

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Маја Радонић

ЕСЕЈИСТИЧКО ДЕЛО МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

докторска дисертација

Београд, 2013.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Maja Radonić

THE ESSAYISTIC OPUS OF MIODRAG PAVLOVIC

doctoral dissertation

Belgrade, 2013.

Подаци о ментору и члановима комисије:

Ментор:

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

Чланови комисије:

1. др Василије Радикић, ванредни професор, Мегатренд универзитет,
Факултет за културу и медије
2. др Предраг Петровић, доцент, Универзитет у Београду, Филолошки
факултет

Датум одбране _____

ЕСЕЈИСТИЧКО ДЕЛО МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

САЖЕТАК

Основни задатак ове докторске дисертације јесте да представи, опише и интерпретира богато есејистичко дело Миодрага Павловића, да га доведе у везу са његовом поетиком и поезијом и да оцени допринос Павловићеве есејистике нашој књижевности и књижевној мисли.

Прво поглавље *Поетика, традиција, континуитет*, разматра теоријске основе Павловићевог превредновања српске песничке традиције реализоване у *Антологији српског песништва*, културно-историјски контекст настанка, оба њена предговора, структуру и утицај који је извршила на српску књижевну мисао.

Друго поглавље *Превредновање српске песничке традиције* истражује Павловићев критичко-есејистички опус о песницима српске традиције од класицисте Стерије, преко романтизма, модерне, међуратног доба, и савременика-превратника Васка Попе, све до Матије Бећковића.

У трећем поглављу *Ризница српске књижевне традиције*, рад се бави оригиналним увидима и сазнањима о старој српској и народној поезији, које Павловић у својим есејима представља као ризницу основних поетских симбола српске књижевности и културе.

Четврто поглавље рада *Из светске књижевности*, представља Павловићеву студију - предговор антологији *Песништво европског романтизма*, и огледе о значајним песницима светске књижевности од Дантеа до модерниста.

У петом поглављу *Културно-антрополошка мисао* разматрају се питања којима се Павловић бави у есејима посвећеним миту, религији и узајамним везама различитих култура, укрштајући дијахронијску и синхронијску перспективу и градећи један оригиналан и истовремено универзалан поглед на питања људске

духовности од памтивека до данас, уз есеје о сликарима, својеврсном прологу за каснија истраживања односа ликовности и језика.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: есејистика, традиција, поетика, континуитет, поезија, модерност, вредновање, обред, мит, стварање.

Научна област: Српска књижевност

Ужа научна област: Српска књижевност XX века

УДК број: _____

THE ESSAYISTIC OPUS OF MIODRAG PAVLOVIC

ABSTRACT

The main objective of this doctoral thesis is to present, describe and explain the rich essayistic work of Miodrag Pavlovic, to establish a connection between his poetics and poetry as well as to evaluate the contribution of Miodrag Pavlovic's essay writing to our literature and literary thought.

Chapter One *Poetics, Tradition, Continuity* examines theoretical fundamentals of Pavlovic's re-evaluation of the Serbian artistic poetic tradition, realised in his *Anthology of Serbian Poetry*, the cultural and historical context of its creation, its two forewords, the structure and the influence it exerted on Serbian literary thought.

Chapter Two *Re-Evaluation of the Serbian Artistic Poetic Tradition* investigates Pavlovic's critical-essayistic opus on poets of the Serbian artistic poetic tradition, from the classicist Sterija, to poets of romanticism, modernism, the period between the wars and the contemporary modernist poet Vasko Popa, up to Matija Beckovic.

In Chapter Three, *A Treasury of the Serbian Literary Tradition*, the dissertation focuses on Pavlovic's original insights and comprehensions of the ancient Serbian and folk poetry which in Pavlovic's essays are presented as a treasury of original poetic symbols of Serbian literature and culture.

Chapter Four of the thesis *From the World Literature* presents Pavlovic's study – foreword to the anthology *Poetry of European Romanticism* as well as essays on significant poets of world literature from Dante to the modernists.

In Chapter Five *Cultural and Anthropological Thought*, the focus is on the questions with which Pavlovic deals in his essays on myth, religion and mutual connections between different cultures, crossing the diachronic and synchronic perspectives and building an original and, at the same time, universal view on the questions of human spirituality from the ancient times to nowadays, which represent, together with the essays on painters, a specific prologue to his later research work on the relation of painting and literature.

KEY WORDS: essayistic opus, tradition, poetics, continuity, poetry, modernism, evaluation, rite, myth, creation.

Scientific field: Serbian literature

Scientific field of research: Serbian literature of the 20th century

UDK number: _____

САДРЖАЈ

УВОД1
Есеј или потрага за целином1
Есејистика Миодрага Павловића15
<i>Рецепција Павловићеве есејистике</i>23
<i>Кроз традицију ка успостављању континуитета</i>32
I	
ПОЕТИКА, ТРАДИЦИЈА, КОНТИНУИТЕТ38
Теоријске основе38
<i>Српска песничка традиција</i>59
Антологија српског песништва (од 13. до 20. века)67
<i>Стара српска поезија</i>72
<i>Српски песници</i>82
<i>Антологија српског песништва - допуњено издање</i>107
<i>Структура антологије</i>126
II	
ПРЕВРЕДНОВАЊЕ СРПСКЕ ПЕСНИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ: ЕСЕЈИ О СРПСКИМ ПЕСНИЦИМА140
Поетичке основе140
Есеји о српским песницима XIX и XX века159
<i>Владислав Петковић Дис</i>160
<i>Радомир Продановић</i>167
<i>Момчило Настасијевић</i>175
<i>Васко Попа</i>188
<i>Милутин Бојић</i>195
<i>Јован Дучић</i>201
<i>Алекса Шантић</i>211
<i>Јован Јовановић Змај</i>216
<i>Лаза Костић</i>227
<i>Војислав Илић</i>237
<i>Сима Пандуровић</i>247
<i>Јован Стерија Поповић</i>253
<i>Петар Петровић Његош</i>262
<i>Матија Бећковић</i>275
<i>Душан Матић</i>283

III		
РИЗНИЦА СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ ТРАДИЦИЈЕ	294
Стара српска поезија	294
<i>Стефан Лазаревић</i>	295
<i>Димитрије Кантакузин</i>	298
<i>Похвале, натписи, житија</i>	303
Народно песништво	312
<i>Антологија лирске народне поезије:</i>	313
- <i>Народне лирске песме</i>	313
<i>Епске народне песме о јунацима</i>	321
IV		
ИЗ СВЕТСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ	331
Песништво европског романтизма	332
В.Б.Јејтс	343
Т.С.Елиот	349
Данте	357
V		
КУЛТУРНО - АНТРОПОЛОШКА МИСАО:		
РИТУАЛ, МИТ, КЊИЖЕВНО ДЕЛО	362
Природни облик и лик:есеји о сликарима	363
Поетика жртвеног обреда	375
Обреди поетичког живота	396
ЗАКЉУЧАК	410
ЛИТЕРАТУРА	415
БИОГРАФИЈА	429
ПРИЛОЗИ	430

УВОД

Есеј или потрага за целином

Прво што уочимо када почнемо да проучавамо есеј, јесте чињеница да он измиче дефиницијама, али упркос томе поседује карактеристике које га без сумње одвајају од осталих жанрова. Иако се понекад питамо да ли је есеј жанр или поглед на свет¹, сигурно је једно – када год пред собом имамо текст одређене структуре и стила, ми знамо да је у питању есеј. Међутим, ако се упитамо како знамо да је пред нама есеј, долазимо до нових питања и мало коначних одговора. Аутори који су се до сада бавили теоријом есеја, а сразмерно их је мало у односу на бројност и распрострањеност жанра², слажу се у томе да је до јасне дефиниције есеја тешко доћи³, управо због неких суштинских одлика есеја који га одвајају од других жанрова, а најпре због његове неодредивости, хибридности и субјективности. Међутим, управо се ови елементи и показују као основни кохезиони чиниоци есејистичког дискурса, и представљају основно полазиште за прецизнија сагледавања овог изразито субјективистичког жанра, а уједно су и кључне одреднице око којих се сви

¹ „Та „неодређеност“ и „неухватљивост“...улази у саму природу есеја и условљена је том оријентацијом на поглед на свет, који овај жанр тера да стално превазилази своје жанровске границе“ (Епштејн, 1997:64).

² Есејиста Сретен Марић износи ову тезу у тексту *Пропланци есеја*, наводећи као репрезентативне студије о есеју текстове В.Вулф. Лукача и Адорна, те есеј Макса Бензеа и пита се због чега је то тако: „Можда из истих разлога због којих је и мени нелагодно да о њему пишем. Али погледајте о сонету је на хиљаде расправа, о роману исто тако. Колико Ви знате студија о есеју, не гледајући у библиографије?“ (Марић, 1976:4-5). Ситуација се донекле променила од времена седамдесетих година када је Марић писао овај текст, мада је и даље есеј сразмерно мање заступљен у теоријским радовима, али појавили су се нови проучаваоци есејистичког дискурса, и о њиховим ставовима ће још бити речи у овом раду.

³ “ Изгледа да је од свих литерарних облика управо есеј најзагонетнији и најнеухватљивији“ (Фохт, 1976:30); „Есеј, међутим, не допушта да се смјести у неки претинац. Умјесто да знанствено нешто постиже или умјетнички нешто ствара, он чак и напрежући се одражава доколицу дјетињства које се без скрупула одушевљава оним што су други већ учинили.“ (Адорно, 1985:18); „Есеј, у извесној мери, одбија да се дефинише.“ (Божовић, 1996:57).

проучаваоци есеја слажу, са којих год аспеката и теоријских полазишта разматрају природу и структуру овог жанра.

Када је реч о хибридности есеја, она се огледа најпре у избору тема које могу бити предмет есејистичког промишљања, а оне су практично неограничене – од општих појмова као смрт, љубав, живот, преко наоко баналних свакодневних појава као што су храна, цвеће, природа, до разматрања литерарних и уметничких дела или сложених филозофских и научних проблема. Тема којом се појединачни есеј бави, увек је само полазна тачка посредовањем које аутор есеја износи низ ставова, запажања, питања и закључака о широј стварности, па се у многим елементима додирује са филозофијом, науком и литературом, али се истовремено креће „на границама класично дефинисаних области“ (Христић, 1968:153), и „у том кретању стиче своју жанровску, или, тачније, наджанровску природу“ (Епштејн, 1997:66)

Иако се есејиста предано бави темом, она парадоксално није једини циљ његовог мисаоно-имагинативног трагања, будући да "есеј настаје под пером, као пратилац мисли, без унапријед утврђеног плана и без претходно планиране маршруте путовања" (Конрад, 2000:171). Тај разиграни и неспутани однос према ономе о чему се пише, наводи Адорна на споменути тврдњу да есеј "одражава доколицу дјетињства" (Адорно, 1985:18), а слободна игра духа у потрази за важним одговорима постаје темељно начело есејистичког дискурса,⁴ као потврда већ истицане субјективности, иманентне овом жанру од самог његовог настанка. Ако се есеји једног аутора сагледају у целини, увек се могу наћи тачке које управо указују на јак лични печат тог аутора, попут стилских и поетичких особености, али првенствено су видљиви идејно-тематски кругови карактеристични за тог аутора и његову есејистику. Тако је једна од најважнијих одлика есеја већа доза субјективности аутора, него што је то

⁴ У тексту *О есеју* објављеном у часопису *Нови израз* (2000), Ђерђ Конрад есеј сврстава у књижевне жанрове и пореди га са поезијом и краћим формама, а његову вредност налази превасходно у слободној игри духа: "Од свих књижевних родова, есеј намеће онајмање принуде, што не значи да он не подлијеже извјесним формалним критеријумима. То је књижевни жанр високог ризика, обиљежен печатом неизвјесности: човјек са њим никада није сигуран гдје ће доспјети." (Конрад, 2000:171).

случај у књижевној критици на пример⁵ и сродан круг мотива и идеја који се јављају у свим есејима одређеног аутора, ма о којој теми да пише као полазној тачци.

За разлику од књижевне критике, која тежи објективности, прецизности, логичности и аналитичности која доводи до јасних и чврстих судова и вредновања, есеј често отвара низове нових питања и путоказа за нова трагања, не тежи коначности у доношењу судова, отворене је форме, фрагментаран и често асоцијативан. Са друге стране, есеји који се баве књижевним делима, подударају се у многим елементима са књижевно-критичким дискурсом, па се може рећи да у многим појединачним примерима оваквих текстова не постоји јасна дистинкција између есеја и књижевне критике, те их називамо критичко-есејистичким текстовима,⁶ што опет доказује већ истакнуту хибридниост есејистичког дискурса у целини. Сродност есејистике и књижевне критике је неспорна, а уз низ сличности и преплитања, остаје основна дистинкција у томе да есеј не тежи да утврди догме и правила, сваки суд који изнесе подложен је провери времена и наглашено субјективан, што не значи да губи на вредности и истинитости изреченог, већ му је тежиште постављено на

⁵ Сретен Марић сматра да се есеј и књижевна критика не могу изједначити, јер есеј говори поводом, а критика о туђој речи, док Теодор Адорно есеј назива „критичком формом раг excellence“ (Адорно, 1974:101). Есеј се још увек донекле поистовећује са књижевном критиком, будући да је литература једна од омиљених есејистичких тема, па тако Предраг Палавестра у тексту *Есеј-нови вид реторике* осамдесетих година прошлог века запажа да есеј постаје "нови, доминирајући вид реторике" (Палавестра, 1983:79), али потом наводи и да је есеј "синоним за добру књижевну критику" (Палавестра, 1983:77-78). О односу есејистике и књижевне критике у српској књижевности и још увек нејасно постављеној граници између ова два дискурса, пише и Славко Гордић у тексту *Есејистика Љубомира Симовића*, проблематизујући однос "официјелне" и "стварачлачке" критике и поставља питање које означава правац будућих истраживања овог сложеног односа: "Да ли је онда смислено издвајати "стваралачку" критику и есејистику из интегралног корпуса књижевне мисли новијег времена?" (Гордић, 2003:720).

⁶ „Као некад Светислав Стефановић, Вељко Петровић и Сима Пандуровић, песници по превасходној вокацији, сад Миодраг Павловић, Јован Христић, Иван В. Лалић и Љубомир Симовић утемељују *критичко-есејистичку* (подвукла М.Р.) противтежу "званичном" и "службеном" положају и дискурсу књижевне мисли и књижевне критике...). (Гордић, 2003:719). „Он (есеј, прим. М.Р.) је увек *између*: ни сасвим "чиста" књижевност, ни сасвим "чиста" критика, ни сасвим "чиста" филозофија, спајајући у себе преимућства свих њих, а не подлежући ниједном од њихових ограничења". (Христић. 1968:153)

отвореној форми, релативизацији већ изреченог и стварању простора за нова истраживања постављених питања и датих одговора.

Иако у теорији постоје бројне недоумице око сврставања есеја у одређени жанр, те различити приступи његовом прецизнијем дефинисању, око настанка есеја већих недоумица нема. Први есејиста који је уједно дао и назив жанру, француски писац и филозоф Мишел де Монтењ (1533-1592), назвао је 1580. своје кратке текстове сабране под насловом *Огледи* (фр. *essai*) "тричаријама" јер се баве личним темама и преокупацијама свог аутора, те самим тим не завређују озбиљнију пажњу. Ипак, Монтењ их је објавио и постао зачетник једног жанра који се постепено развијао, да би свој процват доживео током XX века, док данас, у другој деценији XXI века, теорија уметности све чешће користи термине попут "есејизма" или "есејизације књижевности", да би описала и објаснила појаву која је постала један од доминантних феномена постмодерне епохе.

Реч *есеј* (фр.*essai*) како ју је крајем XVI века употребио Монтењ, значила је очигледно нешто друго од данашњег појма како га ми разумемо, али и нешто више. Тадашњи француски језик био је под јаким утицајем касног латинског из ког се развио, а корен речи есеј- *exagiare* је глагол који истовремено значи *гонити и тражити, ценити и проверавати, судити и обештетити*, а у француском је добио и значење *ројити се*. Из истог корена потичу и речи егзактан и екзамен (испит), што указује на тежњу ка прецизности, одмеравању, пажљивом суђењу, па би онда један од превода речи есеј како ју је Монтењ поставио могао бити покушај и разматрање, за разлику од уобичајеног огледа и огледања. Преводи у другим језицима указују на покушати, доказати, искусити, пробати, док немачки термин *Denkschrift*, (како га је употребио Хајнрих Хајне у једном од најинтересантијих есеја XIX века *Лудвиг Беме*) у буквалном преводу *писана мисао*, доста прецизно објашњава суштину есеја као жанра који није толико одтрлудовојем

мишљења и писања као једне образложене или подстакнуте акције духа, али и као израз интелектуалне делатности да се извесним предметима позајме контуре, реалност, да им се да битак" (Бензе, 1976:21). Може се само претпоставити да ли је Лукач када је писао свој знаменити текст *О природи и форми есеја*, (1911), о коме ће мало касније бити речи, имао на уму управо значење есеја као писане мисли, *Denkschrift*-а.

Када је Монтењ своје текстове, који су првобитно настали из бележака о прочитаним књигама, а постепено се развили у субјективна, асоцијативно развијана разматрања на најразличитије теме, назвао есејима, направио је јасну дистинкцију од жанрова наслеђених из антике попут дијалога, сатире, максиме и мемоара и створио један нови жанр, суштински утемељен на индивидуалности аутора. Будући да његово дело припада касној ренесанси, разуђеној и многозначној епохи која је изнедрила многе жанрове и донела један другачији поглед на свет и пре свега човеково место у њему, сасвим је разумљива појава тог новог облика који слободно истиче индивидуалност аутора, његова дубоко лична а истовремено универзално-људска разматрања. Међутим, потребно је истаћи да Монтењ не припада оној струји ренесансних стваралаца и мислилаца који су у свом одушевљену и ентузијазму због раскида са догматским схоластичким погледима на човека и његово место у свету, доживљавали аутора као свемогућег, божанског, универзално надареног ствараоца. У његовим *Огледима* јасно се види скепса, самоиспитивање, сумња у значај онога што чини, мисли и пише, па је по томе ближи сензибилитету савременог човека, него појединим ентузијастичким савременицима који су веровали у свемоћ ослобођене људске индивидуалности. Ипак, оно што је неспорно веза са епохом којој припада, јесте управо већ истицана и тада "новопронађена" вредност индивидуалности, која може да буде сама по себи предмет и циљ разматрања, макар и скептична, пуна сумњи, преиспитивања и несигурности у право коначног изрицања судова о било чему.

Управо то одрицање од права да се дају коначне оцене и закључци о било којој теми о којој се промишља и пише, а што произилази из базичне

сумње у могућност човека да сагледа у потпуности и себе самог и свет око себе, постаће једна од главних одлика есеја, као и повод за поједина оспоравања вредности есеја уопште. Међутим, есеј парадоксално обилује и закључцима и судовима и увек новим питањима која се отварају, али за разлику од филозофских система, не тежи да изрекне коначан суд о било којој појави, него да наведе на даља размишљања и нове покушаје сагледавања себе и света око себе. Монтењ је тако поставио темеље и оквире за развој једног новог жанра, иако на такав развој догађаја није ни помишљао, што се види из његовог обраћања читаоцу:

Према томе, читаоче, ја лично сам предмет своје књиге: немаш разлога да у доколици трошиш своје време на тако безначајну садржину. Збогом, дакле, у Монтењу, првог марта хиљаду петсто осамдесете. (Монтењ, 1977:5).

