве модерне, а трећу групу песници који су схватили да морају „учинити нешто битно различито од својих књижевних претходника“. У трећу групу је сврстао Ивана В. Лалића и себе, наглашавајући да модернизам не искључује трагање за традицијом.

Метафоре и симболи карактеришу и Христићеву поезију. Али његове метафоре нису од оних које изненађују спојем најудаљенијих појмова, већ метафоре које нас зачуде суптилношћу проналажења разлике, смањујући размак између знака и означеног понекад на минимум. Метафору овај песник проширује на симбол, а симбол на целу **песничку слику**. Као и остали Аргонаути српске поезије, Христић посеже за митом, али је његов однос према митологији особен, јер приступа својеврсном **преосмишљавању античког мита**. Најочигледнији пример за то је *Дневник о Улису* у чијем се подтексту налазе Хомерова *Одисеја* и Џојсов *Уликс*. Христићев Одисеј је прилагођен савременом тренутку, али је оплемењен изворним хомеровским ликом. И изван овог Христићевог дела, лик Одисеја је обележио стваралаштво нашег песника, тако да се овај лик појављује као симбол свих Христићевих недовршених, безнадежних путовања. Ни његова Пенелопа није она која нам је позната из мита и Хомеровог свева. Жену верну своме мужу заменила је жена верна животу.

Јован Христић је у толикој мери саживљен са антиком и античком митологијом, да за њом посеже као да је део стварности, понекад узимајући само један делић мита, а занемарујући све остало, као што је у песми „Седео је сам док се ноћ скупљала иза окана“ преузео само лавиринт, а изоставио све друге елементе. Мит се у Христићевој поезији огледа као у искривљеном огледалу, које не умањује његову вредност и лепоту, већ је само представља на неуобичајен начин, што уједно носи и додатне семантичке вредности.

Песмом „Општа места“, песник је одредио свој став према овој књижевној појави, коју не одбацује у потпуности, што доказује и својом поезијом, у којој се, не баш често, али ипак појави неко **опште место**. Тиме песник истовремено исказује и свој **став према новини**, која не сме да постане сама себи циљ. Али ни општа места не треба узимати здраво за готово, већ треба знати како их искористити, како их уз ситне измене учинити примамљивим и необичним. Христић верује у непресушну моћ обнављања речи, уколико је песник вешто употреби. Песници кратког даха и невеликог дара томе нису вични, отуда, по Христићевом мишљењу и хајка на општа места.

Пратећи теоријску мисао Борислава Радовића запажамо да је он скептик у погледу могућности да се одреди природа песничког надахнућа и песничког умећа, јер су сви покушаји од Платона до данс остали неуспешни, тако да се као једино песничко умеће указује вештина песника да читаоцу дочара привид довршености свог дела, које заправо никада **не може бити довршено**, због чега песника и назива „великим магом“. Управо та недовршеност дела је разлог што се Радовић својим песмама изнова враћао и у њих уносио измене. Поред тога, проговара Радовић и о **негативном искуству**. Једино искуство које може бити од користи то је „извесна техника и вештина“; све остало није од користи при настајању песме. Њу „не налазимо у искуству, она тек треба да му припадне“. Није потребно искуство, већ улагање свих својих умних снага и свег расположивог времена. „**Неизмерно чудо језика**“ честа је тема Радовићевих размишљања. О њему говори у есејима, њиме је окупиран у својим песмама. Поред неизмерног богатства песничког речника, код Радовића запажамо и **поступак преосмишљавања устаљених језичких форми**. Док неки песници форму истичу у први план, Борислав Радовић сматра да језик мора имати последњу реч, о чему је размишљао још од својих раних песама. У искуство језика садржано је целокупно искуство човечанства. Лалић говори о сећањима, како нечему што иницира настанак песме, а за Радовића су успомене онај материјал који се уметничком обрадом преобликује у песму. Тај поступак назива „**дестилацијом или сублимацијом успомена**“. Метафорама и симболима успомене се пречишћавају.

Митску грађу је Борислав Радовић користио често и на различите начине, међу којима **иронијски однос према митолошком предлошку** није усамљен случај. Песник се ослања на митове из *Библије*, *Калевале*, *Епа о Гилгамешу*, египатске, грчке, римске и словенске митологије. Па ипак, мит се код њега ретко налази у главном току песме. Ефекат који треба да произведе употреба митолошких тема је отварање очију, а не замагљивање слике захваљујући наивним тумачењима мита. За разлику од других песника, Борислав Радовић уочава и **наличје мита**, односно његову историјску подлогу која није бајковита, већ је заснована на практичним интересима (колонизаторским, освајачким и сл). Овакво схватање мита води детронизацији кључних митских фигура, па је могуће на њихов се рачун нашалити, или их обасути ироничним примедбама. Иако необичан, хуморни приступ миту познат је из сатирских игара и Аристофанових комедија.

Радовићева **иронија**, међутим, није увек усмерена ка миту. У неким случајевима је двосмерна, јер се ефектом бумеранга одбија о мит и успоставља иронијски однос према садашњем тренутку. У том погледу најкарактеристичнија је песма „*Headline news*“. У овој песми није реч искључиво о детронизацији мита, већ и о откривању ружних страна стварности, којима се песник подсмева. Један од песничких поступака Борислава Радовића је **митологизација стварности**, кроз увођење нових магијских обреда. У основи ритуала је понављање, које срећемо у песми „*Излазак*“ кроз сталне суботње одласке из града у село, упоређене са Старозаветним бегством из Мисира или у песми „*Пред библиотеком*“ где се изводи ритуално ударање свеске.

Првим делом рада одредили смо улогу симболизма у српској књижевности, како у прошлости, тако и у савременом тренутку, као и улогу коју симболизам има у стваралаштву Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића. Поред тога, осврнули смо се и на књижевну традицију ових песника. Сагледавајући њихова теоријска и иманентна поетолошка начела, запазили смо неке заједничке црте, међу којима је и везаност за мит, а преко мита и за Медитеран. Спона са Медитераном је и симбол мора који се јавља код сва три песника.

Одређујући Медитеран кроз географски и геополитички положај, историјске прилике и неприлике и културолошке утицаје, пратили смо првенствено културолошке и уметничке укрштаје. Кроз вертикални пресек, уз ослањање на Бродела, представљен је Медитеран као подручје контраста и парадокса које своју позитивну страну показује само путницима. Медитеран није само Средоземно море. Поред мора које се не може подичити великом разноврсношћу и богатством живог света и које је питома само у приобалним деловима, чиме пружа варљиву слику о себи, ту су плодни приобалски део и огромни планински масиви у залеђу. Погрешан је суд који се о Медитерану доноси само на основу живота приобаља. Сем тога, подручје Медитерана, које обухвата области три континента, стално је поприште сукоба и размирица, од халколита до наших дана, као што је и колевка многих цивилизација. Историја Медитерана, историја је ратовања од времена старе Грчке, преко освајања Александра Македонског до Римског царства које је настојало да Средоземно море претвори у своје језеро. Следи подела Римског царства и његов пад, под најездом варвара и Арабљана.

Посматран у хоризонталној равни, Медитеран сагледавамо као подручје три велике религије: јудаизма, ислама и хришћанства, које се и само подваја на католичанство и православље. Верска нетрпељивост је умела да буде разлог ратова. Ипак, непрестана усредсређеност једних на друге довела је и до прожимања култура и до јаког утицаја на уметност. Као што је поднебље Медитерана засновано на контрасту, и човек Медитерана је оличење противречности: он је, попут Одисеја и Енеје номад који не може да одоли путовањима, а стално оставља утисак како тражи место на којем ће се скрасити.

Развијајући се на подручју старе Грчке, Византија је преузела и грчки модел културне хомогенизације, при чему је важну улогу имало наметање хришћанства. Управо због тога је српска култура имала амбивалентан однос према Византији, којој је желела да се приближи, а да притом ипак сачува свој идентитет и словенску духовност. Вазалски однос је будио бунт и нетрпељивост према Византији, па су се словенска племена удруживала с Арабљанима како би ишли у пљачкашке походе на њу. На тај начин је и млада српска држава допринела

урушавању Источног римског царства. Иако је пад Цариграда изазван пљачкашким походом крсташа у Четвртом крсташком рату био пресудан за пропаст Византије, иако су српски владари покушали да изгледе свој однос с Византијом, ородивши се са царском породицом, иако је српска култура наставила да чува византијску традицију, осећај кривице је остао. То је један од разлога што српска култура дужи период није била усмерена ка Медитерану, иако се налазила између византијског и латинског Медитерана, између православног и католичког Медитерана.