Међутим, већ 1597. у Енглеској се појављују *Есеји* Френсиса Бејкона (1561-1626), инспирисани управо Монтењевим текстовима, и тако почиње традиција писања есеја у енглеској књижевности, који се код енглеских аутора развија у два правца – као научни и новински, тј журналистички, а од периода просветитељства развија се поново есеј у француској књижевности и то првенствено као књижевни есеј. Од тада пратимо постепени развој овог жанра у различитим традицијама и језицима и различитим стилским епохама. Иако су Бејконови есеји настали делом по узору на Монтењове, они се разликују од свог узора по сажетости, објективности и наглашеној дидактичности, па тако од ова два родоначелника жанра наилазимо на два типа есеја : *монтењовски* - неформалан и интиман и *бејконовски* -дистанциран и поучан⁷. Јаснији оквир новог жанра поставиће Џон Лок (1632-1704) када 1690. године објави свој *An Essay concerning Human Understanding* (Оглед о људском разуму), којим се у одређеној мери удаљује од Монтењове "спонтане прозе" и есеј види

⁷ Whereas Montaigne was discursive, informal and intimate... Bacon was tense, didactic and aloof... (*Dictionary of Literary Terms*. 1986:244)

првенствено као дело које даје оригиналне идеје, нову интерпретацију спорног проблема, појаве или дела. Такво схватање есеја је најближе и данашњем поимању жанра, мада је он пролазио кроз раличите еволуционе фазе, али му је суштина остајала иста –дискурзивност, напрегнутост мисли и концентрације, висока естетизованост исказа и отвореност судова и закључака.

Повезаност есеја и књижевности доказује и чињеница да су многи велики есејисти били и велики писци (Данијел Дефо, Семјуел Тејлор Колриџ, Оскар Вајлд, Хајнрих Хајне, Фридрих Шилер, Шарл Бодлер, Вирџинија Вулф, Олдос Хаксли, Албер Ками, Жан-Пол Сартр, Езра Паунд, Т.С.Елиот,...), али есеј је увек остајао на позицији међу-жанра, или "наджанра" (Епштејн, 1997:66), између књижевности и филозофије и(ли) науке, увек у међупростору слободног кретања духа и мисли, без тежње да постане само литература или само филозофско-научни систем. Таква позиција есеја је доводила и до релативизовања вредности есејистичког дискурса⁸, мада су његови проучаваоци временом чешће полазили од квалификације шта све есеј јесте, и у каквом облику се креће и развија⁹, него од позиције шта све није и шта му недостаје да постане пуноправни жанр међу жанровима. Ту поново долазимо и до чињенице да је о есеју сразмерно мало писано, можда баш због нејасне позиције есејистике у контексту поетичких и дискурзивних истраживања, али и због истицане "хибридности" самог жанра.

Тако се прва значајнија студија о природи и структури есеја појављује почетком XX века из пера филозофа Ђерђа Лукача (1885-1971), као уводни текст¹⁰ у књигу *Душа и облици* (Берлин, 1911) – „О суштини и облику есеја", где Лукач сматра есеј уводом у велику естетику управо због његове

⁸ „Када се, полоравајући се неком тајанственом зову, упрегао у свој посао (есејист, прим. М.Р.), није још увијек знао о чему ће говорити; он то сазнаје успут, јер је на почетку писање било једини извор његове мисли. И, ето, управо у томе лежи његова слабост.“ (Конрад, 2000:174).

⁹ “Могли бисмо рећи да је есеј форма књижевно-филозофског и лирско-контемплативног облика интелектуалног исповедања“ (Божиф. 2005:232). „У есеју се открива личност, а не функција (...). Овај жанр захтева уравнотежену мјешавину апстрактног и конкретног; његова оригиналност проистиче из лакоће с којом аутор прелази од апстрактне демонстрације на анегдоту или на метафору и обратно“ (Конрад, 2000:172).

¹⁰ Текст је у епистоларној форми, а писмо је упућено пријатељу Леу Поперу.

фрагментарности, која му не дозвољава да буде ни уметност ни филозофија, јер не може да досегне тотално искуство које је за филозофију и уметност достигну. Његово место је између ове две области, он почиње после уметности, а завршава пре филозофије односно науке. Есеј тако по Лукачу тежи истини и чезне за њом, али ће ипак "на крају свог пута досегнути нетражену мету, живот" (Лукач. 1973:47). Иако је за Лукача есеј у суштини уметнички облик и по Шлегеловој формулацији коју је Лукач преузео, "интелектуална песма", он је ипак ефемерно остварење јер не живи сам по себи, већ у очекивању онога што треба да се догоди, а то што треба да се догоди је висока естетика, тај "велики одређивач вредности" (Лукач. 1973:52). При томе Лукач има у виду велику уметност и филозофију, а то су по њему само филозофија уобличена у систем и уметност која обухвата тоталитет искуства епохе, па тиме тоталитет постаје вредносна одредница. Тако висока естетика стоји насупрот фрагментима, тим "малим облицима"¹¹ попут есеја, који преовлађују само у епохама које не успевају да досегну тоталитет уметничко-филозофског обликовања. Есеј по Лукачу настаје из трансценденталне чежње за системом, а бави се "посредованом стварношћу", за разлику од филозофије која тежи да досегне до саме суштине Битка.

Готово пола века касније, немачки филозоф Теодор Адорно (1903-1969) пише расправу *Есеј о есеју*, која представља увод у први том његових *Филозофско-социолошких есеја о књижевности (Noten zur Literatur, Frankfurt, 1958)*, где критички разматра Лукачеве ставове о есеју, полазећи од сасвим супротних премиса од свог претходника и полемишући непосредно са Лукачевим запажањима о природи есеја.¹² Тако је Адорнова критичка расправа

¹¹ Премда Лукач у поменутој студији не одриче есеју као облику сваку вредност, његову превласт у појединим епохама у историји књижевности види као слабост те епохе, која не успева да ствара велике облике и дела, а говор есеја је увек о "нечем уобличеном" или о нечем "што је већ било", тако да есеј "не вади нове ствари из празног ништа него само изнова сређује такве које су било кад већ биле живе" (Лукач. 1973:45).

¹² „Његови појмови (есеја, прим. М.Р.) нису конструирани полазећи од нечега првог, нити се заокружују у нечему последњем. Његове интерпретације нису филологијски подупрте и промишљене, него су принципијелно надинтерпретације (...)Тиме есеј наликује на естетичку самосталност, што ју је лако могуће оптуживати за позајмљивање од умјетности, но од

прерасла у својеврсну апологију есеја као облика, али и есејистичког дискурса у целини и својеврсни "обрачун" са великим филозофским системима и захтевом који у то име епоха и друштво стављају пред појединца и његово мишљење.¹³ Адорно укида вредносни суд који подређује есејистички *фрагментарни* метод *целовитом* и *субјективно објективном*, сматрајући да до истине не постоји супериоран *објективан* метод, јер све се на крају прелама кроз *субјективитет*, а "есеј тако рећи методички поступа неметодички" (Адорно, 1985:26). Отворена форма есеја не значи и произвољност његовог облика, јер је есеј детерминисан "избором својег предмета, па и теоријом и искуством који су ушли у предмет", а његова отвореност¹⁴ "није неодређена отвореност осјећаја и расположења, него је континуирана његовим садржајем" (Адорно:1985:30). У осврту на Лукачеву мисао да есеј барата само "посредованом стварношћу", Адорно тврди да не постоји непосредована стварност, апстрактни привилеговани простор који је велика филозофија резервисала за себе у потрази за Апсолутом, јер је наша свест језичка, самим тим посредована, па се до истине не може доћи непосредно. То објашњава и чињеницу што есеј не чезне за системом и коначним, не због тога што их се одриче, већ што је свестан парадокса да се коначно може наћи само у трагању и склапању фрагмената једне шире, људском искуству и сазнању непојамне целине.

Адорнов текст потврђује вредност фрагментарног, субјективног и слободног мишљења, а есеј поставља у центар једног новог дискурса, у суштини *антифилозофског* и *антидогматског*, супротстављајући га "сцијентистичкој свести" која је повезана са принципом реалности, и самим тим "непријатељска срећи" (Адорно, 1985:34). Тиме се Адорно пред крај

умјетности се разликује својим медијем, појмовима и захтевом за истином без естетичког привида". (Адорно, 1985: 18-19).

¹³ „Идеали чистоће и уредности, заједнички погону филозофије баждарене на вјечне вредности, знаности организираној без мана и погрешака и зорној умјетности далекој од појма, показују трагове репресивног поретка“ (Адорно, 1985:21-22).

¹⁴ „Есеј је уједно и отворенији и затворенији но што се то свиђа традиционалном мишљењу. Отворенији је утолико што уколико својим склоностима негира систематику, а толико је самодовољнији колико се строже придржава тог негирања“ (Адорно, 1985:31).

расправе, враћа мисли с почетка, где пореди писање есеја са радошћу и неспутаношћу детињства,¹⁵ али остаје есејистички скептичан и доследан свом ставу да је "есеј критичка форма *par excellence*" (Адорно, 1985:31), онај који све испитује, све проверава, а првенствено у све сумња, и додаје у закључку кратке полемике са чувеним Ничеовим исказом о вредности среће¹⁶ да есеј "има само негативно име за срећу која је Ничеу била света", јер је "најунутрашњији закон форме есеја отпадништво" (Адорно, 1985:36). Отпадништво које овде подвлачи Адорно је заправо побуна иманентна есејистичком дискурсу, против свих окамењених догми и правила у мишљењу, па чак и ако се налазе у есејистичком облику, јер тиме он постаје део естаблираног, окамењеног дискурса, и престаје у својој суштини бити есеј.¹⁷

Значај Адорнове полемике са Лукачевим схватањем природе есеја, увелико превазилази невелике обиме ова два текста, јер и данас у теорији есеја и разматрању појединачних есејистичких опуса и текстова, можемо наићи на одреднице "лукачевски" или "адорновски" тип есејистичког дискурса, што указује на различите концепције могућности развоја есеја, као и на два правца у којима је тај развој и текао. Један правац види и развија есеј као међужанр који настаје и опстаје на маргинама "правих" жанрова, ефемеран, у пролазу, импресионистички и необавезујући, са одређеним вредностима али без тенденције да се развију и продубе, онако како га је Лукач сагледао, док други правац развија есеј као самосвојни жанр са сопственим особеностима и

¹⁵ „Он рефлектира оно што воли и оно што мрзи, умјесто да дух, по узору на безгранични радни морал, представља као стваратеља ни из чега. За њега су битне срећа и игра“ (Адорно, 1985:18).

¹⁶ Ради се о цитату из Ничеовог дела *Воља за моћ*: „ Уколико кажемо да једном једином тренутку, тиме нисмо рекли да само себи самима него и читавом опстанку. Јер, ништа не стоји за себе, ни у нама самима, ни у стварима: и чак ако је наша душа само једном задрхтала од среће попут струне – читава је вјечност била потребна да увјетује то једно збивање – и читава је вјечност у томе једном потврђивању спашена, одобрена, оправдана" (према: Адорно, 1985:36).

¹⁷ На сличан начин и Фохт супротставља есеј догматском мишљењу, тврдећи да лакоћа есеја није израз површности, него лакоће језика и стила и "манифестација живости и животворности, за разлику од сухих, испарених, мртвачко-уозбиљених, крутих, тврдих и згрчених реченица које се мучно рађају из догматике система. Ми нипошто не смијемо прихватити досаду као легитимацију дубине и научне озбиљности" (Фохт, 1976:37).

законитостима, равноправан другим жанровима, промишљен, теоријски заснован и естетски обликован, високих циљева и домета у обликовању једне особене и субјективистичке слике света, онако како га је разумевао Адорно. Овде се намеће и једна аналогија, која нас враћа на саме почетке есеја и његове зачетнике, у којој би Монтењ условно био зачетник првог, *лукачевског* типа и правца развоја есејистичког дискурса, а Бејкон, другог, *адорновског*. Савремена литература, есејистика и теоријска мисао, као и цела постмодерна естетика склоније су свакако Адорновом промишљању природе и особености есејистике, али *монтењовски* тип есеја постоји и развија се, претежно у областима у којима је Лукач и одредио његово место, на маргинама токова велике литературе, науке и теорије, у различитим међужанровима, публицистици, као и у оквиру журналистичких жанрова¹⁸.

Јасну границу између ова, условно узета, два тока развоја есејистичког дискурса, често није могуће прецизно повући чак ни у корпусу текстова једног есејисте, али зато сваки засебно узет есејистички текст може да се разврста као претежно *лукачевски* или *адорновски* тип дискурса. Може се рећи да се та разлика оцртава не толико у формалним обележјима ова два типа есејистичких текстова (мада у савременој диференцијацији и стварању бројних међужанрова или стилистички прецизније речено *подстилова* и формалне дистинкције све више долазе до изражаја), него првенствено у односу на то шта се сматра природом и сврхом есеја, и какав је приступ аутора есејистичком дискурсу. Тако би се први тип есеја могао ближе описати као импресионистички, лирски, са нагласком на личност аутора, често писан у првом лицу и краће форме, док други тип есеја тежи у одређеној мери објективности ставова, заснива се на научним и филозофским сазнањима као полазним тачкама, претежно је деперсонализованог исказа и дуже, неретко сложене форме.

¹⁸ „Гранични жанрови публицистичког подстила приближавају се неким другим подстиловима, нарочито есејистичком, а понекад и књижевноумјетничком (путописи, дневници)“ (Катнић-Бакаршић. 1999:62).

Поред тога, у литератури наилазимо на одредницу *литерарна* или *књижевна* есејистика, у двојаком значењу – као ознаку есејистике која за своју тему има књижевност¹⁹, и блиска је књижевној критици, али и као ознаку за есејистику која се развија као самосталан и теоретски већ заснован жанр, и која достиже значајне сазнајне и естетске домете, а тематски није нужно везана за књижевна дела, већ одредница *литерарна* или *књижевна* представља првенствено квалитативну ознаку²⁰. Блискост књижевности и есејистике потврђује и горе поменута чињеница да су значајни есејисти често и велики писци, а када пратимо развој теорије жанра, уочавамо да су готово сви аутори који су се бавили или се баве теоријом есеја, уједно и писали есеје, као и Вирџинија Вулф (1882-1941), енглеска књижевница и есејиста²¹ и аутор значајне студије *Модерни есеј*. Есеј за њу представља један од супстанцијалних облика књижевности, а његова сврха је да "пружи задовољство", али то не значи да му одриче филозофску дубину, јер његов предмет јесте живот сам, али живот у супстанцијалном облику или тачније "чиста стварност", која је за ауторку првенствено спиритуална.²² Есеј мора бити јасан, или тачније чист, "као вода или као вино, али чист од досаде, мртвила и трагова небитних елемената" (Вулф, 1956:79). Такво виђење есеја аналогно је са горе наведеним ставовима Адорна о есеју који "одражава доколицу дјетињства" (Адорно, 1985:18) и коме су битне "срећа и игра", или Фохтовим запажањима о лакоћи језика и стила у есеју који су "манифестација живости и животворности" (Фохт, 1976:37) супротно досади која се погрешно сматра одразом дубине и озбиљности, или Конрадовој тврдњи да есеј може себи да

¹⁹ „Тако је и аутор овог текста у више наврата писао о *литерарној есејистици* (подвукла М.Р) ових српских песника (реч је о М. Павловићу, И. Лалићу и Ј. Христићу-прим.М.Р.) – изузев о Симиновићевој, која стога бива проблемски привилегована у овом раду“ (Гордић, 2003:721).

²⁰ „Књижевни есеј не говори обавезно о књижевности. Он је сам по свом облику, дакле по свом саставу, књижевност. Његов једини судија је вријеме. Књижеван је онај текст који надживи свој предмет, био он мачка, тулипан или нешто друго“ (Конрад, 2000:172).

²¹ Вирџинија Вулф је, између осталих, аутор познатог есеја „Како треба читати књиге“, незаобилазног текста у теоријама рецепције књижевног дела.

²² „Живот није низ симетрично поређаних шарених сијалица, већ сјајан ореол, полупровидан вео који нас окружује од почетка до краја наше свести“ (Вулф, 1956:83). Ауторка такође сматра да је лоша свака литература којој измиче "она битна ствар" коју можемо назвати "живот или дух, истина или реалност" (Вулф, 1956:80).

допусти све осим досаде, а термини "полет" и "радост" су по њему, иманентни одлика овог жанра.²³ Ту опет долазимо до истицане *субјективности* и следствено томе *слободи* људског духа у стваралачкој игри из које настаје есеј, тежећи да дубину људског сазнања и свести привидно уобличи као "неподношљиву лакоћу постојања".²⁴

Управо привид лакоће уз који есејиста разматра есенцијална питања људске егзистенције и њеног смисла, као и слободно кретање и повезивање сазнања различитих дискурса, неспојивих у другим жанровима, уз фрагментарност и отвореност дискурса, довело је до експанзије есејистике у XX веку, нарочито у време постмодерне, као и до својеврсне *есејизације* књижевности²⁵. Поред тога што се појам *есејизације* везује првенствено за књижевно-уметнички дискурс, он је све више присутан и у другим типовима уметничких и сазнајних дискурса, будући да процеси у култури никада нису строго омеђени на један облик стваралаштва. Следствено томе Епштејн уводи и појам *есејизам*,²⁶ који као облик мишљења постаје један од доминантних модела у целокупној савременој култури. *Есејизам* као појава се тако доводи у везу са митском сликом света, а тиме посредно и са цикличним схватањем историје, насупрот хегелијанској концепцији сталног развоја кроз превладавање супротности, те даје могућност превладавања фрагментарности и

²³ „Он (есеј, прим. М.Р.) мора одражавати полет са којим се аутор обрушавао на свој предмет, његов гњев или његову радост када је открио нешто занимљиво, задовољство које осјећа док посматра свој проналазак“ (Конрад, 2000:171).

²⁴ Парафраза наслова познатог романа чешког писца Милана Кундере.

²⁵ Овај термин наилазимо често у књижевној теорији, односи се најчешће на роман, а о њему пише и Михаил Епштејн: „Уопште, у XX веку више није тако лако набројати значајне представнике светске књижевности код којих есејистичко начело не би, у овој или оној мери, продирало у грађење слике, цепајући аналитички њену уметничку целовитост и истовремено укључујући је у целовитост вишег синтетичког реда“ (Епштејн, 1997:55). Сматра се да је појава есејизације у некој књижевности знак њене зрелости, и да есеј у књижевности представља истраживање мишљења књижевним средствима, не филозофским. Појам есејизације се често везује за писце као што су Томас Ман, Херман Брох, Марсел Пруст, Франц Кафка, Албер Ками, Џејмс Џојс, Олдоус Хаксли. Х.Л.Борхес, а у српској књижевности првенствено за прозу Данила Киша.

²⁶ „Есејизам је интегративни процес у култури, кретање према животно-мисаоно-сликовној синтези у којој све компоненте, почетно присутне у миту, али још одавно растављене диференцирајућим развитком културе, поново се састају да би се "огледно", експериментално зближиле једна са другом“ (Епштејн, 1997:65).

линераног тока времена, управо кроз повезивање расцепкане слике света у једну целину од мноштва делова.²⁷

Пратећи овај преглед појма, настанка и развоја есејистичког дискурса, можемо закључити да је есеј облик који дозвољава аутору да јасније него кроз неки други жанр искаже своје најдубље ставове, сумње, уверења и доживљај стварности – спој свог микрокосмоса у додиру са макрокосмосом. Тако је есеј и стални покушај једног аутора да превреднује свет у себи и око себе подстакнут одређеном појавом, личношћу или догађајем, да јасније одреди своје и место те појаве, личности или догађаја у целокупном току историје људских напора на разним пољима. Тиме он постаје и остаје стални дијалог ствараоца са собом и својим стварањем, а коју год тему да тумачи, он у крајњој линији тумачи делом и себе. Есеј је покушај трагања за смислом у наоко хаотичном свету, покушај да се тај хаос уреди, систематизује, организује, превреднује и нађе одређено и складно место најпре у свести онога ко пише тај есеј, а онда и у свести и историји људске културе у најширем смислу. Сваки предани есејиста је истраживач, трагач, аналитичар и ситстематизатор одређених појава које постају теме његових есеја, а избор тих тема је увек дубоко личан и самим тим делимично и емоционалан, па је једна од битних структурних особености сваког есеја и субјективност, поетичност и литерарност. Есеј не тежи да утврди догме и правила, сваки суд који изнесе подложен је провери времена и наглашено субјективан; ова форма, која је своју експанзију доживела у XX веку, управо својом фрагментарношћу, асоцијативношћу, слободом избора теме и начина на који је обрађена, одражава и дух епохе у којој њени аутори живе и промишљају.

²⁷ „Есеј у ново време узима на себе функцију мита – функцију целовитости, посредног изражавања филозофског, уметничког и историјског, или мисли, слике и бића; али, то се остварује управо у духу новог времена, коме је целовитост доступна једино у искуству досезања до ње, у покретно колебљивој равнотежи саставних делова, као задатак а не датост“ (Епштејн, 1997:42).

Есејистика Миодрага Павловића

Велики српски песник, приповедач, романијер, драмски писац и есејиста Миодраг Павловић (1928), једна је од најзначајнијих појава српске књижевности и културе у другој половини двадесетог века, а његово дело је извршило огроман утицај на развој модерне српске књижевности. Иако перципиран првенствено као песник, он се у свом плодном стваралаштву опробао у готово свим књижевним родовима и жанровима. Тако је Павловић, поред познатих збирки песама, аутор романа (*Други долазак*, 2000; *Афродитина увала*, 2001; *Краљица таме*, 2001; *Бесовски вртлози*, 2006), приповедака (*Мост без обала*, 1956; *Битни људи*, 1995), путописа (*Кина – око на путу*, 1982; *Путеви до храма*, 1991; *Отварају се хиландарске двери*, 1997) драмских дела (*Игре безимених*, 1963; *Кораџи у подземљу*, 1991), као и значајног корпуса од преко двадесет књига есеја, које су и предмет овог рада. Песник "превратник" уз Васка Попу, Миодраг Павловић је утемељивач нашег модерног песништва и мишљења о њему, а највећи утицај и домете досегао је у поезији и есејистици. Поезија Миодрага Павловића има бројне и значајне тумаче и проучаваоце, како у српској, тако и у страним књижевностима, док је есејистика знатно иза поезије у погледу заступљености у књижевно-теоријским и интерпретативним студијама и чланцима који се баве појединим делима нашег великог ствараоца. Зашто је то тако делимично смо одговорили у уводном тексту, у делу о проучавању и проучаваоцима есеја, а констатација да је есеј сразмерно мало проучаван у односу на бројност и разуђеност саме есејистике, односи се следствено и на есејистику Миодрага Павловића. Овим радом желимо да делимично исправимо ту, по нашем мишљењу, несразмеру између огромног значаја и домета есејистичких резултата и увида Миодрага Павловића, и обима досадашње перцепције у књижевно-теоријским и поетички заснованим дискурсниим истраживањима.

Традиција писања есеја у српској књижевности не досеже далеко у историју наше литературе, а судећи по оцени књижевног историчара Јована Деретића, везује се за "почетке нове српске књижевности" и "њеног утемељивача" Доситеја Обрадовића (Деретић, 1997:269). Доситејева опширна наравоученија уз *Басне* (1788) Деретић означава "есејистичким коментарима", а постхумно издату књигу *Мезимац* (1818) сматра "збирком есеја, и то оригиналних".²⁸ У *Историји српске књижевности класицизма и предромантизма* (1979), Милорад Павић такође сматра Доситејево дело претежно есејистичким, а говорећи о поукама из уводног дела *Живота и прикљученија* о "васпитању младости", закључује да је написано по узору на "сензуалистичку теорију спознаје Џона Лока" (Павић, 1979:106) и његову књигу есеја *Огледи о људском разуму* (1690). Утицај идеја Џона Лока видљив је у свим Доситејевим делима, а његова есејистика је првенствено морално-поучна, у току са тада владајућим идејама епохе просвећеног рационализма у Европи XVIII века, констатује Павић.²⁹

Иако је код настављача било покушаја писања есеја по узору на Доситеја, они су остали без значајних резултата, и прошло је готово два века док није почео прави развој српске есејистике. Нови период развоја есеја у српској књижевности почиње крајем XIX и почетком XX века, да би успон и процват достигао у периоду модерне, између два рата. Потребно је истаћи чињеницу да се модерна српска есејистика развијала вишеструко испреплетена са књижевном критиком и књижевношћу, као и да су сви значајни есејисти у нашој традицији писци и(ли) књижевни критичари. Тако у периоду романтизма свестрани Лаза Костић (1841-1910) пише књижевне, естетичке и филозофске огледе, који представљају својеврсну теоријско-филозофску

²⁸ „Иако обимом невелико, његово дело вршило је у свом времену функцију не једног писца него безмало целе једне књижевности. Оно је било и наука, и философија, и беседништво, носило је у себи и дидактику, и критику, и забаву, кретало се у свим главним правцима књижевности свог доба и обухватало све основне жанрове ерудитско-популизаторске и поучне литературе, као и клице сложенијих књижевних форми. Било је истовремено и есејистика и приповедна проза и поезија“ (Деретић. 1983:39).

²⁹ Говорећи о Доситејевој *Етици* (1803), Павић закључује: „...етика Доситеја Обрадовића додирује се једним делом са његовом есејима, и с њима улази у склоп његовог просветитељског програма“ (Павић, 1979:111-112).

основу његове поетике, и "јављају се у продужетку његове поезије, као њена непосредна научно-теоријска експликација" (Деретић, 1983:77). Убрзо потом, на прелазу два века, критичари Љубомир Недић и Богдан Поповић доносе нови вид критике и огледа, заснованих на естетичким начелима и интелектуалној прецизности, а заједно са Јованом Скерлићем, постају арбитри, хроничари и неприкосновени ауторитети тадашње књижевне сцене. Убрзо на критичко-есејистичку сцену ступају млади песници и писци, Светислав Стефановић, Јован Дучић, Сима Пандуровић, Вељко Петровић.³⁰ Исидора Секулић (1877-1958) развија есеј као доминантни жанр у свом стваралаштву, а јавља се и *војвођански есеј*³¹ (Вељко Петровић, Милан Кашанин, Аница Савић-Ребац, Младен Лесковац). Поред централне позиције коју есеј заузима у Исидорином делу, паралелно са књижевно-критичким темама, она развија и есеј који се не бави искључиво књижевно-критичком тематиком, него различитим људским, моралним и филозофским темама, и тиме утврђује аутономност есејистичког дискурса у српској књижевности.

У међуратном раздобљу есејистику пишу наши водећи писци и песници (Станислав Винавер, Тодор Манојловић, Милош Црњански, Момчило Настасијевић, Иво Андрић, Марко Ристић, Душан Матић), и тај период историчари књижевности називају *златним периодом* српског есеја, имајући у виду обим, домете и целокупни утицај тадашње есејистике на српску литературу.³² Поменута испреплетаност књижевности, критике и есејистике

³⁰ Славко Гордић у тексту "Есејистика Љубомира Симовића" (2003) говори о првом таласу наших песника модерниста који су својом "стваралачком критиком" унели и "боју побуне" пред ауторитет тада неприкосновених (Љ.Недић, Б.Поповић, Ј.Скерлић) официјелних књижевних критичара и арбитра књижевног живота.

³¹ У *Поетици српске књижевности* (1997), Јован Деретић назива Исидору Секулић "нашим највећим есејистом" и сматра да је можемо видети у кругу есејиста из Војводине: "Заједничке особине што их повезују могу се објаснити њиховом припадношћу културном простору на којем су поникле најстарије традиције нове српске књижевности, међу њима и есејистичка традиција" (Деретић, 1997:270).

³² Са наведеном синтагмом *златни период* може се полемисати, а она се често користи и за тадашњу српску књижевност у целини, што нужно наводи на аналогију да после таквог периода следи опадање. Међутим, у погледу развоју есеја, као и српске књижевности у целини, тешко се може говорити о *златном периоду* и времену после, осим у смислу пригодне метафоре за један врло важан период развоја, јер ствараоци који су потом уграђивали и уграђују своја дела у корпус српске књижевности, наставили су и даље развили и

остаје једна од константи српског есејистичког дискурса, а извесна напетост између официјелне, академске критике и *литерарне есејистике*³³ даје константну динамику, плодне међусобне утицаје и понегде полемички тон између стваралаца ова два, условно раздвојена тока српске есејистике

Међутим, ако се не може увек прецизно разграничити корпус текстова књижевне критике од есејистичких текстова о књижевним питањима, чак ни у делу једног ствараоца, може се уочити тенденција развоја српске есејистике кроз цело двадесето столеће до данас, а она и после рата наставља да се развија на сличан начин као и у првом таласу модерне и другом таласу међуратне књижевности. Тако "треће крило трећег таласа нашег модернизма" како га назива Славко Гордић у тексту *Есејистика Љубомира Симовића*, настаје у послератном периоду, развија се као противтежа званичним и пропагираним мерилима књижевне вредности и као облик уметничке побуне против владајућег соц-реализма, а свој израз налази претежно у есејистици коју пишу водећи песници тог периода – управо Миодраг Павловић, Јован Христић, Иван В. Лалић, Љубомир Симовић.³⁴ Поред песника-есејиста који се у том периоду баве претежно (пре)вредновањем традиције у којој настаје и њихова поезија³⁵, есејистика добија свој пуни замах и у делима Радомира Константиновића, Сретена Марића, Владана Деснице, Бошка Петровића, Николе Милошевића, Борислава Пекића, а место и важност коју есејистика, па и *есејизам* има у делу Данила Киша, илуструје и термин *кишовски* есеј, који означава специфичност

обогатили тај плодан, жанровски и поетски богат корпус који називамо традицијом српске литературе. О овој теми, као и о континуитету развоја српске књижевности двадесетог столећа, пише аргументовано и прецизно Јован Делић у *Уводу* књиге *О поезији и поетици српске модерне* (2008).

³³ Појам *литерарна есејистика* овде је употребљен у значењу есеја који се баве књижевним темама.

³⁴ У поменутом тексту Гордић заступа тезу да четири песника, уз Васка Попу и Зорана Мишића, који и нису есејисти, „...представљају средишњу и најпродуктивнију формацију укупног критичко-есејистичког корпуса српске књижевности друге половине минулог столећа“ (Гордић, 2003:721).

³⁵ „С друге стране, "уплитање" савремених песника у послове књижевне мисли, критике и есејистике, нема интензитет и "боју" побуне њихове сабраће из раздобља првог таласа српског модернизма.(...)Реч је о мирнијем, и по правилу студиознијем (пре)испитивању нашег књижевног наслеђа и новије, махом песничке продукције, у чијем светлу и баштина неретко мења свој значењски лик и вредносни предзнак“ (Гордић, 2003:720).

и препознатљивост његове есејистике. Кишови есеји су виртуозни одраз пишчеве имагинације, интелектуалних синтеза, блиставих стилских поигравања, дубоких и неочекиваних увида и обрта, ироније и само-ироније, те наоко лаганих захвата у најдубље слојеве колективних митова и идентитета. Увек заокупљен поетичким и етичким питањима (тако се и зове једна његова књига *По-етика*), Кишов есеј представља својеврстан облик пролога, коментара и дијалога са сопственом литературом, али и са писањем уопште, које је често и више од живота, ако не и важније од њега, као процес осмишљавања тог наоко хаотичног поретка. Фрагментарност и исцепканост слике света у којој живимо, немогућност постизања целине, али и тежња ка њој, налазе одраз и у форми прозе која доживљава своје метаморфозе као и свет око ње. Киш је сматрао да је класична нарација немогућа у постмодерно доба, роман је гледао као интегрално дело које у себи може да садржи и есеј и драму и поезију и документ, а трагање за формом неизоставним обележјем модерне књижевности, будући да "ново осећање света није могло да се улије у старе калупе психолошких датости" (Киш, 2000:123). Може се рећи да је Киш, између осталог допринео и развоју *есејизма* у српској литератури и потврдио равноправно место есеја међу књижевним жанровима, место које није више *између*, ни тамо ни овде, него у оквиру књижевног дискурса.³⁶

Есејистика Миодрага Павловића има посебно место у српској традицији: она је истовремено њен живи и интегрални део, дубоко укореењена у овај ток, али истовремено и издвојени, дубоко субјективни, стваралачки напор песничке личности у откривању битних питања и доследног, проицљивог тражења нових спознаја и нових одговора на њих. Од како се први пут огласио на српској књижевној сцени својом чувеном "превратничком" збирком *87 песама* (1952), а одмах потом и збирком *Стуб сећања* (1953), Павловић је заједно са Васком Попом (*Кора и Непочин поље*), поставио темеље повратка

³⁶ „И даље скромно боравећи више у међупростору различитих категорија духовности, далеко од свега универзално важећег, од свих врста теорија и великих конструкција и система, есеј је своје признање и достојанство стекао пре свега у области литературе. Не само због свог метафоричног језика и стила, *есеј јесте књижевни жанр*" (подвукла М.Р.) (Раичевић, 2003:675).

српске поезије модерној поетици, а својим даљим плодним стваралаштвом вишеслојно надоградио и утврдио дело које га са правом поставља у сам врх српске књижевности друге половине двадесетог столећа. У истој деценији појављује се и прва књига Павловићевих есеја *Рокови поезије* (1958)³⁷, и слично првој песничкој збирци, изазива мали потрес у уходаној и мање-више предвидљивој књижевно-критичкој пракси свога времена.³⁸ Међутим, у том "преврату" није било ничега демонстративног, бучног, као код међуратних модерниста и авангардиста, није било манифеста и објава нових виђења поетике и радикалних разлаза са претходницима; и Павловић и Попа су објавили своје књиге и у тишини наставили књижевни рад, али је одјек и утицај тог тихог ступања на књижевну сцену, постао врло јак и трајан, и управо тада трасирао правац развоја модерног српског песништва, а у Павловићевом случају и модерног мишљења о њему.

Већ у првој књизи есеја, видљиве су теме и правац у којима ће се кроз наредне деценије кретати Павловићева критичко-есејистичка мисао, али и песништво и целокупно књижевно стварање. Иако се књига *Рокови поезије* перципира првенствено као дело које расправља начелне проблеме песништва, у њој се Павловић бави по први пут и питањем традиције, али и појединачним песничким опусима, темама које ће кроз године које следе разрадити и развити кроз импресиван есејистички и антологичарски рад, али и кроз сопствену поетску праксу.³⁹ Важно је напоменути да у својим првим есејима Павловић пружа теоријску експликацију своје поезије, али такође наговештава и даје теоријски оквир за тематски и стилски заокрет који ће уследити у његовој

³⁷ Текстови сабрани у овој књизи настајали су у периоду од 1952. до 1958. године.

³⁸ „За мене су поезија и есеј били метода разазнавања у феномену човек. А тај феномен необичне сложености хтели су да упросте нови догмати, спојени са принудама културне политике. Томе смо се одупирали колико смо могли и не без успеха“. (Павловић, 2003, из интервјуа дневном листу "Политика", разговарао Зоран Радосављевић)

³⁹ Књига, не случајно, почиње текстом *О књижевној традицији* (1956), а подељена је у три тематске целине – *Теме, Поводи и Ствараоци*. У првом делу, Павловић поставља темељна начела сопственог виђења поезије, расправља поетичка, естетичка и феноменолошка питања поезије, у *Поводима* се бави критичко-есејистичким приказима појединих дела, а у *Ствараоцима* објављује своје прве (ре)интерпетације светске и српске песничке традиције (Јетс, Бодлер, Дис).

поезији после прве две песничке збирке, тако да су његови есеји и драгоцени извори за ишчитавање песникове имплицитне поетике. Међутим, Павловић не пише аутопоетичке есеје, изузетак је његов једини аутопоетички исказ објављен готово пола века после *Рокова поезије* (2006), настао по ауторовим речима не би ли, између осталог, указао и на одређене превиде у интерпретацијама његове поезије.⁴⁰ Павловићева есејистичка мисао, као и његово песништво, никада нису били статични, нити су се задржавали на удобним "освојеним позицијама", него су се увек динамички кретали и мењали кроз време и простор у сталним трагањима за изразом, новим сагледавањима прошлог и истраживањима неоткривеног.

У чему је специфичност Павловићевог есеја и како одредити његов тип, имајући у виду и обим и разуђеност његове есејистике? Уколико се осврнемо на настанак есеја, и два тока у којима се његов развој кретао, *монтењовски*, неформалан, интиман, дискурзиван тип есеја и *бејконовски*, поучан, концизан, дистанциран, уочићемо да *мотењовски* есеј Павловић пише веома ретко, претежно у текстовима који се баве начелним и теоријским питањима, попут појединих есеја из првог дела *Рокова поезије* (1958), затим у фрагментарном *Дневнику пене* (1972) и *Поетици модерног* (1978). Међутим, далеко прецизније ћемо одредити тип Павловићевог есеја, ако не гледамо првенствено на његове структурне одлике и однос према зачетницима жанра, тј. њиховој есејистици, будући да се развој есеја у модерно доба не може прецизно пратити на основу овог почетног критеријума; јаснији увид ће нам пружити савремена позиција есеја и *лукачевски* и *адорновски* тип развоја есејистичког дискурса о коме је било речи у уводном делу текста, и који првенствено указује на начелни однос према месту и улози есеја код одређеног

⁴⁰ Реч је о тексту вишезначног наслова *Настанак и нестанак песме – Аутопоетички записи*, објављеном у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик* (2006), у коме Павловић на посредан начин даје одговоре на дилеме са којима су се суочавали дотадашњи тумачи његовог дела, уважавајући при томе њихове напоре и увиде и дајући драгоцене смернице онима којима ће у будућности требати: „За мене је право чудо колико је мало било говора о погледима на историју које је лако уочити у мојој поезији, готово у свим периодима. И склоност ка сатири и политичким инвективама, помињана је овлаш, као да је реч о нечему од другоразредне важности, кад се тумачила моја поезија“ (Павловић, 2006:12).

ствараоца – да ли он развија есеј као међужанр, импресионистички и фрагментаран облик, или га заснива као самосталан жанр, промишљен, теоријски заснован и брижљиво обликован.

У том светлу посматрано, Павловићев есеј као "критичка форма *par excellence*" је ближи *адорновском* типу дискурса, као облик који је "уједно и отворенији и затворенији него што се то свиђа традиционалном мишљењу" (Адорно,1985:31), а "његове интерпретације (...) су принципијелно *надинтерпретације*" (подвукла М.Р.) (Адорно:1985:18). Субјективност иманентну есеју, Павловић ређе исказује у форми првог лица, највише у *Поетици модерног*, али она је видљива у особености исказа, слободним асоцијативним низовима у сложенијим формама, а највише у оригиналним и личним премисама и увидима до којих долази у својим есејистичким истраживањима. Иако у његовој есејистици, поготово из круга митско-антрополошких тема, доминирају деперсонализован исказ и реторска питања,⁴¹ као и теоријска основа и широка ерудиција, што их чини блиским научном и филозофском дискурсу, субјективност, слобода мишљења и поетска интуиција остају кључне константе које одређују његову есејистику.

Ако бисмо морали дефинисати Павловићев есеј, најближа одредница би била *литерарни или књижевни есеј*, као "књижевни есеј који не говори обавезно о књижевности" (Конрад, 2000:172), а могли би се вратити и изворном термину *оглед*, схваћеном као узајамни одраз целокупног света у човеку и човека у свету. Поред тога, иако је есеј примарно фрагментарни облик, Павловићеве есеје можемо посматрати као целовити систем. Стваралачки напор уложен у сагледавање *целовитости* кроз осветљавање фрагмената сазнања који су човеку доступни, јесте једна од најважнијих одлика Павловићеве есејистике, а огледа се у повезаном и готово заокруженом систему његових есеја који доносе један лични и целовити поглед на место

⁴¹ „Може ли се говорити о уметничком аспекту овог стења, необрађеног али усправљеног, укопаног, често поређаног у низове? Да ли је допуштено говорити о нечем што производи естетски ефекат, а нема очигледну естетску намеру, ни говор?“ (Павловић, 1996:115).