Подељена су мишљена у погледу односа српске културе са Медитераном. Александар Јерков запажа да су први трагови српске усмене књижевности забележени на Медитерану, али да је та чињеница занемарена. Он изриче парадоксалну тврдњу да српска култура чак и нема свест о томе да и Византија припада Медитерану. Српски писци су се, према његовом мишљењу, олако одрекли византијског наслеђа, као што су се одрекли и српских песника прошлости на католичком приморју. Изгубивши контакт са Медитераном, нису успели да га врате вековима. Јерков медитеранизам не уочава чак ни у поезији српских Аргонаута. За разлику од њега, Светлана Шеатовић Димитријевић тек са записима из Грчке и поезијом Душана Матића уочава успостављање нарушеног медитеранског континуитета.

Супротстављајући се оваквим схватањима, медитеранизам уочавамо већ у делима Лазе Костића у чијем се делу сустичу медитерански укрштаји, односно хеленизам, који у његовој поезији срећемо често, наслеђе Византије („Певачка имна“ и „Певачка имна Јовану Дамаскину“) и дах латинског Медитерана, према којем песник најпре гаји неповерење, да би га касније прихватио („Дужде се жени!“, „Santa Maria della Salute“, *Максим Црнојевић*). Као правог претечу српских Аргонаута у погледу окренутости Медитерану, видимо Јована Дучића који је човек Медитерана и рођењем и својим номадским духом. Дучићеве песме и путописи медитеранског надахнућа значајни су и због тога што Средоземље сагледавају као део српског књижевног и културног идентитета („Дубровачке поеме“, „Јадрански сонети“ и „Царски сонети“). То не значи да је Јован Дучић први песник Медитерана (било је песника који су и пре њега, с мање или више

успеха, неговали везу са Средоземљем), већ да је он део традиције на коју су се ослањали наши Аргонаути, о чему је Иван В. Лалић отворено говорио.

Лалић, Христић и Радовић песници су велике ерудиције и богатог културног наслеђа, њихове песме су заглаване у процес стварања, али и у књижевну традицију, коју често узимају као интертекст. О интертекстуалности у поезији ових песника већ је написано пуно страница. Овде смо пратили само интертекст који је везан за Медитеран: митологије овог поднебља, лето, море, пловидба... Ослањајући се на теоријске ставове Тарановског, Кристеве и Рифатера, најпре смо заплочили морима античке митологије и античке уметности.

У Лалићевој поезији откривамо три лика истог митолошког јунака: Орфеја-љубавника, Орфеја-уметника и Орфеја-смртника, од којих песник највише простора поклања Орфеју-уметнику, јер он на изванредан начин подржава одређена поетолошка начела блиска аутору. Због тога је начињен аналитички осврт на све песме у којима се јавља Орфеј као интертекст. Лалић понекад удваја или мултипликује интертекст, тако да се, као у песми „Орфеј на бедему“, укрштају мит и цитат преузет у нешто модификованом облику из песме Бранка Миљковића „Море пре него усним“. Поред овог мита, трагом грчке митологије у Лалићевим стиховима стижемо до мита о Аргонаутима и потраге за златним руном, срећемо „Аријадну на острву“ и Харона уморног од прекомерног посла, Ориона, Икара и друге јунаке грчке митологије.

Поредећи Лалићевог Одисеја којег затичемо на острву код Феачана и Христићевог Улиса из *Дневника о Улису*, али и каснијих песама, истовремено уочавамо и однос према цитираном предлошку. Лалићев Одисеј ближи је Хомеровом јунаку, штавише, Лалић описује догађаје којима је и Хомер посветио пажњу, док је Христићев јунак тек далеки одјек великог путника, одјек који се већ нашао као интертекст дугих књижевних дела, ка којима нас Христић усмерава и више него ка грчком миту, иако не занемарује ни ту димензију. Лалићев Одисеј је делатник увек у акцији, Христићев је усамљеник препуштен контемплацији, али он у поезији овог песника заузима повлашћено место, као што га има Орфеј у поезији Ивана В. Лалића. Поред Орфеја, Лалић се често враћа Елпенору, маргиналном лику Хомерове *Одисеје*, али веома значајној фигури Сеферисове поезије. Кроз три Лалићеве песме посвећене овом јунаку и једну Сеферисову,

утврђен је Лалићев однос према оба подтекста. Наш песник у потпуности преокреће угао посматрања у односу на Хомера, дајући Елпенору улогу невине жртве.

Мит о Аргонаутима се налази и у подтексту Радовићеве песме „Веслачи“, али и овде је на делу песникова депатетизација митског предлошка, зато песма и нема много додирних тачака ни са митом, ни са епом Аполонија са Родоса, ни са Аргонаутима каквим их је приказао Иван. В. Лалић. Лирски субјект у којем препознајемо Орфеја, јер стоји на прамцу и песмом бодри веслаче, није Орфеј каквог смо до сада у литератури сретали. И његово певање је другачије, пуно нескривене горчине. Својом песмом, он детронизује мит о Аргонаутима, као и све друге митове о јунаштву и жртвовању за више циљеве. Интертекст преузет из античке уметности пратимо и у Радовићевој песми „Четврта питијска“ у чијем подтексту се налази насловом поменуто Пиндарова епиникија, која служи нашем песнику да се позабави темом песника и његовог наручиоца, о чему је писао и у есејима.

Пратећи цитатност Лалићеве песме „Паркама“, првенствено због њеног везивања за лето као време стварања, с лакоћом долазимо до истоимене Хелдерлинове песме, јер је наш песник оставио више трагова, од датирања настанка песме који се везује за Хелдерлинов јубилеј, до преузетог наслова и првог стиха. Осим ка Хелдерлину, Лалићева песма нас води и римском миту о Паркама, Старозаветној „Књизи проповједничковој“ и Хераклитовој философији, што је чини транспарентним примером комплексне мреже интертекста у Лалићевој поезији. Ни код Јована Христића интертекстуалност није усмерена само ка миту, већ и ка савременим песницима, нпр. ка Кавафију.

Пошто смо се уверили да српске Аргонауте и интертекстуална равна повезује са различитим слојевима медитеранске културе, одредили смо на који начин сваки од њих доживљава Медитеран. Одвајајући литерарна мора којим је Борислав Радовић пловио кроз интертекст, настојали смо да уочимо правац његовог литерарног кретања Медитераном, будући да смо дошли до закључка како овај песник свеобухватније посматра Средоземље него Лалић и Христић. Радовић је човек континента, зато је у његовој поезији поглед усмерен са копна на море. Својом поезијом он повезује Медитеран и његово залеђе, које код других

песника углавном остаје изван фокуса. Његово путовање пределима Средоземља подељено је на неколико целина, које не представљају временске етапе, нити песничке циклусе, већ пре поетске „дестинације“, односно тематску везаност за неки део Медитерана. Прву целину чине песме које су окупљене **око грчке уметности и мита**, који су најчешће директно повезани са песниковим поетолошким дискурсима.

До **Радовићевог Египта** стижемо на крилима феникса (у Египту званог *бену*). Песме „Долина краљева“, „Висока градња“, „Мртва природа из Абукира“ и „Фајумско портретисање“ нам нуде две слике Египта. Са једне стране је Египат прошлих времена, високе уметности и трајних дела, док је са друге стране Египат данашњице, туриста, сувенира и опљачканих гробница. Заједничка је само иронија с којом песник приступа и једном и другом Египту. Преко фајумских портрета, који су настајали у време када је Египат изгубио сјај и славу и пао под Римско царство, стижемо у **Радовићев Рим** који настањују Вергилије и његова *Енеида*, али и Малармеово „Поподне једног Фауна“. Ово римско божанство, једно од оних која су имала најмање угледа међу Римљанима, нашло је своје место и у Радовићевом циклусу „Фаунова досада“, у којем се сусрећу римска митологија, Малармеова песма, медитеранско окружење и тема љубави.

Последњу етапу Радовићевог путовања Медитераном чине **хрватско и црногорско приморје**. Иако смо их оставили за крај путовања по Радовићевом Медитерану, циклус „Летње ловранске песме“ први је Радовићев поетски сусрет са Средоземљем. Већ ту се песник одређује према мору, заузимајући сигурну позицију посматрача, смештеног на брдо или неко друго безбедно узвишење, тек се у *Маини* повремено спуштајући до вреле пешчане плаже. Улогу путника који је Медитерану само у посети, Радовић задржава и у песми „Три јутра у Крашићима“, чиме затвара круг својих путовања широм медитеранских простора различитих континената.