човека у целокупном стварању,⁴² а један од циљева овог рада биће да то и докаже.

Рецепција Павловићеве есејистике

Досадашњи проучаваоци дела Миодрага Павловића бавили су се првенствено његовом поезијом, и та сазнања су публикована у бројним засебним књигама огледа, као и у публикацијама и часописима, док је литература о есејистици Миодрага Павловића знатно мањег обима, заступљена у засебним студијама, чланцима и огледима у различитим публикацијама, тематима и зборницима есејистике. Већ истицана несразмера између обима и значаја Павловићеве есејистике, и степена њене заступљености у корпусу текстова који се баве Павловићевим делом, видљива је и при летимичном погледу, што потврђује закључак да његова есејистика до сада није систематски проучавана, за разлику од његове поезије, која је предмет бројних и значајних систематских студија и теоријских радова. Овај рад има циљ, између осталог, да делимично исправи ту несразмеру пружајући детаљан увид и интерпретацију Павловићевог есејистичког опуса са више аспеката – идејно-тематског, поетичког и контекстуалног.

Један од разлога несразмере између обима проучавања Павловићевог песништва и есејистике, јесте и чињеница да се повећано интересовање за проучавање његове есејистике јавља много касније од настанка његових првих књига есеја; тачније, тек крајем 70-их и почетком 80-их година прошлог века књижевни часописи и зборници објављују темате или поједине чланке о овом аспекту песниковог стварања. Тако се међу првим тумачењима Павловићеве

⁴² У тексту *Уз поетику Миодрага Павловића*, говорећи о поезији Миодрага Павловића, Јован Делић каже: „По томе идеалу цјелине и цјеловитости, Павловић је у полемичком односу с добрим, рекли бисмо највећим дијелом модерне лирике. Модерна лирика је најчешће у знаку фрагментарности, у знаку раздробљеног виђења свијета чију је цјелину тешко успоставити. Павловић тежи да цјелину успостави и да фрагментарност превлада (подвукла М.Р.) (Делић. 2010:50) Ова једноставна и прецизна оцена се у потпуности може односити и на Павловићеву есејистику.

критичко-есејистичке мисли издвајају два текста Бранка Поповића – *Песник као критичар поезије* (1975) и *Одређење и одбрана модерне поезије* (1978).⁴³ У првом тексту Поповић даје темељни приказ Павловићевих књига *Рокови поезије*, *Осам песника* и *Поезија и култура*, доводећи их у везу са знаменитим предговором *Антологије српског песништва*. Поповић истиче да Павловићево промишљање о поезији „није "узгредни" продукт његове песничке делаонице“, већ равноправни духовни простор за исказивање, „неопходни творачки корелатив поезије, саставни део духовне активности истог стваралачког субјекта“ (Поповић, 1987:32). Павловићев однос према традицији као живој баштини за Поповића представља суштински одраз окренутости савремености, јер је „ најзначајнија карактеристика те критике њена творачка функционалност и њена актуелност, критика претходника намењена духовним потребама савременика“ (Исто, 33). У тексту *Одређење и одбрана модерне поезије*, Поповић се бави *Поетиком модерног* уочавајући да је Павловић „велики зналац и наше и стране поезије и – редак међу песницима – зналац научних и филозофских дисциплина“ (Исто, 51). У закључној оцени Поповић без дилеме истиче Павловића као „једног од најзначајнијих тумача српске поезије“ (Исто, 49).

Недуго потом, часопис *Савременик* (бр. 6), 1981. године објављује темат посвећен критичко-есејистичком делу Миодрага Павловића, са прилозима Љиљане Шоп (*Павловић и наши песнички искон*), Ненада Љубинковића (*Коњаницима у сретање, или есеји Миодрага Павловића о нашој усменој поезији*), Славка Гордића (*Условност интерпретације, поводом Поетике модерног и Ништитеља и свадбара Миодрага Павловића*), Предрага Протића (*Једно виђење српске поезије*) и Мирка Магарашевића (*Павловић као антологичар*).

Бавећи се првенствено проблематизовањем интерпретације и (не)могућностиима потпуног сазнања књижевног дела у Павловићевој *Поетици модерног*, а потврђеној у *Ништитељима и свадбарима*, Славко

⁴³ Текстови су објављени у књизи *Самосвест критике – огледи о савременој књижевној критици* (1987), у којој је аутор сабрао текстове објављене у књижевним часописима.

Гордић прецизно осликава и повремене упливе песничког у есејистички дискурс код Павловића, примећујући како „у њеним луцидним, откривалачким проблесцима, критичка *будност* неретко нараста у *светлост* поетског“ (Гордић,1981:452). Гордић такође истиче Павловићеву сумњичавост и маловерност "према свему доктринарном и нормативном у књижевном мишљењу" (Исто, 452). И Ђорђевић Вуковић у поговору *Ништителја и свадбара – Павловић као проучавалац српске поезије*, истиче како „Павловићеви текстови немају онај доктринарни карактер, као што је то често случај са писцима-критичарима“ (Вуковић. 1979:239), што је у складу са позивима за стално преиспитивање и ново читање, па је тако Павловић „учинио многа књижевно-историјска открића и разбио постојећа схватања о многим песницима“ (Исто, 239), што је у складу са његовим истраживачким односом према сваком предмету којим се бави у својим поетским и есејистичким трагањима. Иако врло прецизно и убедљиво излаже своје ставове и увиде до којих долази у критичко-есејистичким интерпретацијама, Павловић никада не инсистира на апсолутизацији изнетих ставова, нити сматра да је изречена коначна истина о неком предмету, остајући отворен за нове увиде и сазнања, и како примећује Бранко Поповић „с разложним *релативизирањима* (подвукла М.Р.) измиче догматизацији понуђених новина“ (Поповић, 1987:35). Овакво релативизовање је свакако у вези са више пута изнетим ставом самог Павловића о немогућности коначне интерпретације песничког текста, који изричито подвлачи у тексту *Интерпретација песничког текста у књизи Поетика модерног*.⁴⁴

Ненад Љубинковић истиче Павловићев нетипичан и сасвим нов угао гледања на познате епске песме српске усмене традиције у *Ништителјама и свадбарима* (Бановић *Страхиња*, *Зидање Раванице* и *Стари Вујадин*), наводећи како Павловићеви есеји о усменом стваралаштву "узбуђују" будући да "познате нам ситуације показује упорно у неком новом, другачијем, непознатом нам светлу" (Љубинковић, 1981:443). Разлог за то Љубинковић

⁴⁴ „Нема завршне, дефинитивне интерпретације, нема интерпретације која исцрпљује песнички текст, нема интерпретације која искључује остале интерпретације.“ (Павловић,2002:14)

види у Павловићевом приступу који "епску усмену песму посматра као естетску чињеницу, песничко дело значајно по себи самоме" (Исто, 444). И Снежана Самарџија пишући о Павловићевој *Антологији лирске народне поезије*, уочава сличан приступ усменој песничкој баштини, овај пут лирској, истичући како "за песника Миодрага Павловића наша лирска народна поезија, са својим разгранатим врстама, представља превасходно усмену *уметност речи* (подвукла М.Р.) (Самарџија, 1988:14). У тексту *Песничко читање митских обреда*, кроз прецизно критичко тумачење Павловићевих огледа у књизи *Обредно и говорно дело*, Василије Радикић уочава ауторово темељно познавање "митских текстова" као и обиље "релевантних антрополошких сазнања о пореклу и значењу мита", али истиче да је "*песничко читање* водило ка оном пресудном кључу који омогућује откривање једне нове семантике усменог песништва" (Радикић, 2005:11-12) Свој став о усменој песми као уметности речи и естетској чињеници потврдиће Павловић у другом допуњеном издању своје *Антологије српског песништва* (1984) у коју ће уврстити и усмену поезију, као и у проширеном предговору, који почиње, сада већ знаменитим речима да српска песма траје од "пре памтивека", што ће изазвати бројна тумачења и полемике, о чему ће детаљније бити речи у поглављу о *Антологији*.

Павловићевим интерпретацијама усмене и старе лирике бави се и Жарко Требјешанин у тексту *Чари Павловићевог одгонетања српске поетске баштине*, насталом као поговор Павловићевих *Огледа о народној и старој српској поезији*. На самом почетку констатује да је Миодраг Павловић "и својим песничким и својим есејистичким делом освојио саме врхове српске књижевности" (Требјешанин,1993:269), али и већ истицану чињеницу о недовољно истраженом есејистичком опусу песника. Он потом, слично Љубинковићу, уочава необичан приступ аутора, описујући Павловићеве огледе као "надахнута истраживања која померају и потресају устаљени поредак наших знања, ремете спокојство и мир „експерата“ разбијајући уобичајене схеме и каноне објашњења" (Исто, 269). Посебну вредност Павловићевих *Огледа*, аутор види у интердисциплинарности приступа усменој лирској традицији, дубинском антрополошком сагледавању које "открива дотле

скривене подземне спратове наше усмене поезије" и кроз "ново читање" показује њено ванвременско и универзално значење и колико је "по свом сензибилитету дубока и савремена, колико је *модерна* и *постмодерна*" (Исто, 276). Он такође, попут Славка Гордића, Ђорђија Вуковића и Бранка Поповића, истиче и Павловићеву *антидогматичност* "што подразумева ироничан и скептичан однос према сваком надменом монокаузалном тумачењу" (Исто, 280).

Културно-антрополошким и митско-поетичким темама које Павловић систематизује у *Поетици жртвеног обреда* (1987), посвећен је темат *Антрополошка мисленица Миодрага Павловића* објављен у 5. броју часописа *Градина* (1988). Бавећи се Павловићевим оригиналним и подстицајним сагледавањима и тумачењима појмова жртва, обред, мит и храм, аутори претежно истичу заснованост и инвентивност увида до којих Павловић долази у *Поетици жртвеног обреда*, као и могућности њиховог плодносног подстицаја за даља, првенствено етнолошка и антрополошка истраживања (Сретен Петровић: *Ка аутономији књижевног дела*, Бојан Јовановић: *Песник као антрополог*, Дејан Ајдачић: *Жртва од обреда до књижевности*). Новак Килибарда у тексту *Несамјерљиво као мјера* и Часлав Ђорђевић (*Мисленица Миодрага Павловића*) оцењују да је за српску есејистику и књижевно-теоријску и антрополошку мисао неспоран и још несагледан значај Павловићевих културолошких истраживања, док Владета Јеротић, у тексту *Улазак у храм и излазак из храма*, апострофира управо стваралачки подстицај за нова трагања, на која побуђује „ова узбудљива шетња од раног палеолита до модерне поезије, која се опет враћа на митске теме, у ствари шетња кроз еоне, подстиче и шетача-читаоца, са пажњом која непрекидно расте у току читања, да поставља себи нова питања“ (Јеротић, 2011:47). Такво питање је за Јеротића питање *сећање-заборав*, на које га подстиче стални Павловићев и песнички и есејистички напор ка успостављању континуитета, личног, поетског, националног, општељудског, са животворним енергијама стваралачког које

долазе из најдубљих слојева прошлог, а моралност вишег реда нам налаже да не дозволимо да потону у несвесно.⁴⁵

О успостављању континуитета српске песничке традиције пише, између осталог и Горан Максимовић, у тексту *Есеји Миодрага Павловића о српским пјесницима XIX вијека*, објављеном у зборнику *Пјесничка ријеч на извору Пиве, књижевно дјело Миодрага Павловића* (2004), и оцењује да је Павловић својим целокупним књижевно-историјским и есејистичким делањем потврдио "изнова драгоцјену истину о поетичким и духовним континуитетима српске књижевности од најстаријих времена до свременог доба" (Максимовић, 2004:187).

У зборнику радова *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића* (2010),⁴⁶ осврте на критичко-есејистички рад Миодрага Павловића налазимо у текстовима Радована Вучковића, Тихомира Брајовића, Милана Радуловића, Драгана Хамовића, Станка Кржића и Ђорђа Деспића. Иако у зборнику доминирају текстови о поетском стваралаштву Миодрага Павловића, поједини аутори који се баве његовим критичко-есејистичким радом, доносе детаљније увиде и разматрају овај сегмент Павловићевог стварања из различитих, до тада мање сагледаних аспеката. У тексту *Поетичко-критичке новине Миодрага Павловића*, Радован Вучковић интерпретира три Павловићева есеја објављена у *Роковима поезије – О критици* (1956), *О књижевној традицији* (1956) и *Пред лицем природе* (1956), означавајући их као својеврсне програмске текстове који прате и најављују заокрет у Павловићевом песништву почев од збирке *Октаве* (1957), али и промену односа према традицији, поезији и мисли о поезији који се може следити у његовим есејима, а који је посебно видљив у *Антологија српског песништва* и њеном предговору. Означавајући *Антологију* као

⁴⁵ У тексту *Непрестано чошћење срца*, предговору Јеротићевој књизи есеја о стваралаштву Миодрага Павловића *Одшкринута врата* (2011), Јован Делић истиче епохални значај Павловићеве *Антологије српског песништва* за успостављање континуитета и идентитета српске песничке традиције: „Зато Миодрага Павловића ми доживљавамо као маркантни – да употребимо његов наслов – *стуб сећања* српске културе, и отуда наше огромно поштовање за његово дјело и за успостављање цјелине“ (Делић. 2011:11).

⁴⁶ Зборник је резултат рада на пројекту *Поетика српске поезије друге половине XX века* Института за књижевност и уметност у Београду.

својеврстан истраживачки пројекат, која је Павловићу „отварала перспективу за даље изучавање песништва, које је он наставио и написао (...) нешто што би се могло назвати песничком историјом српског песништва“ (Вучковић, 2010:33), Вучковић се бави и есејима о српским песницима који су претходили *Антологији*, развијајући мисао о систематизованом и промишљеном бављењу поезијом и промишљањем о њој у целокупном Павловићевом стваралачком подухвату. Иако Павловић не пише аутопоетичке есеје, Вучковић успоставља везу између његове есејистике и поезије и на том нивоу, наводећи да се „писање песама објашњава на индиректан начин у есејима који су објављивани после тога“ (Исто, 19), те уочава, као и Ђорђевић Вуковић, како је Павловић „подједнако истраживао и кад је писао песме и кад је писао есеје“ (Исто, 19).

Текст *Културолошко-филозофске идеје Миодрага Павловића*, Милана Радуловића има циљ да „Павловићеву поетску и културну (само)свест представи као филозофски ситем“ (Радуловић, 2010:138), бавећи се превасходно идејама које Павловић развија у књигама есеја *Свечаности на платоу* и *Поетика жртвеног обреда*. Павловићев однос човека према Творцу, рађању културе и сакралном духу поезије, Радуловић сагледава као „креативан продужетак једног процеса који бисмо могли идентификовати као изградња могућне културне вертикале модерног доба“ (Исто, 136) и даје оцену са којом се можемо сложити, да је „Миодраг Павловић засновао једну синтетичну филозофско-поетску космогонију, у којој је хармонизована теоцентрична и антропоцентрична, космотворна и културотворна визија постања“ (Исто, 139). Иако је есеј по својој суштини фрагментарни облик, Павловић пише есеј као део система, будући да његово схватање свеколиког стварања полази увек од целине и иде ка њој, и у певању и у мишљењу, или како запажа Јован Делић у тексту *Непрестано чишћење срца* “у свему што ради Павловић настоји да успостави целину...” (Делић, 2010:11).

Антологијом српског песништва баве се Драган Хамовић у тексту индикативног наслова *Павловићева књига српског песништва* и Станко Кржић у тексту *Концепт континуитета у "Антологији српског песништва" Миодрага*

Павловића. Док Хамовић назива *Антологију* „саборном књигом осамстолетног српског песничког тока" (Хамовић, 2010:466) и види је као „пример једног *опита* којим ће се пресабрати и успоставити јединствено "колективно сећање" наше растрзане песничке традиције" (Исто, 473), чија мисија и смисао као „потврда целовите традицијске самосвести српске поезије не престају да се испуњавају“ (Исто, 475), дотле Кржић у изразито критичком и полемичком тону сагледава идеју, концепцију и мисију Павловићевог антологичарског подухвата. На почетку текста, Кржић се бави настанком и верзијама *Антологије* и пружа увид у одломке оштрих критика и сукоба који су се тим поводом дешавали шездесетих година прошлог века између две струје (првенствено идеолошки раздвојених) српских књижевника.⁴⁷ Иако Кржић оцењује ове расправе као превасходно идеолошки мотивисане и критички неутемељене, у даљем тексту износи низ замерки на концепцију и предговоре *Антологији*, полазећи од делимично сличних премиса као и њени први опоненти, али служећи се другачијом аргументацијом. Тако преношење црквенословенских и српкословенских текстова на савремени језик Кржић сматра нелегитимним, јер „ преношењем језика деформише се, макар и несвесно, порука садржана у језичком моделативном коду“, али иде и даље, прелазећи у оштар полемички тон, наводећи да „Павловић у текстове који објективно не заслужују такав третман учитава накнадну памет“ (Кржић. 2010:494). Аутор оспорава и убацивање усмене поезије у допуњено издање *Антологије* из 1984. сматрајући га неаргументованим и недопустивим, јер „писана уметност *поништава* (подвукла М.Р.) усмену кад дође у додир са њом“

⁴⁷ Реч је о интервјуу Оскара Давича за приштинско *Јединство*, где Давичо оштро замера Павловићу на "светосављу, шовинизму и архиконзервативизму", и о идеолошкој осуди Павловићеве *Антологије* из пера Марка Ристића - *О једној антологији опет*, у којој Ристић у свом познатом маниру набраја епитете који из његове перспективе носе негативан вредносни суд Павловићевој *Антологији* – „једножична, класицистичка, реторска (...) беседничка, светосавска, алилујска, испосничка, манастирска, калуђерска, жичка, николајвелимировићевска...“ Острашћеност са којом су Павловићеви опоненти наступали показује и климу која је владала у културно-духовном простору Југославије, где је идеологија била врховни арбитар уметничке вредности, а правоверност се исказивала и у оспоравању свега што је чинило вредност традиције. Са тог аспекта гледано, можемо још боље разумети суштински превратнички карактер и уметничку и људску храброст у основи Павловићевог подухвата.

(Исто, 503). Ова, у најмању руку необична тврдња, за коју аутор такође не пружа додатну аргументацију, подстакла нас је да преиспитамо однос усмене и писане поезије код Павловића у делу рада о *Антологији*. Најдаље Кржић одлази у закључној оцени, називајући *Антологију* „мистичним ентропијским хаосом“ и замерајући Павловићу да је „у савремену поезију увео мистицизам и тиме релативизовао њен развој и иновативност“ (Исто, 504). Тиме се он делом саглашава са својим претходницима из шездесетих година у покушају да врати идеолошко обележје и суд појму "мистицизам", али и да оспори континуитет српске песме, који је управо Павловић изнова успоставио својим целокупним стваралачким напором. Управо тај, условно речени "мистицизам", наглашава Ђорђе Деспих у тексту *Павловићев есеј о Змају*, где као посебну вредност овог есеја види, између осталог, и у „аргументованом наглашавању естетских вредности *ирационалног* тока Змајеве поезије, односно (...) у тумачењу места и улоге које су песме ове инспирације имале у даљем развоју српског песништва“ (Деспих, 2010:584). Кржићев приказ *Антологије* у првом делу даје књижевно-историјски преглед духовне и културне климе у којој је настајала Павловићева *Антологија* и баца додатно светло на величину и значај тог подухвата у таквом контексту, док су његове оцене антологичарског рада Павловићевог у другом делу, (не)очекивано идеологизоване и без аргумената за ставове које износи.