Следећи Кавафијев траг, Јован Христић је свој егзистенцијални завичај пронашао у Александрији. Но, ту је реч о две различите Александрије. Кавафијева Александрија је хеленистички свет у којем је грчки дух претрпео различите утицаје што је довело до наглашавања медитеранских контраста, уместо да их ублажи. Христићева **Александрија** је симбол – извориште других симбола, на

чијим темељима песник гради Александрију као песничку визију. У тој визији он проналази своју домовину душе. Меланхолични тон, који преовладава у поезији Јована Христића, једним делом извире из спознаје да се једном мора опростити са Александријом, као што је то и Кавафи учинио.

Иван В. Лалић своју песничку визију везује за Византију, настојећи да обнови нарушени континуитет. За њега постоје **две Византије**: она историјска и она песничка, коју је сам створио ослањајући се делимично на историјске чињенице, делимично на песничка искуства српске књижевне традиције, а највећим делом на сопствено визионарство. Пратећи све трансформације Византије, али и песниковог односа према њој, кроз песме у чијем се наслову налази Византија и песме сличне тематике, схватамо да је за Лалића Византија изгубљени завичај који је после много тражења пронашао. Али она је у том тренутку већ осуђена на пропадање. Отуда се за Византију везују амбивалентна осећања која се крећу у распону од поноса до безнађа. Упоређена са женом, јер песник је назива и лепотицом, она носи нешто од трагичне судбине великих лепотица, јер у овом свету *лепота се не опрашта*. Византија, међутим, није само оскврнуто савршенство, већ и љубав која се делима показује. Лалићев доживљај Медитерана не можемо свести на Византију. Колико год била значајна, она је само један пол Лалићевог Средоземља. Лалић као и Лаза Костић **прати укрштаје византијског и латинског Медитерана** и на њиховом пресеку гради аутентичан доживљај.

Средоземно море је једини обједињујући елемент медитеранског духа склоног противречјима и контрастима; оно је и слојевит симбол у поезији Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића. Песнику *Маине* море ретко представља део медитеранског амбијента. Његова улога је знатно значајнија. Млади Радовић море прихвата у његовој двострукости: непомично море бонаце припрема је за олују. На формирање песниковог односа према мору утицала су дела Сен Цона Перса која је преводио, али и Валеријева *Медитеранска надахнућа*, мада се Борислав Радовић удаљава од узора и кроз маину саопштава свој снажни доживљај мора. Маина је у његовој поезији директно везана за стваралаштво, односно за почетну фазу стварања, током које се у духу сећања прерађују и задобијају обресе уметничког дела. За разлику од Лалића и Христића,

Радовићев поглед усмерен ка мору никада из вида не губи копно, које је важно у стваралачком чину. Копно се код овог песника најчешће изједначава са брдом или планином, и на тај начин, оно отвара видике према мору, односно омогућава да се море боље и лакше сагледа. Радовићева мора су мора Медитерана, иако он у раним збиркама томе не придаје већи значај, истичући у први план море као симбол.

У поезији Јована Христића море је основни симбол, симбол из којег се рађају лето, подне, пловидба. Ипак, изван лета за Христића као да не постоје ни море, ни путовања. Пратећи ове, међусобно тесно повезане симболе од песме „Једно сентиментално путовање по мојој соби“, преко циклуса песама „Увод у генезу“ до циклуса „Бродски дневник“, уочавамо развојну линију: од прижељкивања и планирања, лирски субјект коначно стиче искуство путовања испуњено заводљивошћу и опасностима. Пристаје Христићев поетски брод и на обале Александрије, кроз песму „Stoicheia“, која носи наслов према делу александријског научника Еуклида. Кроз есеј „Тераса на два мора“ и поему „Mezzogiorno“, Јован Христић је заокружио свој доживљај мора, лета и поднева.

Имајући у виду цитатност „Mezzogiorna“, која је на првом месту усмерена ка Матићевом „Мору“, Валеријевом „Гробљу крај мора“ и Камијевом „Лету“, кроз свих дванаест делова поеме пратимо однос лирског субјекта према мору и све промене које се у том односу дешавају заједно са променама доба дана. Својим значајем се истиче подневни час који буди веру у вечност једног тренутка. Тиме Јован Христић исказује схватање сродно оном схватању што га Драган Стојановић развија у књизи *О идили и срећи*, али и у осталим књижевним делима, према којем нас тренуци среће издвајају из реалног времена и заклањају поглед на смрт. Док је подне *безвремени тренутак слободе*, мрак је оно што нас враћа у неприродно стање отуђености. Песник одбацује Декартову мисао: *Cogito, ergo sum* и замењује је својом: *додирујем, дакле постојим*. Подневни час светлости без сенке даје смисао целом животу. Без обзира на смене светлости и мрака, поема „Mezzogiorno“ која је химна подневу, али и химна мору, води нас закључку да је само откриће неугроженог постојања у једном тренутку довољно да пружи наду. Море даје смисао свему, па и мрачним тренуцима, јер песничково поверење у море је неограничено.

Однос Ивана В. Лалића према мору је веома комплексан. Од најранијих његових песама издвајају се два мора: море љубави и море смрти. Пратећи Лалићеве песме у којима море има негативне конотације од „Увода у поморско право“ и „Тиренског мора“, преко злокобног мора у песмама о Византији и „Плаве гробнице“, до зимског мора приказаног у циклусу „Дубровник, зимска прича“, уочавамо развојну линију несреће која је најављена раним песмама, али се из збирке у збирку продубљује. Одбацујући уврежено мишљење да се Медитеран и море у Лалићевим раним песмама представљају у свој лепоти медитеранског пејзажа, да би се та слика касније променила, доказали смо да од прве збирке Лалић развија тамну страну свог мора, али паралелно са њим и ону позитивну, која је увек везана за љубавну тематику. Песник настоји да своја два мора доведе у равнотежу, али то није увек у стању да постигне.

Посебан акценат је стављен на песму „Море“, која за многе тумаче представља крај разговора о равнотежи између мора љубави и мора смрти, јер су дубоко уверени да је смрт превагнула. Поред аргумената који се могу наћи у самој песми, заступници овог мишљења потврду траже и у песниковој биографији, односно у несрећи која је лета 1989. године задесила породицу Лалић. Због тога смо том делу песникове биографије посветили мало више пажње и описали догађај према подацима које смо својевремено добили од самог песника. Песму „Море“ Ивана В. Лалића сагледавамо као круну песниковог певања о мору, које за њега има две димензије оличене у милости и казни. Зато је у свом крајњем исходу ово песма досегнуте равнотеже на клацкалици љубави и смрти. Иван В. Лалић је поморац који се мора не одриче, чак ни када је с њим у завади.

Песме љубави код Ивана В. Лалића су скоро увек везане за Медитеран или море које се, ако никакао другачије, јавља као поређење, зато и можемо говорити о мору љубави. Поред мора, као константа у Лалићевим љубавним песмама јавља се и време. Његова је сврха да нагласи пролазност људског живота, али и трајност љубави. Док се фаворизује улога времена, значај простора се релативизује. Лалићеви љубавници су увек љубавници у времену, што је најупечатљивије представљено песама чије време настанка је веома удаљено, а смештене су у исти просторни оквир („Римски квартет“ и „Римска елегија“). Стојановићевом тренутку среће сродан је и Лалићев „тренутак љубави“ из раних песама. Тај

тренутак не само да искупљује све недаће које су му претходиле, већ има и неограничено трајање. Овај ће став у позним својим песмама Лалић донекле кориговати, али се неће превише удаљити од првобитног схватања. Присност је за овог српског Аргонаута важна колико и љубав, а остваривање присности са светом за њега је могуће само на Медитерану. Отуда су и тренуци љубави смештени у тај амбијент. Док у младости пише о чаролији остварене љубави, у позним песмама поставља питање њене трајности и могућности обнављања. То питање је заправо питање о смислу живота. Потврдивши моћ љубави да саму себе обнавља, песник је пронашао и животни смисао.

Иако је неупоредиво мање певао о љубави него Иван В. Лалић, Јован Христић је сваки свој љубавни стих везао за море, а Медитеран је његово једино море. Христићева љубавна поезија се развија од потпуног неповерења у моћи љубави, преко телесне љубави, до љубави која животу даје смисао. Подозрења изнета у „Вечерњој тишини“ с поемом „Mezzogiorno“ бивају напуштена. Тумачећи еротски слој ове поеме, који је прикривен, али ипак довољно наговештен, понудили смо још једно њено читање у којем се лирски субјект креће од неповерења, преко поступног ослобађања, до прихватања властите телесности, а тиме и туђе, до додира који представља врхунац љубави, као што подне представља врхунац дана. Телесна љубав води комплекснијем доживљају љубави, која је симболички представљена ружом. Лалићев тренутак љубави саобразан је Христићевом „златном часу постојања“, који чак ни *мудрост вечерња* не може да помути: то што је прошао не може потиснути чињеницу да је био досегнут.