Досадашња проучавања Павловићевог есејистичког опуса пружају низ релевантних оцена и судова, подстицајних увида и смерница за даља истраживања, и са већином тумача се можемо сложити у оценама да је Павловићев књижевно-теоријски и есејистички рад темељни подухват наше модерне књижевне мисли заснован на систематизованом и целовитом стваралачком напору песника богате ерудиције, мисаоности, имагинације и талента. Далекосежност и значај успостављања континуитета и самим тим и идентитета српске културне традиције које Павловић остварује кроз цео свој плодни стваралачки пут, још увек се открива и показује постепено свој *епохални* карактер за нашу културу и културни идентитет. Поред већ истакнутог богатства тема, неочекиваних увида, дубине захватања у древне

слојеве живе прошлости, инвентивних закључака, посебну вредност Павловићевих есеја чини и то што дају мноштво подстицаја и путоказа за нова истраживања и креативна трагања. Сва досадашња проучавања Павловићевих есеја заснивала су се на приказима појединачних сегмената његове есејистике и иако су донела низ релевантних запажања и судова, још увек недостају прикази целокупног опуса Павловићеве есејистике као осмишљеног и повезаног поетског система, и једног од најзначајнијих критичарско-есејистичких опуса у српској књижевној традицији у целини.

Кроз традицију ка успостављању континуитета

Разуђеност и обим Павловићеве есејистике намећу одређена методолошка питања пред истраживача, а једно од најважнијих је питање одабира и ситематизовања грађе, као и начина њеног презентовања. Прво питање са којим смо се суочили на почетку истраживачког рада, јесте корпус текстова који ће бити обухваћени истраживањем, или прецизније – који текстови представљају есеје Миодрага Павловића? Будући да је само питање есеја као жанра и облика сложено, потпуна "објективност" при решавању овог питања није могућа, па ће и овај избор неминовно зависити од промишљеног и студиозног, али неминовно и индивидуалног тумачења. Чињеница да већина есејиста своје текстове објављује у различитим публикацијама, у неуједначеним временским распонима, најчешће појединачно, што отежава одабир и сагледавање целокупног есејистичког дела, ипак се не односи и на Павловићеву есејистику; испоставило се да је тај први корак - избор текстова које обухвата наше истраживање, делимично олакшан и систематичнишћу њиховог аутора, будући да су највећим и репрезентативним делом објављени у засебним књигама есеја, па ту није било већих дилема, а код предговора антологијама, руководили смо се првенствено њиховим значајем, обимом и

иновативношћу. Определили смо се стога за избор који је и сам аутор направио објављујући своја есејистичка промишљања у заокруженим збиркама есеја, па истраживање тако обухвата збирке есеја издате у засебним књигама: *Рокови поезије, Осам песника, Дневник пене, Поезија и култура, Поетика модерног, Ништитељи и свадбари, Есеји о српским песницима, Природни облик и лик, Обредно и говорно дело, Поетика жртвеног обреда, Говор о ничем, Храм и преображење, Читање замишљеног, Огледи о народној и старој српској поезији, Обреди поетичког живота*, као и предговоре знаменитој *Антологији српског песништва: (од XI века до XX века)*, предговор *Антологији лирске народне поезије* и предговор антологији коју је саставио Миодраг Павловић *Песништво европског романтизма*.

Међутим, одређене дилеме су се појавиле око критеријума у одређивању прецизнијег подручја истраживања, првенствено око селекције текстова из наведених збирки, не толико због обимности грађе, колико због унапред дефинисаних циљева истраживања, или барем одређених очекиваних резултата до којих смо хтели да дођемо. Када изучавамо есејистику једног писца, првенствени циљ је изградња својеврсног стваралачког портрета, приказ развојног тока ауторовог промишљања о свету и стварању и специфичног, дубоко индивидуалног, а ипак универзалног погледа на свет.

Есејистика Миодрага Павловића, иако тематски разуђена, представља један засебан и заокружен поетски систем, настао као резултат проницљивог понирања у тајне људског стваралаштва, тог духовног искуства највишег ранга. Питање настанка и смисла људског стваралаштва у најширем луку, од најдревнијих до модерних времена стална су преокупација, извор и исходиште његовог плодног стваралачког и људског трагања, а есеј је један од облика кроз који је исказао увиде и сазнања до којих је долазио на том путу који никада не престаје. На моменте врло личан, дубоко субјективан, на моменте готово научно дистанциран, Павловићев есеј је и једна лична историја стваралаштва, драгоцен извор проучаваоцима његовог песништва, али и незаобилазни део српске традиције. Имајући све наведено у виду, као и настојање да се да што је

могуће целовитији увид у Павловићеву есејистику, определили смо се за делимичну селективност која се огледа у несразмерном третману текстова. Тако су поједини текстови из наведених збирки детаљно приказани и интерпретирани у ширем аналитичком поступку, док су поједини само поменути, с обзиром на значај који имају у контексту целокупног есејистичког опуса Павловићевог, као и за правац и циљеве истраживања. Максимална "објективност" при оваквој селекцији текстова је немогућа, те смо се приликом одабира текстова који "заслужују" детаљнији приказ морали ослонити на индивидуалну процену и суд, узимајући у обзир и чињеницу да људски дух не може створити или сагледати ниједну ствар потпуно "објективно", сваки људски напор је прожет одређеном дозом "субјективности", што и савремена наука признаје. Да ли је оваква селекција најбоља могућа, не можемо да тврдимо, да се може и на неки други начин селектовати Павловићев есејистички опус, свакако да може, али с обзиром на циљеве истраживања, пројектоване очекиване резултате и тежњу да се пружи што целовитији увид у његово есејистичко дело, сматрамо да је оваква селекција најфункционалнија и најпрегледнија у контексту овог истраживачког рада.

Питање систематизовања и начина презентовања грађе показало се као сложенији задатак од одабира и селекције текстова, како због обимности грађе и тематске разуђености, тако и због изузетно широког распона увида до којих Павловић долази у својим есејима, али и због вишеслојног укрштања и преплитања одређених идејно-тематских наоко различитих целина у различитим збиркама - књигама есеја које су углавном засноване као заокружене целине од стране аутора, али су на више нивоа међусобно повезане. Ипак и поред спомињане разуђености, у Павловићевој есејистици доминира неколико тематских целина које представљају његову сталну инспирацију и повод за нове увиде и интерпретације, па се може рећи да се у свим својим есејистичким збиркама он бави тим неколиким тематским круговима кроз њихове различите појавне облике, али и са више аспеката, у зависности како су се и колико неки ранији увиди и интерпретације развијали, продубљивали или мењали заједно са њиховим аутором и његовим стваралачким и животним

фазама. Зато смо приказ Павловићеве есејистике и засновали кроз засебна поглавља која се баве овим доминантним тематским целинама, поштујући при том и хронолошки ред настајања појединих есејистичких збирки.

Прву тематску целину Павловићеве есејистике чини преиспитивање и превредновање српске песничке традиције, и њено посматрање у контексту светске књижевности. То је тема којом се Павловић константно бави и изнова преиспитује у својим есејистичким трагањима, али и кроз песничко стварање, схватајући традицију као динамички процес који отвара увек нова питања и могућности одговора. У оквиру ове тематске целине, издвајају се два засебна тематска круга: поетика модерног песништва, која обухвата питања поетичке интерпретације модерног и есеје о српским песницима XIX и XX века, и огледи о народној и старој српској поезији. У првом тематском кругу ове целине, успостављајући континуитет српске песничке традиције, Павловић се бави поетиком модерног песништва. У засебним књигама есеја продубљује питања поетичке интерпретације и вредновања, те појмове модерног и стварања, а у есејима и предговорима за збирке српских песника од класицизма до данас, гради целовит и теоријски заснован систем српске песничке традиције. Питањима поетике и узајамних утицаја народне и старе српске поезије, Павловић се бави у другом предговору своје знамените антологије, као и у засебним књигама есеја, систематизујући цео овај корпус у лирско-митолошку, јуначко-антрополошку и средњовековну, српско-византијску традицију. Утицај који су његови есеји и антологије које валоризују његова сазнања извршиле у српској књижевној пракси, теорији и историји, значајно је променио дотадашња схватања о српској књижевној традицији.

Другу тематску целину есејистичког дела Миодрага Павловића, чине огледи о европској и светској књижевности. Она обухвата опширну студију о песницима европског романтизма писану као предговор истоимене антологије, есеје о водећим песницима раздобља у распону од Дантеа до Елиота, те огледе и студије у различитим издањима. Павловић се у есејима о светским песницима креће од записа о аспектима једне песничке егзистенције или

појединачног дела, до широког сагледавања епохе и места одређене песничке појаве у целокупном контексту светске песничке традиције, доводећи их у појединим огледима у везу и са културолошко-антрополошким истраживањима.

Трећа тематска целина обухвата корпус културно-антрополошких питања којима се Павловић бави у есејима посвећеним миту, религији и узајамним везама различитих култура, укрштајући дијахронијску и синхронијску перспективу, и градећи један синтетички и универзални поглед на питања људске духовности од памтивека до данас. У оквиру ове целине, Павловић сагледава развој људске духовности, те пратећи пут од ритуала преко мита до стварања, као једног тока у развоју свести и пут од херојског начела до храма и преображења, као другог тока, долази до њихових сталних укрштања и међусобних утицаја који доносе стално обнављање кроз стваралачки израз. У књигама есеја посвећених културно-антрополошким темама, Павловић на основу теоретске заснованости и имагинације, долази до значајних и оригиналних увида и успоставља један особен историјат развоја људске духовности. Полазећи увек од појединачног, конкретног уметничког дела, Павловић трага за заједничким, општим тачкама и гради целовиту слику у којој свако дело чини један незаменљив део људског стваралачког напора.

Засебну област у оквиру ове тематске целине чине огледи о српским сликарима. Трагајући за поетиком стваралаштва наших великих уметника, Павловић складно проналази њихово место у контексту српске уметности и културе, смештајући га истовремено у шири контекст европске и светске уметности. Бавећи се сликама и скулптуром, Павловић проналази почетни импулс за даља трагања у области сакралне архитектуре, обреда и митских кругова, а истовремено проналази везе између поезије и ликовности, као сродних облика изражавања стваралачке имагинације, тако да су ова почетна истраживања ликовности као облика изражавања људског духа, својеврстан пролог у Павловићева каснија културолошко-антрополошка истраживања.

Павловићева есејистика није и не може бити одељени и изоловани део његовог целокупног песничког, духовног и стваралачког портрета; повратни утицај и однос његовог певања и мишљења о певању чине један нераскидиви ланац настао у истрајном напору стварања једног целовитог и заокруженог књижевно-стваралачког дела. Израз његових трагања за суштином и смилом стварања и живота налазио је некад складан одјек у песми, некад у мисли о песми и стварању, а најпосле и у прозном делу, па би занемаривање интертекстуалног потенцијала његове есејистике сузило перспективу и домете овог рада, а самим тим и његове сазнајне потенцијале. Зато ће Павловићева есејистика у овом раду, у одређеној мери и на чворним тачкама, бити сагледана и из тог аспекта, управо због потраге за целином, која је једна од константи његовог преданог духовног трагања утканог у живу традицију српског стваралаштва.

ПОЕТИКА, ТРАДИЦИЈА, КОНТИНУИТЕТ

Теоријске основе

Прва књига есеја Миодрага Павловића *Рокови поезије* (1958), настајала у периоду од 1952. до 1958. године, значајна је и за његово потоње есејистичко-критичарско, али исто тако и песничко стварање, јер теме којима се бави млади Павловић у тој књизи, представљају скицу и својеврсни пролог његових каснијих разгранатих, вишеслојних и плодних есејистичких и поетских трагања. Зналачки и зрело написана, прецизних и дубоких запажања, по озбиљности приступа књижевно-естетским питањима и стваралаштву јасно представља већ изграђеног есејисту и песника високе самосвести. Књига *Рокови поезије* представља тако једну врсту програмске књиге, збирке која ће, без унапред зацртане ауторове намере, навестити правце у којима ће се кретати Павловићева мисао о поезији и стварању, као и његово песничко стварање. Као што ће нешто касније предговор за *Антологију српског песништва* (1964) представљати својеврсни програм и навестити правац којим ће се кретати Павловићева критичко-есејистичка мисао у превредновању српске песничке традиције и успостављању конитунитета *српске песме*, као и правац кретања његове поезије (*Велика Скитија*, *Нова Скитија*), тако ће и књига *Ништителџи и свадбари* (1979) најавити интензивирање митско-антрополошких и културолошких основа људског стваралаштва, које ће уследити у наредним годинама, и у певању и у мишљењу.

Оваква хронологија настанка есејистичких текстова и песничких збирки код Павловића, указује на тесну повезаност и узајамни међусобни утицај

његове есејистике и поезије, будући да већим делом његови есеји антиципирају правац и теме које ће се наћи у његовим следећим песничким збиркама, и тиме потврђују већ изнета запажања о равноправности ова два дискурса у Павловићевом стварању.⁴⁸ Овде ваља истаћи и чињеницу да Павловић не схвата есеј као дискурзивну допуну својих песама, он не "објашњава" своју поезију у својим есејима. За њега је есејистички дискурс облик у којем исказује своја духовна истраживања и стремљења у одређеном тренутку, а која нису и не могу бити предмет песме, али су неодвојиви део његове стваралачке личности и самим тим паралелна и у хармоничном укрштању са поетским дискурсом. То потврђује и летимичан поглед на богату библиографију Павловићеву – у исто време када настају његове прве песничке збирке, млади Павловић пише и своја прва промишљања о поезији и стварању, а таква пракса остаће непромењена током његових плодних стваралачких деценија које следе.

Рокови поезије садрже три тематска круга – *Теме, Поводи и Ствараоци*, а већ структура књиге оцртава смер свих потоњих вишеслојних есејистичких истраживања Миодрага Павловића. Полазећи од начелних књижевно-теоријских и естетичких питања стваралаштва у *Темама*, преко оригиналних и промишљених сагледавања појединих уметничких дела у *Поводима*, све до преданог и обимног књижевно-историјског рада који тек наговештава у *Ствараоцима*, дајући своје прве (ре)интерпретације светских и српских песника (Јејтс, Бодлер, Дис), Павловић наговештава своју следећу есејистичку збирку *Осам песника* (1964) и велики посао превредновања српске традиције који је поставио пред себе као задатак есенцијалне важности. Испоставиће се у годинама које следе да је освешћено заснивање вишевековне заједнице знаних и незнаних песника српске песме у којој је и његова песма, али и песма оних који долазе, постављање неопходног контекста *живе традиције*, једна од најважнијих мисија целокупне књижевне мисли Миодрага Павловића.

⁴⁸ „Тако се Павловићева критика јавља као неопходни творачки корелатив његове поезије, као саставни део духовне активности истог стваралачког субјекта, који испитује и исказује и себе и свет кроз два мање или више равноправна, комплементарна комуникациона канала“ (Поповић. 1987:32).

Зато и не чуди чињеница да песник превратник, изразито модерног, урбаног сензибилитета, усмерен на садашњост као једину стварност, како младог Павловића на основу песничких збирки *87 песама* и *Стуб сећања* перципира тадашња књижевна јавност, (не)очекивано отвара своју прву књигу есеја текстом *О књижевној традицији* (1956) и наговештава правац којим ће се кретати његово поетско стварање, али и схватање смисла стварања уопште. Овај есеј који у великој мери кореспондира са Елиотовим схватањем традиције,⁴⁹ изнетим у једном од најутицајнијих текстова светске књижевности *Традиција и индивидуални таленат*, представља уједно и основу и програм Павловићевог подухвата превредновања сопствене песничке традиције и успостављања континуитета српског песништва, те најављује заокрет у поетском стварању који ће следити. Павловић посебно истиче Елиотов појам „осећање историје (historical sense) помоћу кога песник успева да осети куда даље воде развојни правци поезије“ (Павловић, 1958:8). Такво *осећање историје*, показаће се у деценијама које следе, не исцрпљује се за Павловића прихватањем појма у одређеном теоријском дискурсу, већ се остварује и изнова обнавља кроз плодно и духовно усредсређено песничко и есејистичко стварање. Висока свест и самосвест константе су Павловићевог стварања, брижљиво очишћеног од произвољности, импулса и сентименталности, усредсређеног на захтеве духа и спознаје суштинског и непролазног у људском делању кроз векове. У самом уводу текста Павловић увиђа ограниченост доследне усмерености на садашњост:

Наша је психолошка и објективна нужност да издвојимо

садашњост као самосталан исечак времена, а покушамо ли то,

⁴⁹ „Традиција је ствар која има много шири значај. Она се не може наследити, а ако вам је потребна морате је стећи великим трудом. Она на првом месту обухвата осећање историје за које безмало, можемо рећи да је неопходно сваком оном ко би хтео да буде песник и после своје двадесет пете године; а то осећање историје обухвата 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, 1963:35)

видимо да издајање не може бити нимало радикално: безбројне везе нас вежу за књижевну прошлост. (Павловић. 1958:5)

У даљем тексту Павловић одбацује однос који према традицији имају радикални новатори, али и окоштали традиционалисти, и пита се „да ли уважавање великих дела литерарне прошлости мора имати за последицу омаловажавање савремених и будућих напора за освајање нових књижевних путева и простора“ (Исто, 8), јер свако класично дело прошлости било је некад ново и наилазило на отпоре, најчешће из академских кругова. Тако схваћена традиција једнако је бесплодна, као и негирање свега претходног и инсистирање на оригиналности по сваку цену, као вредности *per se*, јер је „правих, радикалних револуционара књижевне форме било врло мало, па и кад се за њима осврнемо, видимо да су то писци који у историји не остају због своје величине“ (Исто, 9). Успостављање уравнотеженог односа према традицији, без апсолутизовања, али и без одбацивања, није лак задатак за ствараоца, и одвија се у сталној унутрашњој напетости:

Чудна психолошка двосмерност опседа оне који пишу: кад сматрају да се могу и морају одвојити од традиције, осетиће да су крвљу и мишљу везани за њу, а кад хоће да јој се повинују и да претерају у поштовању, виде колико су они, њихов живот и мисао нешто друго, одвојено од свега што им је претходило. (Исто, 10)

Јасно је да се овај исказ односи на сопствену песничку праксу, и указује на противречност коју доноси било који радикалан став према традицији, али и немогућност писца да игнорише то питање, или да очекује да се спонтано реши. Прецизно и свесно одређење према традицији постаје тако императив сваке озбиљне песничке праксе, и Павловић је тога итекако свестан, а резултат тог одређења можемо видети већ у песничкој збирци *Млеко искони* (1963) а потом у *Великој Скитији* (1969), *Новој Скитији* (1970), *Светлим и*

тамним празницима (1971). У *Млеку искони* Павловић се песнички обраћа античкој хеленској традицији, њеној митологији и историји, као изворишту и надахнућу потоње европске цивилизације.⁵⁰ Он актуелизује древне митолошке слојеве, обнављајући их кроз савремене и свевремене мотиве, оживљавајући цикличну визију света, карактеристичну за митску свест, кроз модеран песнички поступак што најављује у истој књизи, али у поглављу *Ствараоци*, у есеју *О поезији В.Б.Јејтса*: „Нас тренутно занима могућност да песник доживи историју у целини, не у појединим манифестацијама, као један реалан, важан лични доживљај“ (Исто, 2006). Своје тезе о миту Павловић је објавио у овом по много чему значајном есеју, о чему ће детаљније бити речи у тематској целини која се бави есејима о светској књижевности, јер антиципира један значајан корпус песничког и есејистичког дела његовог стваралаштва, а чије је исходиште управо у миту, тој великој песниковој преокупацији. У песмама *Велике скитије*, песник понире још дубље у реактуелизацију традиције, али просторно ближе, у област српског мита, легенде и историје, од доласка на Балкан, преко средњовековне историје и косовског мита. Међутим, за Павловића однос историје и мита није једнозначан и омеђен на начин како то наука чини– границе историје и мита у његовој песничкој имагинацији се претапају и преплићу, и како учава Александар Петров у тексту *Хронологија у поезији Миодрага Павловића (1952-1962)*, Павловић ће „настојати да између мита и историје успостави двосмеран однос: историзоваће мит и митологизоваће историју“ (Петров, 2010:96).