Еротизам поеме „Mezzogiorno“ нашао је одјека у поезији млађих песника медитеранског опредељења, што нам потврђују бројни стихови Бориса Јовановића Кастела. Тек „Три пјесни љубене“, које припадају Христићевом позном стваралаштву, доносе његову последњу реч о љубави и доказују да и овај песник, као и Иван В. Лалић суштину живота проналази у љубави, на шта указује и Леон Којен.

За љубав Борислав Радовић у својим песмама не оставља много простора. Она се стидљиво промаља у *Поетичностима*, да би у *Осталим поетичностима*, а нарочито у *Маини* заузела нешто више места. У све три књиге љубав и Медитеран, су доведени у везу, али та веза није превише чврста. Или је у песми

Медитеран главна тема, а љубав тек узгред поменута, или је обрнуто, док у најзначајнијој Радовићевој љубавној песми „Млеко и мед“ Медитерана нема ни у траговима, што песми нимало не умањује вредност.

Иако су били блиски пријатељи, иако су припадали истој песничкој генерацији, иако су песници симболистичке оријентације, Иван В. Лалић, Јован Христић и Борислав Радовић су песници наглашене индивидуалности. Они су различити чак и у ономе што им је заједничко, као што име је заједнички Медитеран. Сваки од њих проналази свој пут ка Средоземљу, и открива његове различите стране. Радовић настоји да ухвати што шири кадар медитеранског обзора, Христић се везује за Александрију, док Лалић настоји да измири дух Византије са латинским Медитераном.

Као што сваки од њих има свој Медитеран, сваки има и своје море. За Лалића је то дуалитет мора изражен кроз Ерос и Танатос, код Христића море лета и пловидбе, односно море трагања за смислом, док је код Радовића реч о мору маине, мору пред олују, које је директно везано за песничко стваралаштво. Ни однос љубави и Медитерана није исти. За Јована Христића и Ивана В. Лалића те две теме су нераздвојне и суштински се прожимају, док Радовић не придаје већи значај њиховој вези, која се запажа и у његовим песмама, али не као нужност. Захваљујући наглашеној песничкој индивидуалности коју није омело ослањање на књижевну традицију, сваки од ова три песника обогатио је српску књижевност и постао део српске културне баштине, али и књижевне традиције нових песничких нараштаја.

ИЗВОРИ

Иван В. Лалић

- Лалић, В. Иван. *Бивши дечак*. Загреб: Ликос, 1955.
- Лалић, В. Иван. *Велика врата мора*. Београд: Нолит, 1958.
- Лалић, В. Иван. *Мелиса*, Загреб: Ликос, 1959.
- Лалић, В. Иван. *Аргонаути и друге песме*. Загреб: Напријед, 1961.
- Лалић, В. Иван. *Време, ватре, вртови*, Нови Сад: Матица српска, 1961.
- Лалић, В. Иван. *Чин*. Београд: Просвета, 1963.
- Лалић, В. Иван. *Круг*, Београд: Нолит, 1968.
- Лалић, В. Иван. *Критика и дело*. Београд: Нолит, 1971.
- Лалић, В. Иван. *Сметње на везама*, Београд: Српска књижевна задруга, 1975.
- Лалић, В. Иван. *Страсна мера*, Београд: Нолит, 1984.
- Лалић, В. Иван. *О поезији дванаест песника*. Београд: Слово љубве, 1980.
- Лалић, В. Иван. *Писмо*, Београд: Српска књижевна задруга, 1992. (1993. друго издање)
- Лалић, В. Иван. *Четири канона*, Београд: Српска књижевна задруга, 1996.
- Лалић, В. Иван. *Време, ватре, вртови*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997а
- Лалић, В. Иван. *О делима љубави или Византија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997б
- Лалић, В. Иван. *Страсна мера*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997в
- Лалић, В. Иван. *О поезији: Критика и дело. О поезији дванаест песника. Остали есеји и разговори*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997г
- Лалић, В. Иван. *Четири канона*, Београд / Врбас: Српска књижевна задруга / Виталова књижевна фондација, 1997д
- Лалић, В. Иван. *Мелиса*. Земун: Библиотека „Јован Поповић“ / Пододбор СКД „Сава Мркаљ“, 1997ђ

Лалић, В. Иван. *О делима љубави или Византија*. Приредио Леон Којен. Београд: Чигоја штампа, 2004.

Јован Христић

Христић, Јован. *Дневник о Улису*. Београд: Ново поколење, 1954.

Христић, Јован. *Поезија и критика поезије*. Нови Сад: Матица Српска, 1957.

Христић, Јован. *Песме 1952–1956*. Београд: Нолит, 1959.

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

Христић Јован. „Матић, непрекидна свежина света“. *Багдала*. Београд: Нолит, 1964.

Христић, Јован. *Облици модерне књижевности*. Београд: Нолит, 1968.

Христић, Јован. *Старе и нове песме*. Приредио и поговор написао Ђорђије Вуковић. Нови Сад / Ниш: Књижевна заједница Новог Сада / Градина, 1988.

Христић, Јован. *Професор математике и други есеји*. Загреб: Знање, 1988.

Христић, Јован. *Сабране песме*. Приредио Иван В. Лалић. Нови Сад: Матица Српска, 1996.

Христић, Јован. „Мој елемент је вода“. *Поезија Јована Христића*. Нови Сад: Матица српска, 1997.

Христић, Јован. *Сабране песме*. Приредио Саша Радојчић. Београд: Издавачко предузеће „Рад“, 2002.

Христић, Јован. *Тераса на два мора: и друге истините приче*. Београд: Филип Вишњић, 2002.

Христић, Јован. *У тавни час*. Приредио Леон Којен. Београд: Чигоја штампа, 2003.

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

Христић, Јован. *Есеји о драми*. Београд: Српска књижевна задруга, 2006.

Христић, Јован. *Јован Христић*. Приредила Бојана Стојановић Пантовић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2016.

Борислав Радовић

- Радовић, Борислав. *Поетичности*. Београд: Просвета, 1956.
- Радовић, Борислав. *Остале поетичности*. Београд: Нолит, 1959.
- Радовић, Борислав. *Маина*. Нови Сад: Матица српска, 1964.
- Радовић, Борислав. *Братство по несаници*. Београд: Нолит, 1967.
- Радовић, Борислав. *Описи, гесла*. Београд: Нолит, 1970.
- Радовић, Борислав. *Песме 1971–1982*. Београд: Нолит, 1983.
- Радовић, Борислав. *Изабране песме 1954–1984*. Београд: Нолит, 1985.
- Радовић, Борислав. *Песме 1971–1991*. Бања Лука: Нови глас, 1991.
- Радовић, Борислав. *Песме*. Београд: Српска књижевна задруга, 1994.
- Радовић, Борислав. *Рвање с анђелом и други записи*. Београд: Нолит, 1996.
- Радовић, Борислав. *Неке ствари*. Београд: Друштво Источник, 2000.
- Друго, допуњено издање 2013.
- Треће, допуњено издање 2014.
- Радовић, Борислав. *О песницима и о поезији*. Бања Лука: Глас српски, 2001.
- Радовић, Борислав. *Песме*. Београд: Задужбина Десанке Максимовић / Народна библиотека Србије / Српска књижевна задруга, 2002.
- Радовић, Борислав. *Читајући Вергилија*. Бања Лука: Littera, 2004.
- Радовић, Борислав. *Још о песницима и о поезији*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Радовић, Борислав. *Понешто о песницима и о поезији*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Радовић, Борислав. *Песме и Неке ствари*. Београд: Чигоја штампа, 2016а.
- Радовић, Борислав. *Понешто о песницима и о поезији*. Београд: Чигоја штампа, 2016б.

СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

Abulafia D. *The Greate Sea, A Human History of the Mediterranen*, Oxford, 2011.

Алексић, Јана. „Аутопоетологија, аутопоетика и остале аутопоетичности Борислава Радовића“. *О поезији и о поетици Борислава Радовића*. Београд: Институт за књижевност и уметност и Библиотека града Београда, 2017.

Алексић, Мирослав. *Нема вода*. Нови Сад: Матица српска, 1994.

Аристотел. *О песничкој уметности*. Превео Милош Н. Ђурић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1982.

О пјесничком умијећу. Превео Здеслав Дукат. Загреб: Школска књига, 2005.

Аристотел. *Реторика*. Превео Марко Вишић. Загреб: Напријед, 1989.

Барабаш, Јуриј. *Вопроси естетике и поетики*. Москва: Современник, 1983.

Барт, Ролан. „Смрт аутора“. Превео Мирослав Бекер. *Поља*, бр. 309. Нови Сад, 1984.