Традиција је за Павловића, као и за Елиота, *жива традиција*, корпус дела и својеврстан координантни систем, према коме се утврђује значај уметника и његовог дела, јер дело не може постојати само за себе, већ се исправно перципира у ширем историјском контексту. Међутим, свако ново

⁵⁰ У тексту *Уз поетику Миодрага Павловића* Јован Делић истиче вишеструки значај збирке *Млеко искони* „за развој Миодрага Павловића и његове поетике, не само по отварању теме "грчког чуда" и драме односа *човјек-Бог*. То је прва Павловићева пјесничка књига која открива његово интересовање за историју као старо и неисцрпно поље књижевне инспирације. (...) С *Млеком искони* историјско, метафизичко и антрополошко у Павловићевој пјесми пулсирају паралелно“ (Делић, 2010:52).

дело које уђе у корпус традиције мери се у односу на њу, али и постојећа дела се одређују у односу на новину, те је традиција покретни, живи систем, јер „садашњост исто толико мења прошлост колико прошлост управља садашњошћу“ (Елиот, 1963:35).⁵¹ На овим темељним поставкама Павловић се упустио у процес превредновања српске песничке традиције и успостављања њеног континуитета, али и изградње сопственог песничког израза са стално присутном свешћу о ономе што му претходи и у шта се уграђује његово дело, мењајући живи традицијски поредак.

Књижевно-теоријске теме и начелна питања поезије доминирају у целом првом поглављу *Рокова поезије, у Темама*, и показују са колико преданости, озбиљности и критичке свести Павловић прилази начелним питањима песничког стварања, али и у односу на сопствену песничку праксу, коју кроз своја промишљања преиспитује, усмерава или наговештава, али без конкретних експлицитних поетских исказа. Напоменули смо већ да Павловић не негује праксу "објшњавања" својих песама, околности њиховог настанка или импликација које евентуално носе, што делом произилази и из схватања улоге ствараоца, које кореспондира са Елиотовом имперсоналном теоријом поезије, у којој је „напредак уметника непрекидно саможртвовање, непрекидно гашење личности“ (Елиот, 1963:37). Већ помињана антидогматичност у ставовима, као и релативизовање закључака до којих долази, као и хумор и иронија које дискретно промичу кроз поједине стихове или огледе, потврђују да песничко "ја" није у центру Павловићевог певања и мишљења, што примећује и Ђорђевић Вуковић у поговору *Ништителја и свадбара*: "...треба рећи да Павловић не истиче ауторско "ја" или "ми" у први план и да више тежи да говори о самом

⁵¹ Појмови прошлости и садашњости, као и појам времена за Елиота су релативни када је реч о уметничком делу, јер у овој сфери људске делатности нема прогреса, уметност се не развија у времену, сва дела постоје у фиктивној истовремености, и сва се међу собом подвргавају истим правилима. зато Шекспир или Данте не губе на значају. Песник ову свест мора да развија и потчини своје песничко "ја" нечему вреднијем. Елиотово схватање традиције наишло је на велики одјек код савременика али и потоњих теоретичара књижевности. *Нови критичари* усвојили су сличан појам традиције, а Брукс и Ливис су извршили превредновање енглеске и америчке поезије на основу Елиотовог схватања традиције.

предмету него о себи; код њега се не примећују наметљивост и таштина, који су често карактеристични за писце огледа“ (Вуковић, 1979:242).

Питање (не)могућности дефинисања уметности и лирике Павловић отвара у *Белешкама о лирици* и поставља неколико начелних тачака око којих можемо да изградимо "непостојећу дефиницију" поезије, а основни захтев би био да "поезија предвиђа успостављање вредности; она их мора проналазити, проглашавати, обарати" (Павловић, 1958:13). Поред тога, битна одредница поезије јесте њен однос према временским и просторним координатама, а за лирску песму постоји само *садашњост*, не у смислу актуелног тренутка, већ "све лирске песме хрле напред и у тренутку кад их ми отворимо њихова садашњост је истоветна с нашом – оне нас увлаче под куполу једног заједничког, унапред припремљеног *сад*" (Исто, 14). Следствено томе, простор песме је увек и само *овде*, јер "за разлику од епске која је по правилу *тамо*, лирска песма је непоколебљиво *овде* с нама, или смо ми *овде* с њом" (Исто, 15). Овде Павловић промишља категорије лирског, епског и драмског, без изједначавања са лириком, епиком и драмом, слично Штајгеровим промишљањима у *Основним појмовима поетике* (1946), за кога су субјект и објект у лирској поезији без дистанце, и због тога се лирика одвија у ванвремености, тј. у садашњости, а у епској песми је увек наглашена дистанца између субјекта који говори и објекта о којем се говори, и то је у Павловићевом виђењу простор епске песме који је увек *тамо*. Феноменолошка тумачења књижевности су свакако утицала на Павловићево поимање основних поетичких питања⁵², с тим што их он не решава строгом научном методом, него уз слободну поетску имагинацију, истраживачки дух и самосталност у

⁵² Основу феноменолошких проучавања књижевности представљале су идеје филозофа Едмунда Хусерла (1859-1938), који је феноменологију посматрао као методу сазнавања чистих феномена, што је у теорији књижевности резултирало посматрањем књижевног дела превасходно као *језичког уметничког дела*. Оавкво схватање развили су Роман Ингарден, Емил Штајгер и Волфганг Кајзер, чија књига *Језичко уметничко дело* (1948) представља највиши домет и синтезу феноменолошке књижевно-теоријске мисли. Свеобухватност феноменолошке анализе из различитих аспеката која увек води ка синтези и оријентација на дело као естетички феномен, препознатљиве су у великој мери у Павловићевом методу интерпретације, али без догматичности, уз сталну отвореност ка новим и другачијим могућностима истраживања *језичког уметничког дела*.

закључивању даје оригинална и неочекивана решења. Уз бриљантан стил и високу естетизацију исказа, овакав поступак даје особиту драж његовој есејистици и чини да свако ново читање нуди неки нови угао гледања.

Рецепција песме и дијалог који је иманентан сваком уметничком говору за Павловића подразумева читаоца или слушаоца, "немог сабеседника" сваке песме, док у есеју *Читање поезије*, још више наглашава суштинску важност односа дело-читалац, називајући га у ефектној слици "плесом енергија који се размаше између читаоца и дела", закључујући да "све оно што је у стваралаштву вредно и релативно, резимираће се у општењу читаоца са песничком творевином" (Исто, 72). Испитујући могуће (не)постојеће дефиниције лирике, Павловић истиче њену вечну актуелност, будући да поетском симболизацијом лирика мири у себи прошло и садашње, спољашње и унутрашње доживљаје, те тако долази до ванвременског, универзалног значаја. Равнотежа непомирљивих елемената "спрега фиктивног и стварног" у амалгаму песме је кључни покретач лирике "активна химера, која, мада неостварива, вуче лирику напред, даје замаха њеном крвотоку" (Исто, 17). У овом невеликом тексту, Павловић промишља упоришне тачке поезије, оне које ће настојати доследно да реализује кроз своје стварање – изградњу *вредности*, универзално *сада и овде*, стални *дијалог* и постизање склада у *равнотежи* опречних сила које кроз сталну напетост представљају покретач креативном процесу.

Дијалог који води са ствараоцем у себи, наставља у есеју о метафори, *Велики и мали облици*, за коју опрезно наводи да је "основно средство песничког изражавања", чија способност да "кондензује" даје заправо "велику моћ синтезе", али изражава сумњу у могућности развоја поезије кроз даље згушњавање смисла кроз метафору, која тако "постаје анологија детаља и подељености, средство које разбија нашу слику света, уместо да је нитима везује у функционалну целину" (Исто, 20). На самим почецима својих критичко-есејистичких промишљања (текст је настао 1957. године) Павловић исказује бригу за целину и целовитост, а уметничку синтезу, једну од упоришних тачака сопствене поетике, настојаће да систематски реализује и

кроз поезију и кроз мисао о њој у годинама које следе. Ипак, централно питање овог текста које иде у прилог тези да се есеји у *Роковима поезије* већим делом могу посматрати као програмски, јесте питање великих облика у лирици, тачније лирских циклуса, које види као могућност развоја модерне поезије и њену могућу плодносну будућност. Павловић разматра примере не сасвим успешних (Паунд) и делимично реализованих лирских циклуса (Елиот) код модерних песника, и уочавајући потенцијалне опасности од згуснутости метафора у великом облику⁵³, даје своје виђење на којим принципима може да функционише лирика у великим облицима, што нам се чини есенцијално важно за настанак Павловићевих лирских циклуса, његове, рекло би се, основне форме песничког исказа:

То дистанцирање песника према предмету не значи поновно враћање у нарацију и дескрипцију, него већу могућност за учествовање дискурзивног елемента у песничком стварању.(...) Настаје нешто што бисмо назвали лириком другог степена, где лирско стање не тежи да се изрази такво какво је него налази свој смисао тек када постаје предмет једне расправе, поређења и развијања. (Исто, 22).

У *Млеку искони* Павловић реализује "лирику другог степена"⁵⁴, коју Јован Делић у тексту *Уз поетику Миодрага Павловића* означава као "преокрет", будући да збирка представља "цјеловити лирски спјев релативно чврсте унутарње кохезије, који нуди цјеловиту визију свијета" (Делић, 2010:53), а

⁵³ „Тако је отприлике Езра Паунд писао своје *Кантосе*, који и поред неких несумњивих врлина, показују противречност тог метода: висок степен кондензације неподношљив је у великом песничком облику“ (Исто, 21).

⁵⁴ „Павловићеве лирски спјевови настају као резултат циклизације пјесама, њиховог повезивања у надређену структуру која надраста циклусе и на нивоу књиге твори један нови лирско-епски жанр. Природа лирског сачувана је кондензованомшћу и густином израза, обимом и структуром појединачних пјесама и лирском сижом који никада не добија епски замах“ (Делић. 2010:54).

лирика великог облика добија свој врхунски израз у циклусу песама *Велике Скитије*, збирке која "по много чему представља једно од најсугестивнијих чворишта у Павловићевом духовном и песничком систему" (Голијанин-Елез, 2011:685), као и у збиркама које јој следе- *Нова Скитија*, *Хододарје*, *Светли и тамни празници*, све до *Дивног чуда*. Цикличност поезије и проучавање развијених песничких система као специфичне жанровске форме, постаје једна од значајних тема савремених књижевно-теоријских истраживања,⁵⁵ будући да значајни савремени песници развијају своје опусе претежно на принципу цикличности, што потврђује тадашња Павловићева разматрања о могућем правцу развоја лирике и уједно наговештава развојну линију његовог песништва.

Повезаност Павловићевих промишљања начелних питања песништва са конкретном песничком реализацијом, потврђује и есеј *Пред лицем природе* (1956), који можемо читати и као дискурзивну најаву збирке *Октаве* (1957), у којој се песник градских тема и разноликих песничких облика из прве две збирке, враћа класичној форми српске лирике и обраћа природи. Засићеност песничке имагинације која се обраћала "шареном, шкрипавом, ћошкастом призору градског живота" не може да изведе песника директно у природу, "остало је само то да је предмет пасторале један конкретан пејзаж (некад само природни, сад и градски), али услов је да тај пејзаж мора имати двоструки смисао, не само објективно-дескриптивни, него и субјективно-лирски" (Павловић. 1958:28). Реактуелизација песничког повратка природи није тек једноставан чин изласка из града, него неминовни процес сазревања песничких слика "на чијој ће општости и сталности настојати", а обраћање природном пејзажу "који ће услед богатства својих видова моћи да буде на нов начин протумачен садржајима који ће у њега бити пројектовани" (Исто, 29), постаје

⁵⁵ „Теоријски проблем лирског циклуса данас претпоставља проналажење критеријума цикличности (који омогућују да се лирски циклус разграничи од додирних књижевних појава) и изучавање механизма интертекстуалних интеракција које условљавају целовитост и јединство лирског циклуса – изучавање закономерности које одређују смисаоне трансформације у систему поетског текста условљене циклусним контекстом и разраду и прецизирање концептуалног апарата који омогућује адекватан опис лирског циклуса као специфичне жанровске форме“ (Голијанин-Елез, 2011:680).

тако унутрашњи императив песничке праксе. На оваквим принципима Павловић и гради песничке слике у збирци *Октаве*, дајући пејзажу двоструки смисао објективно-дескриптивни и субјективно-лирски, где "светлост као мед цури" и "вода мисли у мени", док "диже се хорски глас планина". Овакво преплитање и високи степен подударности између Павловићеве песничке и есејистичке праксе наставиће се кроз цео његов опус, што потврђује кохерентност и систематичност целине његовог дела и тежњу ка изградњи синтетичке слике света и стварања.

Међутим, поред начелних питања о поезији, песничком стварању, односу поезије и песме, те односу песника и читаоца, Павловић се у својим првим есејима систематски бави и питањима песничке критике, те могућностима и дометима тумачења поезије, тако да и у теоријском дискурсу поставља основе своје песничке и есејистичке праксе. Тиме он јасно наговештава да су та два дискурса, песнички и есејистички, његова трајна и доминантна стваралачка преокупација, облици кроз које се његова имагинација и мисао складно изражавају, што ће се свакако и потврдити кроз деценије које следе.

У тексту *О критици* (1955) он поставља једно од кључних питања критичарско-есејистичке праксе, колико је критика креативан књижевни род и да ли је креативност нужна одлика критичара? Разрешење те дилеме, Павловић види у креативности другачије врсте од песничке, "она је специфична мешавина једне пластичне маште која се лако индуцира, богатог регистра личних искустава који се изражава афинитетима укуса, склоности ка интелектуалном уоквиравању" (Исто, 49), што можемо видети и као Павловићев опис сопствене критичке праксе. Критика је неопходни корелатив књижевности, а критичар је тај "који књижевности даје једну димензију више, која јој је потребна као ваздух за дисање" (Исто, 46). Неопходност и смисао тумачења поезије Павловић дакле не доводи у питање, потребно је међутим успоставити метод између крајности импресионистичке и објективне критике, које су у чистом облику и немогуће.

Пружајући кратак увид у дотадашње методе у књижевној критици, неретко антагонистички постављене, Павловић несумњиву предност даје филозофској и етичкој критици, будући "најотпорнија према зубу времена", а у свом концентрисаном облику "јесте есенција естетских назора свога доба" и стога увек "релевантна и узбудљива" (Исто, 48). Постојећи антагонизам различитих аспеката он не сматра неминовним, напротив, "синтеза свих њих у једну креативну целину којој ће естетски принцип бити непоколебљиви центар чини се привлачним идеалом једног савременог критичког метода" (Исто,48). Овај цитат нам се чини нарочито значајним за опис Павловићевог метода који је развијао кроз сопствену критичко-есејистичку праксу, а у раном есеју описао као "привлачни идеал", и ма колико да је мењао или комбиновао различите приступе књижевно-теоријским и културолошким темама, прокламовани *естетски принцип* је увек остајао тај "непоколебљиви центар" његове изграђене есејистичке мисли. Чини нам се важним истаћи и чињеницу да је Павловић у својим есејима посезао за методом интерпретације који је у одређеном тренутку функционално могао да осветли онај аспект неке појаве или дела, који је био у сагласности са основном правцем истраживања и основном идејом конкретног текста. У својим истраживањима, усмереним ка што целовитијем приказу одређене појаве, а у складу са својим недогматичним односом према сазнањима до којих је долазио, Павловић је уз модерне методе, првенствено *нових критичара*, феноменолога и донекле структуралиста, повремено користио и достигнућа тада претежно одбачених позитивистичких метода, поготово у књижевно-историјским огледима. Његова суштинска *модерност* уосталом никада није произилазила из спољашњег усаглашавања са савременим, модерним правцима и методологијама, него из аутентичног и духовно неспутаног стваралачког процеса, који није омеђен предрасудама или прокламованим истинама, а једним делом из таквог става и методологије проистиче и већ истицана зачуђујућа оригиналност увида и нових сазнања до којих долази у својим књижевно-културолошким огледима.

У есеју *О структури песме* (1955), Павловић детаљније експлицира неопходност специфичног приступа свакој песми и песничкој личности, јер је

"сваки песник случај који захтева не само конкретну анализу, него и употребу специјалних, увек нових и нарочито прилагођених инструмената анализе", те даје виђење могућег метода који "претендује на исцрпност и тежи основним сазнањима", а заснива се на разматрању "међусобне зависности разних нивоа поетичких структура и њиховог узајамног дејства" (Исто, 109). Овде, као и у осталим текстовима о начелним поетичким питањима приметан је утицај идеја англоамеричких *нових критичара*, и њихове *нове критике (new criticism)* на Павловићев однос према књижевном делу које се схвата као семантички аутономна категорија, што је заједнички именитељ различитих теоретичара који нису деловали као група, него су сродности међу њима накнадно уочене. Тако Џ.К.Ренсом у књизи *Нова критика* (1941) међу њене претходнике убраја Елиота, Ричардса и Емпсона, а у саме протагонисте Брукса, Ворена, Тејта и Блекмена. Као добар познавалац енглеске поезије, Павловић је сигурно упознат и са праксом *нових критичара*, јер методи које су они примењивали, уочљиви су делом и у његовом приступу књижевном тексту: организација текста, функционисање појединих елемената, значење текста као целине. Међутим, можда најзначајнији домет *нових критичара* који се означава термином *пажљиво читање (close reading)*, тј. унутрашње осветљавање дела или интерпретација, постаће једна од најважнијих одлика и метода Павловићевог критичко-есејистичког истраживања, која иде и даље од текста, до осветљавања контекста, што ће нарочито бити значајно у конкретном изучавању традиције које следи.

Међутим, иако је Павловићев приступ проблемима интерпретације несумњиво близак *новим критичарима*, феноменолозима, а под првенственим утицајем Елиотових идеја, он слободно преузима и одређене поступке из "супротстављених" теоријских школа попут структурализма, или посеже за неким достигнућима позитивизма, поготово у књижевно-историјским трагањима (биографизам, историзам, социологизам), тражећи и примењујући за сваки нови предмет специфични "нарочито прилагођен" инструмент анализе. Иако иманентни приступ књижевном делу остаје основно полазиште његових интерпретација, у чему је Павловић близак феноменолозима и њиховом

методу,⁵⁶ важан сегмент књижевно-историјских питања, које феноменолози нису укључивали у своја тумачења, раздваја га од феноменолошке праксе и води ка укључивању других приступа и метода у питањима књижевне историје.

У есеју *Кривица поезије* (1957) Павловић отвара неколико питања важних како за песничко тако и за есејистичко стварање, а повод за размишљање о *кривици* поезије, налази управо у одређеним поставкама феноменолошке школе које истичу "негирајуће дејство имагинативног става и језичког чина" (Исто, 37), а који је Морис Бланшо у својој естетици довео готово до пароксизма закључујући да литература доноси "једну апсолутну негацију и једну апсолутну тишину на којој се пројектује језик" (Исто,38). Овакав став је за Павловића неубедљив, и мада не одриче Бланшоу блиставост стила, ипак назива његову теорију "елегантним надгробним спомеником" (Исто), будући да и у феноменолошким теоријама имагинација не ступа у однос са празнином, већ са одређеним садржајем, ма колико иреалан био. Имагинација пружа уметнику слободу, а слобода је за Павловића "могућност да се неминовност перцепције замени независним делањем имагинације" (Исто), али управо из слободе произилази и *кривица* поезије, а "можда баш зато што су могућности поезије неограничене, а песници не могу да их искористе" (Исто, 36). Павловић раздваја појам поезије од пеништва, песничке праксе, сматрајући поезију узвишеним али у пракси недостижним идеалом, јер изгледа да свака песма, ма колико добра, може бити боља. Он овде отвара једну од вечних тема незадовољства уметника својим делом, које увек измиче претпостављеном идеалу, али то незадовољство је и велики покретач тежње за стварањем још бољег и идеалу ближег дела, па су такви парадокси, као уосталом и парадоксални положај човека у свету и универзалном поретку ствари, заправо (парадоксално) покретачи духовног развоја човека и стварања свега онога што називамо културом.

⁵⁶ У једном од најутицајнијих дела савремене теорије књижевности, *Језичком уметничком делу*, Волфганг Кајзер, утемељивач феноменолошког приступа књижевном делу сматра „ да песничко дело не живи и не настаје као одраз нечег другог, већ као у себи затворена језичка структура“ (Кајзер, 1973:3).

Павловић у овом тексту поставља још једно важно питање сопствене уметничке праксе, а то је однос критичар – песник, поготово када су те две вокације спојене у једној личности, и уз незнатне дилеме, што није карактеристично за његов преовлађујући (само)релативизујући став, даје предност песницима-критичарима, у односу на критичаре који нису песници. Свој став поткрепљује примерима из књижевне историје (Колриџ, Вордсворт, Бодлер, Гете, Елиот, Валери), и наводи да су "о поезији најважније рекли највећи песници", док су "осредњи песници били и осредњи критичари" (Исто, 42). Ипак кључни аргумент у прилог тези да су песници, који су посезали за пословима песничке критике, у предности над теоретичарима поезије, Павловић износи питајући се "шта је претежније као мерило, шта је сигурније кад треба да судимо о поезији, да ли познавање песништва кроз историју, или доживљај њених скривених тенденција у самом чину стварања? (Исто, 41), додајући да двоумљења готово и нема, али напомиње и да тема није исцрпљена и да се о њој још може и треба говорити из различитих аспеката. Овде Павловић износи један наглашено субјективан став, који очигледно произилази из сопственог искуства и праксе, али и својеврсно суђење и одбрану сопствене песничко-критичарске праксе.

Ово питање свакако спада међу често проблематизована питања књижевне теорије и праксе, те однос академске и тзв. *стваралачке критике* проблематизује Славко Гордић пишући о есејистици песника Љубомира Симовића, али и Миодрага Павловића, Јована Христића и Ивана В. Лалића, водећих песника-есејиста у српској књижевности, постављајући питање да ли је уопште функционална подела критике на официјелну и стваралачку и да ли су у питањима песништва ипак најбољи арбитри песници? Узимајући у обзир померене границе између рефлексije и креације, али и специфично, самосвојно и "бочно" виђење поезије које доносе песници-критичари, Гордић потврђује издвојеност њихове есејистичко-критичарске праксе, али на друго питање нуди вишеслојан и прецизан одговор, са којим се можемо сложити, без категоричког и коначног суда, са ваљаним путоказима за даља истраживања вишезначног и

плодног односа *официјалне* и *стваралачке* критике.⁵⁷ Одговор на овако постављено питање интерпретације поезије, може се наћи само анализом свих аспеката међуодноса песника и критике, и полазећи од сваког појединачног ствараоца и његовог песничког и критичког дела, а налази се пре у уочавању естетских, теоријских и сазнајних домета, сродности и разлика, него у супротстављању ова два вида критичке праксе. У сваком случају једнозначан и уопштен одговор на ово питање не постоји, сваки поједини случај тражи засебну и вишеслојну анализу, као и специфичан приступ. За Павловића, као ствараоца високе самосвести, међусобни однос два примарна аспекта његовог стварања – песничког и критичарско-есејистичког, једно је од најважнијих питања и он са разлогом у теоријском дискурсу поставља проблем и налази могуће одговоре и смернице за даље паралелно развијање ова два облика кроз које се његова имагинација и мисао превасходно стваралачки реализују. У закључку текста, Павловић издваја критику поезије од критике уопште, будући да је "критика поезије посао за који су потребне способности веће него за саму критику", али посебно значајним за нашу тему нам се чини следећи исказ, који видимо као кратак програм и мерило високог критеријума који је Павловић ставио пред себе и своје стварање:

Ако је поезији циљ да надмаши саму себе тражећи опет себе,
критика која има циљ ван себе, надмашује се кад се невидљиво
изједначи са песничким стварањем. Тада и она на себе прима
пун терет и одговорност поезије (Павловић, 1958:42).

⁵⁷ „А да ли она – ево нас на трагу одговора на друго питање – сама по себи подразумева и надмоћ песниковог проницања у саму срж књижевног феномена? Безрезервно потврдан одговор био би неодржив већ и стога што је вредност увек сингуларна категорија. Аутентичан песник није нужно и ваљан критичар, а ни песнику неспорних критичко-есејистичких диспозиција није сваки критичко-есејистички увид неспоран. Уопштавање које би имало начелну основу не би смело даље од начелне претпоставке да је учени песник од ученог непесника надмоћан у промишљању примарно унутарњих релација песничког дела и, рецимо тако, стваралачког процеса“ (Гордић. 2003:720).

Овакав завршетак огледа о *кривици* поезије, чија стилска избрушеност "открива" да је писао песник по вокацији, открива високу посвећеност, одговорност и развијену стваралачку самосвест Павловићеву, али и оцртава основни принцип на ком је засновано његово дело, и свест о потреби постављања највишег циља према којем ће неуморно ићи, дубоко наклоњен пред вечном тајном *поезије*. На овом месту намеће се и паралела са Елиотовом теоријом *имперсоналности* у поезији, која је уз појам традиције, веома сродна Павловићевом схватању односа поезије и песника, где песничко *ја* доследно тежи да се подреди поезији као таквој, и у супротности је са романтичарском концепцијом песничког генија, стваралачке личности у центру поетског свемира. Овакво гледиште кореспондира са Елиотовом схватањем да песник не поседује личност коју треба да изражава већ одређени *медиј* којим се служи за стварање нових и неочекиваних комбинација утисака и доживљаја. Он то чини *објективизујући* емоције и преводећи их у опште, свима препознатљиве емоције, те *деперсонализујући* песнички исказ, и тако скреће пажњу са личности на дело, или у Павловићевом виђењу са песничког *ја* на поезију, која је изнад ефемерног, еготичног *ја*.

Теорија имперсоналности у одређеној је мери аналогна средњовековној поетици, српско-византијској, и по тој традицијској линији такође може бити блиска Павловићевом схватању односа поезија-песник, где је аутор првенствено медиј, преносник Божије мисли и креације, па поједини рукописи тог периода нису ни потписани, управо из оваквог односа према ауторству. Такво гледиште, у случају српско-византијске традиције потиче из православно-хришћанског схватања личности, односа човек-Бог, створених и нестворених енергија и њиховог саодноса,⁵⁸ али се у различитим

⁵⁸Горе наведено илуструју прве реченице увода у Теодосијево *Житије Светог Саве*, као пример карактеристичног односа који су писци, махом монаси, имали према својим личним заслугама и труду при писању житија светих и осталих списа: „Будући ништавна разума, немајући ништа од убога доба ума мојега, да бих саставио трпезу каква доликује вашему достојанству, пуну речи анђеоске хране, ја вас, присне слуге богатог Владике и Бога, о оци, умољавам да ми дате реч разумну и језик јасан из неоскудних скровишта његових“ (Теодосије монах, 1966:91). Иако делом овакав увод спада у реторски манир тога доба, уз призивање вишње помоћи за посао који ваља урадити, такав однос није исказиван само на речима, већ је

модалитетима, и са другачијих изворишта, јавља понекад и у другим и другачијим традицијама и епохама. То нас наводи на мисао да је *имперсоналност* један од универзалних, човеку иманентних, у историји уметности ређих, али могућих одговора уметника пред сопственим стварањем. Стваралац може да присвоји и до крајности персонализује своје дело и чак обоготвори своје *ја*, или да себе и своје *ја* схвати као својеврсни медиј стваралачке интенције која превазилази његово *ја* и кроз свесни духовни напор прочисти у свом делу сваки нанос личног одричући се себе, да би изградио дело. Историја уметности је између осталог и историја смена ова два основна става, супротстваљена и често међусобно искључујућа, који се наравно ретко појављују у једној личности сасвим доследно и у свом крајњем облику, али незамислива без дела која су створили и свесно анонимни и крајње екстревртни уметници.

Павловићу као ствараоцу је свакако ближа линија српске традиције која иде од митских архетипова и средњовековља, преко класицизма до модерног песника-мислиоца, од епско-романтичарске традиције певања и мишљења, па је на трагу те традицијске линије и у складу са својим ставом према уметности, као сасвим сродан могао усвојити, стваралачки надоградити и актуализовати *имперсонални* став према стварању. Међутим, Павловић у својим есејима не "заузима страну", нити вреднује песнике на основу овога критеријума, што значи да сопствена мерила не узима као мерило вредности другог песника, као што ни поезију других не мери у односу на своје песничко стварање, узимајући га као апсолутни критеријум. Такву врсту субјективности он себи не допушта, нарочито не у пословима превредновања српске песничке традиције док пише опсежне студије о поезији водећих српских песника, реинтерпретирајући тако један значајан корпус наше песничке традиције, у складу са својом намером да се бави поезијом и песницима, били они блиски његовој поетици или не, било класицистичке или романтичарске имагинације и поступка. Код песника-

био иманентни став који су хришћани тога доба имали према себи и својим делима, а у монашким православним заједницама се и данас доследно негује такав *имперсонални* став према било којој личној заслуги или делу.

критичара је сасвим ретка појава да са једнаком пажњом и наклоношћу интерпретирају песнике блиске њиховим поетичким ставовима, као и оне далеке, чак супротстављене, као што је то случај код Павловића. Тако Радован Вучковић у тексту *Поетичко-критичке новине Миодрага Павловића*, подједнаку пажњу и наклоност коју у Павловићевим есејима о песницима имају песници класицистичког и романтичарског типа назива "парадоксом", јер кад "један песник класичар високо вреднује поезију романтичарске природе и духа показује само колико је његово песничко стварање и критичко размишљање отворено за различите вредности, што му је омогућило да опева разноврсне реалности човековог живота и пределе духа, као и да схвати и тумачи стваралачке личности које би требало да буду изван круга његовог укуса, тиме и интереса" (Вучковић, 2010:39). У прилог наведеном запажању може се додати, да је поред неспорне отворености и ширине Павловићевог стваралачког духа, оваквом односу према различитим песницима, допринела његова безрезервна посвећеност поезији и духовна сродност коју несумњиво осећа према песницима, онима који су јој храбро и "дрско"⁵⁹ посветили свој живот. То је свакако једна од специфичности Павловићевог есејистичко-критичарског дискурса, потврда већ истакнуте недогматичности и отвореног, првенствено истраживачког односа према различитим феноменима људског стваралаштва.

Поезија и интерпретација поезије потврђени су кроз Павловићеве прве есеје у *Роковима поезије* као његова основна и трајна преокупација, из које су се касније развијала и постепено гранала истраживања других подручја стваралаштва људског духа, и ова два основна питања сопствене поетике Павловић експлицира у *Темама*, те смо им посветили већу пажњу у односу на поглавље *Поводи*, које чине актуелни књижевни прикази, и не могу се сврстати у есејистику у ужем смислу. Међутим, издвојили смо текст који отвара ово поглавље *Муке са једним обликом- куда иде есеј*, који нам кроз приказ књиге

⁵⁹ „У једном тренутку *дрскости* (подвукла М.Р.) певач је, држећи лиру у рукама, прогласио самог себе херојем, а унутрашње превирање својих чувстава – вредношћу.(...) На једној дрскости, која неће да се постиди или замори, траје цела лирика“ (Павловић, 1958:14).

есеја Вирџиније Вулф, пружа увид у Павловићева промишљања о овом књижевном облику.

Сам наслов текста наговештава Павловићеву бригу и запитаност над судбином и могућностима развоја жанра, јер увид у есеје родоначелника жанра, Монтења и Бекона, наводи га на закључак како се "још једанпут осведочавамо да је вештина мишљења некад била једноставнија: мало је људи мислило, па су мисли биле ретке и крупне као воће које има простора да нарасте" (Павловић. 1958:113). Готово са сетом, он примећује да је то доба морало бити "златан век овог књижевног рода, а очигледно је да наше доба то није, без обзира на количину па чак и висок квалитет данашњег есеја" (Исто). Главни разлог кризе облика Павловић види у томе да се есеј више не бави битним стварима, него су значајне теме "резервисане" за филозофију, историју, науку, а есејистиком се писци баве узгред, а књижевни историчари и критичари невољно.

Нама је значајно Павловићево виђење односа књижевне критике и есеја које овде јасно износи, а о односу ова два дискурса, нејасно дефинисаној граници и могућим начинима разграничења, писано је већ у уводном делу рада. Он без дилеме поставља есеј изнад књижевне критике, јер "есеј није подврста књижевне критике пре је обрнуто књижевна критика једна од дневних, текућих примена есејског облика" (Исто), а из есеја су настали и поједини облици публицистике, један значајан ток модерног романа и поезије, као и опширне студије које су замениле "свог спретнијег и концизнијег претходника" (Исто, 114). Снага и виталност, које издваја као најбитније особине облика, происходе по Павловићу из "кохезије облика који све вари а остаје сам себи сличан" (Исто). Међутим, после размишљања о есејима Мориса Бланшоа и Вирџиније Вулф, и високој свести о облику који негује Вулфова, а који је "синоним његове кризе", Павловић назире "крај једног циклуса", али наговештава и могућност изласка и нови циклус развоја есеја: „Можда ће у будућности једна упрошћенија дисциплина мишљења, оправдана замахом нове

виталности културе, вратити есеју његов елементарни смисао, осећај чврстог тла под ногама и ризницу простих, крупних истина“ (Исто, 118).

Иако је текст настао поводом есеја Вирџиније Вулф, Павловић се у њему бави одређеним начелним питањима поетике есеја, а за нашу тему даје неколико успутних, али драгоцених увида у сопствену имплицитну поетику есејистике. Ту је најпре тежња да се значајне теме врате у есејистички дискурс и на тај начин превладају претећу ефемерност, став о надмоћности есеја у односу на књижевну критику, коју види као дневно-актуелну, велике могућности и снага облика који проистичу из његове унутрашње кохезије, те могућност заснивања *новог циклуса* у развоју облика, кроз реактуелизацију и ревитализацију почетних фаза развоја утемељену у ширем културном контексту.

Строго узев, овај текст не можемо сматрати програмом развоја Павловићеве есејистике, али нам свакако пружа ваљане путоказе за разумевање начела којима се руководио и развијао их у сопственој плодној есејистичкој пракси – универзалне, значајне теме, субјективност у идејама и увидима кроз имперсоналност исказа, превладавање ефемерности, блиставост и изграђеност стила, систематичност и неуморно трагање за "простим, крупним истинама". Овде је важно разјаснити уочену терминолошку неусаглашеност када је реч о појму књижевне критике, посебно критике поезије којом се Павловић бави на више места у *Темама* и текста о есеју *Муке се једним обликом*. Књижевна критика о којој на више места пише у *Темама*, очигледно није исти појам који налазимо у тексту о есеју - дневни књижевно-критички облик подређен есејистици, него управо тај супериорни облик, ближи есејистичком дискурсу, очишћен у највећој могућој мери од наноса ефемерности и "безначајних" тема. Можемо закључити да је Павловић када је писао о једном од најузвишенијих и најтежих задатака, критици поезије, имао на уму заправо књижевну есејистику, а никако дневно-актуелне приказе појединих дела, како је одредио књижевну критику када је ставио у међуоднос са есејистичким обликом. Будући да је о есеју као облику ретко писао, Павловић је чешће користио термин критика када

је писао о питањима интерпретације књижевности и поезије посебно, али је у том контексту за њега термин *критика* очигледно најближи појму књижевне есејистике, а не књижевне критике у ужем смислу.

У последњем поглављу *Рокова поезије, у Ствараоцима*, Павловић објављује своје прве опширније студије о песницима, Јејтсу, Дису и Бодлеру, о којима ће бити више речи у поглављима која следе, и тиме отвара једно од најплоднијих и најзначајнијих поглавља своје есејистичке праксе, поглавље реинтерпретације значајних песничких појава српске и светске традиције. У годинама које следе, Павловић ће се посветити опсежном књижевно-историјском и књижевно-теоријском истраживању и превредновању српске песничке традиције, које ће крунисати, по одјеку, значају и далекосежним последицама, епохалном *Антологијом српског песништва* (1964).

Српска песничка традиција

Када је Павловић писао есеј *О књижевној традицији* (1956), који отвара прво поглавље *Рокова поезије*, постављао је очигледно и теоријске основе за посао којим ће се предано бавити у годинама, па и деценијама које следе, а који ће резултирати вишеструко значајним превредновањем српске песничке традиције и успостављањем континуитета српског песништва. Прва Павловићева књига есеја може се, између осталог, читати као програм и најава правца развоја песничког и есејистичког дискурса који ће потом уследити, а теоријске поставке есеја о традицији добијају конкретан облик - *Антологију српског песништва од 13. до 20. века* (1964) и књигу песничких портрета *Осам песника*, објављену исте године. Да ли је тада млади Павловић слутио какав ће значај његово брижљиво и посвећено истраживање српске поезије имати за српску књижевност, али и културу, не знамо, али колико нам увид у његову појаву на књижевној сцени допушта, могли бисмо закључити да одјек и значај

сопственог рада није био у фокусу његове пажње, него га је на тај подухват наводио дубоки унутрашњи императив, као и свест о значају постављања правих традицијских основа песницима како своје тако и генерација које долазе, као и намера да своје претходнике и савременике осветли и сагледа на један свеобухватан и модеран начин, те пажљивим читањем потражи и најмање зрнце злата и код оних који су (не)оправдано заборављени и изостављени у антологијама и књижевним хрестоматијама.⁶⁰

Рад на првом издању *Антологије српског песништва* текао је паралелно са радом на есејима-портретима српских песника, а настављан је у годинама које следе у одређеном континуитету, закључно са другим, проширеним издањем *Антологије српског песништва* (1984) и све до књиге *Огледи о народној и старој српској поезији* (1993). У том широком временском распону, Павловић је написао "песничку историју српске поезије" (Вучковић, 2010:33), успоставио континуитет српског песништва од "памтивека" до данас, укључио усмено песништво контекстуализујући га равноправно са "писаним" у друго издање антологије, и истовремено градио сопствену песничку визију традиције реактуелизујући митско и историјско у лирским циклусима *Млеко искони, Велика Скитија, Нова Скитија, Хододарје, Светли и тамни празници*.

О Павловићевој антологији је писано сразмерно више у односу на његов целокупни есејистички опус, у распону од најоштријих оспоравања до највиших оцена и похвала.⁶¹ Када се истраживач нађе пред овим делом, прво

⁶⁰ О горе наведеном Павловић пише у предговору првог издања *Антологије српског песништва*, наводећи примере тада заборављених песника класициста Светозара Вујића "кога ниједна историја књижевности не спомиње, а није се у овој антологији нашао, како нам се чини, сасвим случајно" или Јована Суботића, који је био "највеће изненађење", а његова песма *Ембриону* "остала је више од сто година незапажена; једна од наших најбољих песама о постојању уопште, тако дуго није ни постојала у трезору наше поезије" (Павловић, 2010:29).

⁶¹ О *Антологији* су писали и Оскар Давичо, Марко Ристић, Милош Стамболић, Драган М.Јеремић, Драгољуб С. Игњатовић, Бранко Поповић, Радован Вучковић, Драган Хамовић, Бојана Стојановић-Пантовић, Станко Кржић, а поједине од тих оцена наведене су у делу рада о перцепцији Павловићеве есејистике. На овом месту издвојићемо две оцене које, чини нам се, најбоље ислуструју наведене крајности: "Павловићева *Антологија српског песништва* представља неку врсту мистичног ентропијског хаоса" (Кржић, 2010:504), а у тексту *Павловићева књига српског песништва*, Драган Хамовић потпуно другачије дефинише њен смисао и улогу, наводећи да "смисао и мисија ове књиге, потврда целовите традицијске самосвести српске поезије, не престају да се испуњавају" (Хамовић, 2010: 475).