Барт, Ролан. „Теорија о тексту“. Превео Мирослав Бекер. *Република*, Загреб, 1986.

Баура, Сесил Морис. *Наслеђе симболизма*. Београд: Нолит, 1970.

Башлар, Гастон. *Поетика простора*. Превела Фрида Филиповић. Београд: Култура, 1969.

Бахтин, Михаил. *Проблеми поетике Достојевског*. Београд: Нолит, 1967

Бели, Андреј *Симболизам*. Превела Мила Стојнић. Београд: Институт за књижевност и уметност / Вук Караџић, 1984.

Белый, Андрей. *Стихотворения и поэмы*. Москва/Ленинград, 1966.

Библија или Свето писмо Старога и Новога завјета. Превели Ђура Даничић и Вук Стефановић Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1987.

Благојевић, Слободан. „Константин Кавафи“. У Константин Кавафи. *Сабране пјесме*. Сарајево: Свјетлост, 1988.

- Боало, Никола. *Пјесничко умијеће*. Превео М. Томасовић. Загреб: Логос, 1976.
- Бодлер, Шарл. *Цвеће зла * Париски сплин*. Превео Борислав Радовић. Београд: СКЗ, 1975.
- Бодлер, Шарл. *Сабрана дела*. Том I – *Цвеће зла*. Превео Борислав Радовић. Београд: Народна књига, 1979а.
- Бодлер, Шарл. *Сабрана дела*. Том II – *Париски сплин*. Превод Југана Стојановић. Београд: Народна књига, 1979б.
- Бодлер, Шарл. *Педесет цветова зла*. Препевао Леон Којен. Београд: Чигоја штампа, 2017.
- Богдановић, Нана. *Књижевне анализе*. „Путеви руске модерне поезије“. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
- Божовић, Гојко. „Откриће свакодневног“. *Борислав Радовић песник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2003.
- Бошковић, Александар. „У претећем знаку деконструкције“. *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност / Учитељски факултет, 2007.
- Бошковић, Александар. „Жива скулптура поезије – парнасовство Јована Дучића“. *Поезија и поетика Јована Дучића*. Требиње/Београд: Институт за књижевност и уметност / Дучићеве вечери поезије / Учитељски факултет, 2009.
- Брајовић. Тихомир. „Превладавање реторике у песништву Борислава Радовића“. Радовић Борислав. *Изабране песме*. Београд: ЗУНС, 2005.
- Бретон, Андре. *Три манифеста надреализма*. Превела Лела Матић. Крушевац: Багдала, 1979.
- Бродел, Фернан. *Медитеран и медитерански свет у доба Филипа II*, том I. Превео с француског Мирко Ђорђевић. Београд / Подгорица: Геопоетика / ЦИД, 2001.
- Бродел, Фернан. *Медитеран и медитерански свет у доба Филипа II*, том II. Превели с француског Видак Рајковић и Марина Вукићевић. Београд / Подгорица: Геопоетика / ЦИД, 2001.
- Бродел, Фернан. *Средоземље у старом веку: праисторија и античко доба*. Превео Душан Јанић. Нови Сад: Академска књига, 2007.

- Брюсов, Валерий. *Из моей жизни: автобиографическая и мемуарная проза*. Составление, подготовка текста и послесловие Василий Э. Молодяков. Москва: ТЕРРА, 1994.
- Брзинска, Ана и Марковски, Михал Павел. *Књижевне теорије XX века*. Превела Ивана Ђокић. Београд: Службени гласник, 2009.
- Валери, Пол. *Поезија*. Превео Коља Мићевић, Сарајево: Свјетлост, 1990.
- Валери, Пол. *Медитеранска надахнућа: огледи и погледи*. Превео Коља Мићевић. Београд: Службени гласник, 2010.
- Веселиновић, Соња. „Између сазнања и поверења – песнички свет Ивана В. Лалића“ у *Иван В. Лалић*, Нови Сад: Матица српска, 2015.
- Винавер, Станислав. *Заноси и пркоси Лазе Костића*. Београд: Дерета, 2005.
- Војислав Илић. Зборник приредио Милорад Павић. Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1966.
- Вуковић, Ђорђије. „Поговор“. *Старе и нове песме*. Приредио Ђорђије Вуковић. Нови Сад / Ниш: Књижевна заједница Новог Сада / Градина, 1988.
- Вучковић, Радован. *Авангардна поезија*. Бања Лука: Глас, 1984.
- Гавриловић, Миломир. „Ресемантизација митског искуства у песништву Борислава Радовића“. *О поезији и о поетици Борислава Радовића*. Београд: Институт за књижевност и уметност / Библиотека града Београда, 2017.
- Гадамер, Ханс-Георг. „Ко сам ја и ко си ти“. *Филозофија и поезија*. Превео Саша Радојчић. Београд: Службени гласник, 2002.
- Глигорић, Велибор. „Јован Скерлић“. *Књижевна критика*. Приредио Предраг Палавестра. Београд: Нолит, 1966.
- Гревс, Роберт. *Грчки митови*. Превела Гордана Митриновић Омчикус. Београд: Нолит, 1995.
- Грбић, Драгана. „Тишина у поетичком 'Лабиринту' Борислава Радовића“. *О поезији и о поетици Борислава Радовића*. Београд: Институт за књижевност и уметност и Библиотека града Београда, 2017.
- Григорјев, А. Л. *История русской литературы в четырех томах*. Том четвертый. Ленинград, 1983.

- Дела, Данијел. „Дирнули су у стих! (белешка о манифестарној функцији песме у прози у XIX веку)“. Превела с француског Гордана Стојковић. *Поља* 288, новембар 2016.
- Делић, Јован. „Лалићев дијалог са савременом српском поезијом“: ка експлицитној поетици Ивана В. Лалића. *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*. Зборник радова. Приредио Александар Јовановић. Београд: Институт за књижевност и уметност / Учитељски факултет, 2007.
- Делић, Јован. „Доминанте, тенденције и мијене у пјесништву Јована Христића“. *Модерни класициста Јован Христић*. Приредио Александар Јовановић. Београд: Институт за књижевност и уметност / Учитељски факултет, 2009.
- Делић, Јован. *Иван В. Лалић и њемачка лирика*. Београд: СКЗ / Институт за књижевност и уметност / Филозофски факултет у Источном Сарајеву, 2011.
- Деретић, Јован. *Кратка историја српске књижевности*. Београд: Бигз, 1990.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета, 2004.
- Derida, Jacques. *Positions*. „Semiologie et grammatologie, Entretiens avec Julia Kristeva“. Paris: Les éditions de minuit, 1972.
- Dobrovský, Ivan. *Balkán a Mediterán: Literárně historické a teoretické studie*. Brno: Masarykov univerzity, 1997.
- Долежал, Љубомир. *Поетике запада*. Превела Радмила Поповић. Сарајево, 1991.
- Дреновац, Никола. *Писци говоре*. Београд: Графос, 1964.
- Дучић, Јован. *Песме. Сабрана дела*. I том. Приредио Рајко Петров Ного. Београд / Подгорица / Требиње: ИП Рад / Октоих / Дучићеве вечери поезије, 2000.
- Дучић, Јован. *Са Медитерана*. Приредио Мирко Магарашевић. Нови Сад: Академска књига, 2009.
- Ђурић, Мина. „Сирин Борислава Радовића – 'сирене' савременог света“. *О поезији и о поетици Борислава Радовића*. Београд: Институт за књижевност и уметност и Библиотека града Београда, 2017.
- Ђурић, Н. Милош. *Историја хеленске књижевности*. Београд: Дерета, 2003.
- Елиот, Т. С. *Традиција и индивидуални таленат и други есеји*. Превод Милица Михаиловић. Београд: Службени гласник, 2017.

- Ердељан, Јелена. *Медитеран и други светови: Питања визуелне културе XI–XIII века*. Нови Сад: Mediterran Publishing, 2015.
- Живковић, Драгиша. *Теоријски нацрт за историјско књижевну периодизацију. Европски оквири српске књижевности*. Књига I. Београд: Рад, 1970.
- Живковић, Драгиша. „Симболизам Војислава Илића“. *Европски оквири српске књижевности* 5. Београд: Просвета, 1994.
- Живковић, Драгиша. *Теорија књижевности са теоријом писмености*, Београд: Издавачка агенција „Драганић“, 1995.
- Жирмунски, Виктор. „Валериј Брјусов и Пушкиново наслеђе“. *Од симболизма до акмеизма*. Превела Тања Поповић. Горњи Милановац: Дечје новине, 1991.
- Зечевић, Слободан. *Из народне митологије ужичког краја*. Београд: Гласник етнографског музеја у Београду, књ. 48, 1984.
- Ивановић, С. Драгица. „Нове мере времена“. *Летопис Матице српске*. Нови Сад, јануар–фебруар 2009. Књ. 483, св. 1–2.
- Ивановић, С. Драгица. *Освећени заборав: Иманентна поетика Бранка Миљковића*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2010.
- Илић, Војислав. *Сабрана дела*. Књига прва. Приредио и предговор написао Милорад Павић. Београд: Просвета, 1961.
- Ингарден, Роман. *Поетика*. Превела Ивана Ђокић. Београд: самостално издање, 2000.
- Јакобсон, Роман. *Лингвистика и поетика*. Превео Ранко Бугарски. Београд: Нолит, 1966.
- Јанковић, Татјана. *Присвајање Венеције*. Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић“, 2018.
- Јаћимовић, Слађана. „Двоструко дно малих ствари“. *Борислав Радовић песник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2003.
- Јаћимовић, Слађана. „Путописни елементи у поезији Ивана В. Лалића“. *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*. Приредио Александар Јовановић. Београд: Институт за књижевност и уметност / Учитељски факултет, 2007.
- Јаћимовић, Слађана. „Медитерански мотиви у поезији Јована Дучића“. *Поезија и поетика Јована Дучића: зборник радова*. Приредио Јован Делић. Требиње–

- Београд: Институт за књижевност и уметност / Дучићеве вечери поезије /
Учитељски факултет, 2009.
- Јејтс, Вилем Батлер. *Кула*. Препевао Милован Данојлић. Београд: БИГЗ, 1978.
- Јеремић, Драган. „Интегрални реализам“. *НИН*. Бр. 315. Београд. 13. I 1957.
- Јерков, Александар. „Иманентна поетика“, *Годишњак за поетичка и херменеутичка истраживања ПХI*. Београд: Филолошки факултет, 1997.
- Јерков, Александар. „Смисао Медитерана“. *Asqua Alta: Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013.
- Јерков, Александар. „Контравокација медитеранског губитка српске културе и Павићеви културнопоетички палимпсести“. *Asqua Alta: Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013.
- Јован Стерија Поповић*. Приредио Сава Дамјанов. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2010.
- Јовановић, Александар. „Врт као простор традиције или између порицања и прихватања општег места“. *Песници и преци*. Београд: СКЗ, 1993.
- Јовановић, Александар. *Поезија српског неосимболизма*, Београд: Филип Вишњић, 1994.
- Јовановић, Александар. *Порекло песме*. Ниш: Просвета, 1995.
- Јовановић, Александар. „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности“ у првом тому *Дела Ивана В. Лалића*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- Јовановић, Александар. „Бојићева и Лалићева 'Плава гробница'“. *Из српске књижевности: зборник радова у част Мирославу Егерићу*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2003.
- Јовановић, Александар. „Два поетска читања приче о Аргонаутима у савременој српској поезији“. *Неохеленско наслеђе код Срба I*. Зборник приредила Милена Јовановић. Београд: Филолошки факултет, 2005.
- Јовановић, Александар. „Зрело лето Јована Христића“. Београд: *Политика*, 6. 10. 2008. године.

- Јовановић, Александар. „Неосимболистичка поетика Ивана В. Лалића“. *Симболизам у свом и нашем времену*. Приредила Јелена Новаковић. Београд: Универзитет у Београду – Филолошки факултет / Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, 2016.
- Јовановић, Борис Кастел. „Медитеран – сан и јава“. *Медитеранско просвјетљење: наш Медитеран – компас судбине*. Подгорица, 2012.
- Јовановић, Борис Кастел. *Море у наручју*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 2017.
- Јовановић, Борис Кастел. *Зевс у будванском казину*. Будва: ЈУ Народна библиотека Будве, 2017.
- Јовић, Бојан. „Византија и византинизам код К. Кавафија, В. Б. Јејтса, И. В. Лалића и Р. Силверберга“. *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*. Београд: Институт за књижевност и уметност / Учитељски факултет, 2007.
- Јуван, Марко. *Интертекстуалност*. Превела Бојана Стојановић Пантовић. Нови Сад: Академска књига, 2013.
- Кавафи, Константин. *Сабране пјесме*. Препевао Слободан Благојевић. Сарајево: Свјетлост, 1988.
- Ками, Албер. *Лето*. Београд: Нолит, 1956.
- Квас, Корнелије. *Интертекстуалност у поезији*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- Квинтилијан. *Образовање говорника*. Превео Петар Пејчиновић. Сарајево: Веселин Маслеша, 1985.
- Књижевна критика*. Приредио Предраг Палавестра. Београд: Нолит, 1966.
- Ковачевић, Радован. *Откривање Медитерана: Доситеј Обрадовић на Средоземљу 1761–1771*. Београд: Просвета, 2007.
- Којен, Леон. „Позно песништво Јована Христића“. У књизи Јован Христић. *У тавни час*. Београд: Чигоја штампа, 2003.
- Којен, Леон. „Ракићево песништво данас“. У Милан Ракић. *Песме*. Београд: Чигоја штампа, 2015.
- Којен, Леон. „Шарл Бодлер данас“. У Шарл Бодлер. *Педесет цветова зла*, Београд: Чигоја штампа, 2017.

- Kornhauser, Julian. *Strategie liryczne serbskiej awangardy: Sykice o poezji*. Kraków: Wydział Filologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1991.
- Костић, Лаза. *Песме*. 2. том. Нови Сад: Матица српска, 1991а.
- Костић, Лаза. *Песме*. 3. том. Нови Сад: Матица српска, 1991б.
- Kristeva, Julia. „Pour une Sémiologie des paragrammes“ in *Séméiotiké*. Paris: Seuil, Points, 1969.
- Kristeva, Julia. „Word, Dialogue and Novel“. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. ed. Leon S. Roudiez, trans. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press. 1980. p: 64–91.
- Курцијус, Ернст Роберт. *Европска књижевност и латински средњи век*. Превео Јосип Бабић. Београд: Српска књижевна задруга, 1996.
- Лазаревић Ди Ђасомо, Персида. „Историјско-културни подтекст наративности песме *Asqua alta* Ивана В. Лалића“. *Споменица Ивана В. Лалића: поводом седамдесетогодишњице рођења, пет година по његовој смрти*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2003.
- Лалић, Иван; Симић, Чарлс. *Поглед преко океана: преписка Ивана В. Лалића и Чарлса Симића 1969–1996*. Приредила Светлана Шеатовић Димитријевић. Београд: Чигоја штампа, 2007.
- Лакман, Ренате. „Интертекстуалност: покушаји дефинисања појма“, *Поља*, бр 458. Превела Ана Киш. Нови Сад, јул–август 2009.
- Лукић, Обрад. *Компаративна анализа двеју песама (Пиндарова и Бакхилидова епипикија)*. Бања Лука: Научно стручни часопис „Сварог“, бр. 12, 2016.
- Лермонтов, М. Ю. *Собрание сочинений в четырёх томах*. Том I. Ленинград: Академия наук СССР, 1979.
- Маларме, Стефан. *Поезија*. Превод и предговор Коља Мићевић. Београд: Нолит, 1985.
- Малетић, Ђорђе. „Јован Стерија Поповић“. *Почеци српске књижевне критике*. Приредио Јован Деретић. Нови Сад/ Београд: Матица српска / Институт за књижевност и уметност, 1979.
- Маловић, Никола. *Бока Которска и Србија*. Београд: Књига комерц, 2018.

- Манојловић, Годор. *Основе и развој модерне поезије*. Београд: Филип Вишњић, 1987.
- Маринковић, Томислав. *Сумња у огледало*. Београд: Просвета, 1996.
- Матвејевић, Предраг. *Медитерански бревијар*. Подгорица: ЦИД, 2008.
- Матић, Душан. *Багдада*. Београд: Нолит, 1964.
- Матић, Душан. „На тапет дана“. *Избор текстова*. Нови Сад / Београд: Матица Српска / Српска књижевна задруга, 1966.
- Микић, Радивоје. *Песма: текст и контекст*. Приштина: Григорије Божовић, 1996.
- Микић, Радивоје: „Општа места, жагор и немилост: Пролегомена за поетику Јована Христића“. *Поезија Јована Христића*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- Микић, Радивоје. *Орфејев двојник: о поезији и поетици Бранка Миљковића*. Београд: Народна књига/Алфа, 2002.
- Микић, Радивоје. *Песничка посла*, Београд: Службени гласник, 2008.
- Милинчевић, Васо. „Стерија у светлу критике и историје књижевности“. *Српска драма до Нушића*. Београд: Рад, 1985.
- Миљковић, Бранко. *Сабрана дела*. II том. Ниш: Градина, 1971.
- Миљковић, Бранко. *Сабрана дела*. IV том. Ниш: Градина, 1971.
- Миљковић, Бранко. „Неосимболизам не треба бркати са симболизмом“. *Млада култура*. Београд. Бр. 12–14. фебруар 1957.
- Миљковић, Бранко. *Млада култура*. Београд. Бр. 58, 9. маја 1957.
- Мирковић, Милосав. *Сви моји песници*. „Лаза Костић“. Београд: Нолит, 1973.
- Митровић, Марија. „Црњански на Јадрану, или о природи и историји као вајарима света“. *Asqua Alta: Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013.
- Митровић, Немања. *Сан рата*. Београд: Књижевна омладина Србије, 1980.
- Мишић, Зоран. *Антологија српске поезије*. Нови Сад: Матица српска, 1956.
- Мишић, Зоран. *Критика песничког искуства*. Београд: Српска књижевна задруга, 1976.

- Младеновић, Зорица. „Одисеј у мору меланхолије – цитатни елементи у поезији Јована Христића“. *Кораџи*, год. LIII, 1–3, 2019.
- Монтале, Еуђенио. *Медитеран*. Избор и превод Младен Маћедо. Загреб: Центар за друштвене дјелатности омладине, 1973.
- Мркоњић, Звонимир. „Пјесништво након романтизма и ларпурлартизма“, *Повијест свјетске књижевности*. Том трећи. Загреб: Младост, 1982.
- Мутић, Зоран. „Одисејада Јергоса Сефериса (1900–1971)“. *Три грчка песника: Сеферис, Риџос, Кавафи*. Приредио Зоран Мутић. Сарајево: *Трећи програм* Радио Сарајева, сепарат из часописа бр. 21–22, 1978.
- Николић, Милица. *Mare Mediterraneum Ивана В. Лалића*, Београд: Слободан Машић, 1996.
- Ниче, Фридрих. *Тако је говорио Заратустра: књига за свакога и ни за кога*. Превео Милан Ђурчин, Београд: Графос, 1987.
- Негришорац, Иван. „Ерудитна прозрочност Јована Христића: модели поетског искуства“. *Поезија Јована Христића*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- Негришорац, Иван. „Поезија као унутарња светлост: поетичке песме Јована Дучића ('Поезија', 'Песма', 'Песма')“. *Поезија и поетика Јована Дучића*. Требиње/Београд: Институт за књижевност и уметност / Дучићеве вечери поезије / Учитељски факултет, 2009.
- Новаковић, Јелена. *Бретонов надстварни свет*. Београд: Научна књига, 1991.
- Новаковић, Јелена. *Типологија надреализма*. Београд: Народна књига, 2002.
- Новаковић, Јелена. „Иван В. Лалић и француска поезија“. *Споменица Ивана В. Лалића: поводом седамдесетогодишњице рођења, пет година по његовој смрти*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2003.
- Новаковић, Јелена. „Француски аутори у Лалићевим есејима“. *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*. Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност / Учитељски факултет, 2007.
- Новаковић, Јелена. „Пол Валери у поезији српског 'неосимболизма'“. *Језик, књижевност, култура: Новици Пековић у спомен*. Београд: Институт за књижевност и уметност / Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2011.

- Ораић-Толић, Дубравка. *Теорија цитатности*, Загреб: Графички завод Хрватске, 1990.
- Павић, Милорад. *Рађање нове српске књижевности: Историја српске књижевности барока, класицизма и предромантизма*, Београд: Српска књижевна задруга, 1983.
- Павковић, Васа. „Белешке о савременој поезији“. *Шум Вавилона*. Избор Васа Павковић и Михајло Пантић. Нови Сад: Књижевна заједница, 1988.
- Павлетић, Влатко. *Тренутак вјечности. Увођење у поетику епифанија*, Загреб: Школска књига, 2008.
- Павловић, Миодраг. „Јован Дучић“. *Осам песника*. Београд: Просвета, 1964.
- Пајовић, Софија. „Идеја националног код Стерије у *Даворју* и *Родољупцима*“. Нови Сад: *Летопис матице српске*, 492, свеска 4, октобар 2013.
- Палавистра, Предраг. *Историја модерне српске књижевности: Златно доба 1892–1918*. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
- Пантић, Михајло. „Дневник једног путовања: о поезији Јована Христића“. *Поезија Јована Христића*. Зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- Пантић, Михајло. „Митска палимпсестност поезије“. *О поезији и о поетици Борислава Радовића*. Београд: Институт за књижевност и уметност и Библиотека града Београда, 2017.
- Перс, Сен Џон. *Похвале – Морекази*. Препевао Борислав Радовић. Београд: СКЗ, 2002.
- Петковић, Новица. *Артикулација песме II*. Сарајево: Свјетлост, 1972.
- Петковић, Новица. *Огледи из српске поетике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.
- Петковић, Новица. „Инверзија поезије и поетике“, у зборнику *Поезија и поетика Бранка Миљковића*. Приредио Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996.
- Петковић, Новица. *Кратак преглед српске књижевности XX века*. Београд: Књижевна реч. 1999.
- Петковић, Новица. *Поезија у огледалу критике*. Нови Сад: Матица српска, 2007.
- Петковић, Новица. „На граници језика и музике“. *На извору живе воде*. Београд: Завод за уџбенике, 2010.

- Петров, Александар. „Југословенска књижевност постдогматског доба“. *Крила и ваздух*. Београд: Народна књига, 1983.
- Петров, Александар. „Христићев Улис“. *Модерни класициста Јован Христић*. Приредио Александар Јовановић. Београд: Институт за књижевност и уметност / Учитељски факултет, 2009.
- Петровић, Предраг. „О једној 'песничкој ситници' Борислава Радовића“. *Борислав Радовућ песник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2003.
- Петровић, Светозар. „Може ли stroj преводити поезију“. *Појмови и читања*. Нови Сад / Београд: Српска академија наука и уметности – Огранак у Новом Саду / Фабрика књига, 2008.
- Pindar. *Slavospevi in izbrani fragmenti*. Izbor, prevod, opombe in spremna beseda Brane Senegačnik. Ljubljana: Družina, 2012.
- Платон. *Држава*. Превели Албин Вилхар и Бранко Павловић. Београд: БИГЗ, 1993.
- Плотин. *Енеаде V*. Предео Слободан Благојевић, Београд: Књижевне новине, 1984.
- По, Едгар Алан. *Филозофија композиције*. Београд: Ново поколење, 1954.
- Пођоли, Ренато. *Теорија авангардне уметности*. Превела Јасна Јањићијевић. Београд: Нолит, 1975.
- Поповић, Богдан. „Предговор“. *Антологији новије српске лирике*. Београд: С. Б. Цвијановић, 1924.
- Поповић, А. Богдан. „Дијалог о поезији: верност духовном простору“, *Савременик* година VXXVI књига XXXI, свеска 1, јануар 1970.
- Поповић, Ранко. „Парнасовске међе и простори лирике“. *Поезија и поетика Јована Дучића*. Приредио Јован Делић. Требиње / Београд: Дучићеве вечери поезије, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 2009.
- Поповић, Тања. *Речник књижевних термина*. Београд: Логос Арт, 2007.
- Пушкин, А. С. *Стихотворения 1827–1836*. Том третий. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1957.
- Радојчић, Саша. *Ништа и прах: антрополошки песимизам Стеријиног „Даворја“*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.

- Радуловић, Марко М. „Културолошки укрштај и естетски идеали Лазе Костића. *Asqua Alta: Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013.
- Радуловић, Марко М. „'Појање у погрешном простору': Поетика и теодицеја Ивана В. Лалића“. *Српсковизантијско наслеђе у српском послератном модернизму*. Институт за књижевност и уметност, Београд, 2017.
- Рађање модерне књижевности – поезија*. Приредили Сретен Марић и Ђорђевић Вуковић. Београд: Нолит, 1975.
- Ракић, Милан. *Песме*. Приредио Леон Којен. Београд: Досије, 2015.
- Рејмон, Марсел. *Од Бодлера до надреализма*. Превео Миленко Видаковић. Сарајево: Веселин Маслеша, 1958.
- Рембо, Артур. *Сабрана дела*. Превео Никола Бартолино. Београд / Приштина: Нолит / Јединство, 1991.
- Речник књижевних термина*. Приредио Драгиша Живковић. Бања Лука: Романов, 2001.
- Рилке, Рајнер Марија. *Лирика*. Препевао Бранимир Живојиновић. Београд: Просвета, 1968.
- Riffaterre, Michael. „Interpretation and Descriptive Poetry: A Reading of Wordsworth's 'Yew-Trees'“. *New Literary History*, 4(2), 1973.
- Рифатер, Мишел. „Референцијална илузија“. *Трећи програм*, бр. 85, Београд, 1990.
- Рифатер, Мишел. „Парадокс и претпоставка“. Превела Бранкица Бранков. *Поља*, бр. 467, Нови Сад, јануар–фебруар 2011.
- Ричардс, А. Ајвор. *Филозофија реторике*. Превео Александар И. Спасић. Нови Сад: Братство–јединство, 1988.
- Сефери, Јерго. *Гласови из камена, из снова*. Превели Ксенија Марицки Гађански и Иван Гађански. Београд: Рад, 2003.
- Сибиновић, Миодраг. „Пркос људској судбини или почетак симболизма“. *Руски песници од барока до авангарде*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1995.
- Симовић, Љубомир. „Међу боговима и варварима“. *Поезија Јована Христића*. Нови Сад: Матица српска, 1997.

- Стерјопулу Апостолис, Елени. *Поетика лирског циклуса: на материјалу руске поезије с краја XIX и почетком XX века*. С руског превео Добрило Аранитовић. Београд: Народна књига / Алфа, 2003.
- Скерлић, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- Србиновић, Вера. *Мину време*, Београд: Граматик, 2015.
- Српски симболизам типолошка проучавања*. Приредио Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 1985.
- Стерија Поповић, Јован. *Песме, проза*. Нови Сад / Београд: Матица српска / Српска књижевна задруга, 1970.
- Стојановић, Драган. *О идили и срећи: хелиотропно лутање кроз стваралаштво Клода Лорена*. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991.
- Стојановић, Драган. *Сл. Четири песме о Сл*. Нови Сад: Матица српска, 1992.
- Стојановић, Драган. *Поверење у Богородицу*. Београд: Досије, 2007.
- Стојановић, Драган. *Није то све*. Београд: Досије, 2007.
- Стојановић, Драган. *Сидро*. Београд: Досије, 2015.
- Стојановић, Драган. *Писмо о поезији: о пет песама Борислава Радовића*. Београд: Тенеси, 2016.
- Стојановић Пантовић, Бојана. *Песма у прози или прозаида*. Београд: Српски књижевни гласник, 2012.
- Стојановић Пантовић, Бојана. „Христићеве узлети имагинације и сазнања“. *Јован Христић*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2016.
- Тарановски, Кирил. *Књига о Манделштаму*. Београд: Просвета, 1982.
- Татаркјевич, Владислав. *Историји шест појмова*. Превод Петар Вујичић. Београд: Нолит, 1976.
- Тимотијевић, Божидар. „Идејни творац неосимболизма“. *Бранко Миљковић у сећању савременика*. Приредио Видосав Петровић. Ниш: Просвета, 1995.
- Тодоров, Цветан. *Поетика*. Превели Бранко Јелић и Милош Константиновић, Београд: Филип Вишњић, 1986.
- Ужарева, Драгица. „Основна димензија – време“. Часопису *Траг* бр. 45, Врбас, март 2016.

- Фридрих, Хуго. *Структура модерне лирике*. Загреб: Стварност, 1969.
- Хамовић, Драган. „Дуга и плодна патња изговора“. *Борислав Радовућ песник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2003.
- Хамовић, Драган. *Лето и цитати*, Завод за уџбенике, Београд, 2008.
- Хамовић, Драган. „Дучићев мит о Средоземљу или ширење оквира српске културне самосвести“. *Asqua Alta: Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013.
- Хамовић, Драган. *Пут ка усправној земљи*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2016.
- Хамовић, Драган. „Поетика наслеђа у поезији и есејистици Борислава Радовића“. *О поезији и о поетици Борислава Радовића*. Београд: Институт за књижевност и уметност и Библиотека града Београда, 2017.
- Хараламбидис, Кирјакос. *Царујућа Фамагуста*. Превод Александра Милановић. Београд: Трећи Трг / Чигоја штампа, 2017.
- Хачион, Линда. *Поетика постмодернизма*. Превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Нови Сад: Светови, 1996.
- Хелдерлин, Фридрих. *Одабрана дела*. Препевао Иван В. Лалић. Београд: Нолит, 1969.
- Хераклит. *О природи*. Превео Марко Вишић. Подгорица: Унирекс, 2008.
- Хомер. *Одисеја*. Превео Томо Маретић. Загреб: Матица хрватска, 1950.
- Хорације, Флак. *Писма*. Превела Радмила Шалабалић. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.
- Horden P, Purcell N. *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Oxford 2000.
- Христић, Јован. „Скица о Лази Костићу“. У Костић, Лаза. *Песме*. 1. том. Нови Сад: Матица српска, 1991.
- Чајкановић, Веселин. *Мит и религија у Срба*. Приредио Војислав Ђурић. Београд: СКЗ, 1973.
- Џојс, Џејмс. *Уликс*. 1. и 2. том. Превео Златко Горјан. Београд: Дерета, 1992.
- Шафарик, Павел Јозеф. *Историја српске књижевности*. Београд / Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства / Вукова задужбина / Матица српска, 2004.

- Шеатовић Димитријевић, Светлана. „Развој интертекстуалности у песништву Ивана В. Лалића“. *Споменица Ивана В. Лалића: поводом седамдесетогодишњице рођења, пет година по његовој смрти*, Београд: Српска академија наука и уметности, 2003.
- Шеатовић Димитријевић, Светлана. *Традиција и иновација: интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*. Београд: Филип Вишњић, 2004.
- Шеатовић Димитријевић, Светлана. „Лалићево море, од медитеранске чулности до старозаветног страха“. *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*. Приредио Александар Јовановић. Београд: Институт за књижевност и уметност / Учитељски факултет, 2007.
- Шеатовић Димитријевић, Светлана. *Део као целина и целина као део*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012.
- Шеатовић Димитријевић, Светлана. „Песници светлости и мора“. *Acqua Alta: Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013.
- Шлегел, Фридрих: *Иронија љубави*. Превео Драган Стојановић. Београд: Цептер, 1999.
- Weinrich, Harald. „Semantik der kühnen Metapher“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistgeschichte*. Heft 3, August 1963.

БИОГРАФИЈА

Драгица Ивановић (Драгица Ужарева) је рођена 8. јула 1971. у Шапцу. Основну школу завршила је у Липолисту, а гимназију у Шапцу. На Филолошком факултету Универзитета у Београду, на групи Општа књижевност са теоријом књижевности, дипломирала је 1998. године, а магистрирала 2004. године. Докторске студије уписала је 2016/2017. године. Уредник је у Издавачкој кући „Нова школа“ у Београду. Учесник је више научних скупова и конференција. Поезију, књижевну критику и научне радове објављивала у књижевној периодици, стручним и научним часописима. За поезију је добила „Бранкову награду“, награду „Милош Црњански“ и награду „Стеван Перовић Цуца“.

Објављене књиге:

Студија: *Освеићени заборав: иманентна поетика Бранка Миљковића* (Повеља, Краљево, 2010).

Збирке поезије: *Знам да сам вода* (Књижевно друштво Свети Сава, Београд 1996; Друго издање ЗАТО, Београд, 2000), *Камени ђувегија* (Ободско слово, Подгорица, 1997), *Одисеј код лексикографа* (Књижевно друштво Свети Сава, Београд, 2002), *Породични албум* (Народна књига, Подгорица, 2011), *Рукопис таласа*, (Повеља, Краљево, 2015), *Брод без капетана* (италијанско-српско издање, избор и превод Ружице Леонтић, Књижевно друштво Свети Сава, 2015).

Приручници: *Граматика и књижевни појмови* (Тобоган, Подгорица, 2006), *Основи граматике српског језика и теорије књижевности* (AlbaGreka, Београд, 2007), *Граматика српског језика и основни појмови теорије књижевности* (Фонд за националне мањине, Подгорица, 2009), *Реци да животу: приручник за адолесцените*, (Удружење издавача и књижара, Подгорица, 2009).

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Драгица Ивановић
број уписа 16042/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Медицински и људски у делма Ђана В.
Ландта, Јована Хрисановића и Борислава Радовића

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, 2019.

Потпис докторанда

Драгица Ивановић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Прагиња Ивановић
Број уписа 16042/11
Студијски програм Докторске студије језика, књижевности и културе
Наслов рада Медитеран и љубав код И.В.Ламба, Јована Христића и Б.Радовића
Ментор Проф. др Јован Пелић

Потписани Прагиња Ивановић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 2019.

Прагиња Ивановић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

МЕДИТЕРАН И КУБАВ У ДЕЛИМА ИВАНА В.
ЛАМЉКА, ЈОВАНА ХРИСТИЋА И БОРИСЛАВА РАДОВИЋА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 2019.

Потпис докторанда

Браница Иванка