питање које треба да реши јесте од ког аспекта кренути у расветљавању његовог књижевно-теоријског и књижевнисторијског значења, а потом и културно историјског значења и зрачења? Нема сумње да је антологија једно од кључних Павловићевих дела и у контексту његовог песничког и есејистичког рада, али и у контексту српске поезије и српске културе у целини. Истражити, написати, саставити и објавити дело које доказује да српска писана песничка реч, књижевна реч, а тиме и култура трају у континуитету од 13. века, а не од половине или у најбољем случају почетка 19. века, и то без академског или институционалног "покрића", морало је те 1964. године деловати као храброст и одјекнути као потрес. Зато ћемо *Антологију српског песништва* поставити најпре у књижевноисторијски и књижевно-теоријски контекст, да бисмо дошли до анализе њене структуре као специфичног уметничког дела.

Павловићеви најзначајнији претходници у антологичарском послу, Богдан Поповић са *Антологијом новије српске лирике* (1911) и Зоран Мишић са *Антологијом српске поезије* (1956), такође су извршили превредновање српске песничке традиције, с тим што Поповић не иде даље у прошлост од половине 19. века, а Мишић антологију почиње са Његошем. Критеријуми одабира и критичко-теоријска полазишта су им међутим потпуно различити, па се и поменуте две антологије знатно разликују. Антологија Богдана Поповића је прва модерна антологија српске књижевности, заснована на строгим естетским принципима, значајна и данас, читаво столеће после првог издања, а заснива се на критеријумима које је аутор детаљно образложио у опширном предговору. У складу са познатом теоријом „ред-по-ред“, усвојеном од енглеског критичара Александра Бена, и методом унутрашње, искључиво естетске анализе сваке поједине песме, Поповић је сачинио избор песама, а не песника, сматрајући да готово и нема добрих песника, већ само добрих песама. У складу са изложеним начелима, песме је одабирао по следећим критеријумима: песма мора бити јасна, мора имати емоције и мора бити цела лепа.

Методологија и критеријуми којима се Поповић руководио приликом састављања антологије, у великој мери кореспондирају са структуралистичком

праксом оријентације на текст и његову унутрашњу структуру, а збуњујућа оцена да нема "најбољих" песника, већ само "осредњих", који парадосклано стварају "најбоље" песме, делом произилази и из "антипозитивистичке побуне" која се у то време конституисала у критичко-теоријским школама различитих оријентација, настала и као реакција на романтичарско хипертрофирање песничке личности до висина "изабраног генија". Једну од највећих вредности ове антологије свакако чини њена структура, начин на који Поповић контекстуализује одабране песме, што уочава и наглашава Јован Скерлић, говорећи о антологији као својеврсној "уметничкој оркестрацији модерне српске поезије" (Скерлић, 1964:140),⁶² наглашавајући притом могуће тешкоће за читаоца у разумевању намере аутора да бира песме, а не песнике.

Управо супротан критеријум одабира од Богдана Поповића успоставља нјаважнији критичар послератног модернизма Зоран Мишић у *Антологији српске поезије* (1956), правећи избор најбољих песника српске традицијске линије, укупно њих 33, од Његоша до тада младих песника Васка Попе и Миодрага Павловића. Инсистирајући на чистоти погледа, ослобођеног од свих предрасуда и предзнања при читању песама, Мишић даје седам критеријума који одређују каква поезија не би смела да буде, од којих је спорна препорука за избегавање наративности у поезији, будући да су у српској песничкој традицији нарација и дескрипција присутне у уметнички хармонично реализованим песничким опусима, још од Стерије па све до Павловића и Лалића.

Занимљива је и Мишићева оцена да у српској поезији нема стварног континуитета, него да су њени носиоци песници који делују готово самостално, без непосредних претходника и наследника. Из данашње перспективе, после

⁶² Хармоничност распореда песама у Поповићевој антологији, подвлачи и Бојана Стојановић-Пантовић у тексту *Типологија и вредновање песничке традиције у антологијама српске поезије XX века*: "Особито је специфичним распоредом песама Шантићева поезија добила изванредно на снази и модерности, као одговор и допуна Ракићевој сензуалистичкој и еротској лирици. Смена "дневних, сунчаних" и "јесењих, туробних пејзажа" Дучићевих и Илићевих, као и њихова упућеност на античке и ренесансне мотиве, изврсно се надопуњују и творе јединствени *хармонски контрапункт* (подвукла М.Р.) Поповићеве књиге" (Стојановић-Пантовић, 2009:300).

Павловићевих интегрисаних напора, таква оцена чуди, али будући да је Мишић правио антологију песника и самим тим био сконцентрисан на велике и самосвојне песничке појаве српске традиције, такав закључак делује јасно и недвосмислено из тадашње перспективе и са таквог становишта. Ову оцену релативизоваће управо Павловићева антологија, која ће успоставити мање очигледне везе и континуитете песника различитих епоха и кроз интегралну визију српског песништва доказати континуитет српске песничке традиције. Иако се може полемисати са повремено радикалним Мишићевим критичко-теоријским судовима, значај и вредност његове антологије у српској књижевности је неспорна, у првом реду због превредновања модернистичког периода, а потом у прецизном вредновању младих песника, будући да је његов модернистичко-авангардни сензибилитет умео да препозна значајне песнике велике вредности у сопственој генерацији (Давича, Матића, Попу, Павловића).

Мишићева антологија јесте полемички постављена према Поповићевој, али њен значај превазилази тај почетни оквир и данас се може сагледати као њена полемичка допуна али и логични наставак, а њена највећа вредност је у сагледавању значаја великих песничких појава, постављања њихових различитих и самосвојних појава у један нови контекст који у крајњем исходу пружа увид у невидљиву повезаност и сагласја која чине непрекинути низ српског песништва.

Антологије Богдана Поповића и Зорана Мишића нису прве,⁶³ а ни једине антологије српског песништва, али су заједно са Павловићевом антологијом "на свој начин канонске за српску културу" (Стојановић-Пантовић, 2009:298), иако се по методолошким поставкама, критеријумима одабира и крајњим резултатима знатно разликују. Поред свих наведених разлика, оно што их повезује и поставља у стални међусобни контекст, јесте намера њихових приређивача да превреднују српску песничку традицију, тако да свака од три

⁶³ Прва антологија српске књижевности је *Цветник српске словесности* Јована Суботића, издата у Бечу 1853. године, настала као читанка за више разреде гимназије, а обухвата писце од 12. века до Суботићевих савременика. Претходила јој је *Славјанска антологија* Меда Пуцића из 1844, али будући да обухвата и стихове и прозу, не можемо је сматрати антологијом у данашњем смислу те речи.

наведене антологије пружа визију српског песништва из угла свог састављача. Нема дилеме да је у том погледу Павловићева антологија најрадикалније померила традицијску линију српске поезије, аргументовано успоставивши континуитет српске песме од 13. века, а у проширеном и допуњеном издању "од памтивека", уместо до тада важећег и готово канонизованог општеприхваћеног става да се континуитет српске поезије може установити тек од 19. века.

Прве реакције на појаву Павловићеве антологије биле су изразито критички интониране, а делом произилазе из сукоба који је у то време трајао између послератних модерниста – Оскара Давича и Марка Ристића са једне стране и представника млађе генерације Миодрага Павловића, Васка Попе, Зорана Мишића, Радомира Константиновића, Ивана В. Лалића и Бранка Миљковића са друге.⁶⁴ Основу сложених идеолошко-литерарних расправа почетком шездесетих година у српској литератури представљало је питање природе и могућности друштвено-политичког ангажовања у стваралаштву, а Давичо и Ристић су често наступали као арбитри задате идеолошке чистоте и "правоверни" чувари левичарско-марксистичких вредности у литератури. У интервјуу за приштински лист *Јединство*, који потом преноси часопис *Књижевне новине*, Оскар Давичо оштро напада Павловићеву антологију, замерајући аутору на "шовинизму, конзервативизму и светосављу", и критикује издавачку политику *Српске књижевне задруге* јер је објавила "једну несварљиво бедасту Антологију српске...непоезије, пре непоезије, него ли поезије" (Давичо, 1965:12). Поред тога, Давичо у потпуности одбацује метод којим је Павловић објединио традицијску линију српске поезије, наводећи да је непрофесионално пришао теоријском и научном раду.

Из данашње перспективе гледано, посебно чуде замерке на светосављу и шовинизму, али у времену комунистичке идеологије и званично прокламованог атеизма, свако ослањање на националну традицију и религијске вредности, било је подвргавано бескомпромисној осуди, а идеологија

⁶⁴ О томе погледати књигу Свете Лукића, *Савремена југословенска литература 1945-1969*, Београд, 1968.

југословенства је тежила брисању националних особености, посебно српских, као обележја највећег конститутивног народа државне заједнице. У таквој друштвеној клими, Павловићева антологија је подвргнута критици у првом реду са идеолошког полазишта, које је у то време било релевантан и незаобилазан критеријум за оцену сваког уметничког дела, а тек потом су следили и естетско-теоријски критеријуми.

О времену када је настајала Павловићева *Антологија*, Драган Хамовић пише у тексту *Павловићева књига српског песништва*, наводећи да се у тадашњој српској књижевности сударало настојање да се она "претемљи на принципима старијим од озваничене и одвећ окамењене деветнаестовековне (...) и с друге стране немала, чак борбена (по правилу, *идеолошки подржана*) (подвукла М.Р.) неспремност да буде призната као повезана целина" (Хамовић, 2010: 468).

Идеолошким критикама придружио се ускоро и Марко Ристић у тексту *О једној антологији опет*, који у уводу текста напомиње да се епитети који следе "односе на дух у коме је дотична антологија замишљена (...), на начела, мерила и методу по којима је састављена, а не на песме које она садржи" (Ристић, 1970:185). У свом препознатљивом стилу, у једној дугој реченици Марко Ристић ређа потом епитете уз *Антологију*, попут "класицистичка, реторска (...) беседничка, светосавска, алилујска, испосничка, манастирска, калуђерска, жичка, николајвелимировићевска(...) ампутирана, порозна, морозна" (Исто, 185 и 186). Како и сам аутор напомиње, критика се првенствено односи на дух антологије, који је у то време очигледно био у супротности са општом духовном и друштвеном климом, а истовремено указује на озбиљност расцепа између две струје модерниста у српској књижевности тог доба, као и на њихова суштински различита гледишта на природу и сврху уметности и уметничког деловања.⁶⁵

⁶⁵ О томе погледати у књизи Ратка Пековића, *Ни рат ни мир: панорама књижевних полемика 1945-1965*, Београд, 1986.

Да критике упућене Павловићевој антологији нису искључиво резултат идеолошко-теоријских сукоба међу модернистима, сведочи и текст припадника реалиста Драгољуба С. Игњатовића *Симплификовани алегоријски избор*, објављен исте године кад и *Антологија у Књижевним новинама*, у коме аутор замера "преувеличани" значај Дучића и његове поезије у Павловићевом избору, као и велики број песама Васка Попе: "Попа, са седамнаест својих песама, вреди колико Црњански, Растко Петровић, Вучо, Матић, Дединац, Раичковић и Миљковић, сви заједно!" (Игњатовић, 1964:7). Ипак, поред замерки због занемаривања љубавне и патриотске поезије, Игњатовић главни проблем Павловићеве антологије види у критеријуму за избор песама, који чине "формална дотераност и успешно изражен *страдалничко-мистички* (подвукла М.Р.) доживљај" (Исто,3). Овде се аутор у великој мери саглашава са већ изнетим критикама Давича и Ристића на Павловићев избор песама, а опште оспоравање изазива управо *мистицизам*, појам који је у то време означавао вредности супротне прокламованој друштвено-политичкој клими, а идеолошким симплификавањем смештан у наслеђе тзв. "мрачне прошлости". Присуство *мистицизма* је за тадашње тумаче књижевних појава значило и аутоматско одсуство разумског просуђивања поезије, што не може да се прихвати када је реч о Павловићу, који је, како примећује Станко Кржић "трагао управо за поетским низом који је паралелан са логоцентричним наслеђем" (Кржић, 2010:492). Тадашње симплификовање сложених уметничких процеса настало под јаким упливом идеологије и владајућих опозитних и међусобно искључујућих вредносних судова, превиђало је управо могућност укључивања наоко супротстављених и удаљених стилских праваца и креативних решења у складну целину "живе традиције", коју је Павловић студиозно и упорно успостављао кроз своја књижевно-историјска и теоријска истраживања.

Павловићева антологија је досад, упркос почетним отпорима и неразумевању, имала дванаест издања,⁶⁶ с тим што пето допуњено издање излази са измењеним предговором (1984), а критичко издање које садржи оба предговора и напомене аутора, објављено у оквиру едиције "Десет векова српске књижевности" Матице српске (2010), узели смо за основу нашег истраживања *Антологије српског песништва* у овом раду.

Антологија српског песништва (од 13. до 20.века)

Предговор првог издања из 1964. године представља заправо обимну књижевно-историјску, књижевно-теоријску и методолошку студију о српском песништву у широком временском луку, тачније од самих почетака до савременог доба. Особености овог предговора - спој истраживачког и имагинативног приступа, уз преплитање огромне ерудиције и оригиналних песничких увида, дају готово идеалан оквир за реализацију основне Павловићеве замисли о студиозном и темељном успостављању континуитета српске поезије.

На самом почетку првог поглавља *Чему антологије*, Павловић указује на чињеницу да се све антологије на крају могу свести на "сопствени избор песама" (Павловић, 2010:15), чак и оне које претендују да буду крајње објективне, јер сваки антологијски избор је у својој основи *лични* избор. Он разликује три основне врсте антологијских избора који се могу донекле преплитати и то: 1) према тематским критеријумима; 2) према смени књижевно-стилских епоха и 3) оних који трагају за најбољим песмама, без обзира на тематски или књижевноисторијски оквир њиховог настанка.

⁶⁶ Прва четири издања (1964, 1969, 1973, 1978) излазе са поднасловом "од 13. до 20. века", а од петог допуњеног издања изостаје овај поднаслов, с обзиром да у избор улази и усмена поезија (1984, 1990, 1994, 1997, 1998, 1999, 2010). Међутим, у деветом и последњем досадашњем издању појављује се поднаслов "од 11. до 20. века".

Павловић сматра, слично Богдану Поповићу, да се књижевноисторијска питања не могу решити антологијама, али са друге стране ни најсубјективнији антологијски избор није слободан од књижевноисторијског контекста, тако да не постоји могућност избора без преплитања више критеријума, па самим тим "одабирање и слагање поезије није посао за тражиоце апсолутног" (Исто, 16). Поред тога што је приручник поезије и књига за читалачко уживање, свака антологија је и својеврстан "естетски експеримент" који настоји да прикаже "један кохерентан укус", у чему се Павловићев уметнички критеријум приближава схватањима Богдана Поповића. Посебан акценат Павловић ставља на појам новог контекста у који песме сабране у једној антологији ступају, као и значај контекста у коме се песма налази уопште, јер естетска околина у великој мери утиче на разумевање и доживљај одређене песме:

Свака песма стављена у једну антологију доживљава, по нашем мишљењу, посебно напрезање. Она се нађе у медијуму који ни у ком случају није неутралан, и у њему мора да се бори да потврди своје сијање. Нашавши се у једном склопу са савременим, прошлим и будућим песницима, она се обрела у скраћеној и јарко осветљеној перспективи која резимира естетске резултате читавих епоха (Исто, 17).

Овде Павловић ближе објашњава критеријум којим се руководио при састављању антологије, а који је назвао *вертикалним*, што подразумева свест о историјској повезаности и "развојној схеми једне поезије", за разлику од *хоризонталног* критеријума који значи постављање у контекст са савременицима у оквиру ужег подручја сопственог језика. Свестан да је немогуће саставити идеалну антологију, Павловић сматра да добра антологија пружа нове углове и нова осветљења, а основна намера антологије која се налази пред читаоцима јесте "да се изаберу најбоље песме нашег језика и наше

песничке традиције" (Исто). Увиђајући релативност појма "најбоље" песме, указује да ће саме песме сабране у књизи боље сведочити о својим вредностима од теоријских поставки, и наглашава да "ова антологија не нуди једну теорију поезије, него један избор наших песничких вредности" (Исто).

Као и Богдан Поповић, и Павловић бира првенствено песме а не песнике, јер је "у царству поезије" основна јединица песма, а не песник, али увиђа, у складу са својим недогматичним приступом изреченим ставовима, да бирање песама подразумева уједно и бирање песника. Овакво схватање односа песме и песника у сагласности је са елиотовским схватањем *имперсоналности* у поезији, а како је већ раније наглашено, Павловић је своја књижевно-историјска и теоријска истраживања у великој мери засновао на темељу књижевно-теоријских схватања Т.С.Елиота. Управо у сагласности са теоријом *имперсоналности*, као и појмом *објективног корелатива*,⁶⁷ Павловић износи и аргументе за изостављање великог дела патриотске и љубавне лирике, чак и оног дела који је био подразумевајући антологијски избор дотадашњих састављача – *пригодност, утилитарност, приватност, одсуство димензије сазнања, прегласна емоција, самосажалење, физиолошки ефекат* – све те особине чине да ове песме остају за састављача "мање вредна врста поезије" (Исто, 18), а оне су управо у супротности са поступком симболичког приказа емоције на делу, како би се најкраће могао дефинисати појам *објективног корелатива*. Павловић се уосталом и у својој поезији клони непосредног и личног изражавања емоције, али се не клони емоције као такве, него је уопштава управо симболичким посредовањем, пригушеним тоновима и избегавањем субјективности у изразу.

У есеју *О напретку емоције*, објављеном поводом Хане Оскара Давича у *Роковима поезије*, он наглашава важност емоционалности коју све више

⁶⁷ Елиотова теорија *објективног корелатива* повезана је са теоријом *имперсоналности*, по којој песник не може, или не би требало да непосредно изражава осећања у поезији, а о начину на који може да уопштава своја осећања, Елиот каже: "Једини начин да се изрази емоција у уметничкој форми јесте да се нађе *објективни корелатив*; другим речима, група предмета, извесна ситуација, ланац догађаја, који би представљали формулу те одређене емоције; и то тако да када су дати спољни фактори, који мора да се заврше у чулном искуству, емоција се непосредно евоцира (Елиот, 1963:58).

потискује мисаоност, али даље наводи да "изражавање емотивних интензитета у уметности као што је поезија (...) захтева далеко *посреднији стваралачки поступак*", а конкретизација емоције у поезији постиже се у првом реду *метафором*, поетском сликом која је увек "један мисаони, интелектуални чин и једно емотивно згушњавање" (Павловић, 1958:51-53). Отуда постаје јасно зашто Павловић изоставља добар део љубавне лирике из своје антологије, јер њу карактеришу управо наглашена непосредност у изражавању емоције, као и субјективни тонови, а таква поезија је у раскораку са његовим песничким и естетским критеријумом, као и праксом.

Основну вредност песме Павловић види у дубини доживљаја и сазнања, а релевантност садржаја у његовој универзалности, стога су из избора изостали и сви артифицијелни експерименти, ексцентричности, поезија "голог артизма", јер такво песништво не говори о "основним питањима индивидуалне и колективне егзистенције" (Павловић, 2010:18). Због свега наведеног, из Павловићевог избора поред дела патриотске, љубавне и интимне лирике, изостају и социјална, политичка, сатирична и хуморна поезија. Садржај, тачније дубока мисаоност која води у сазнање, једно је од основних мерила којим се Павловић руководи у свом избору песама, а облик, тј. начин на који је садржај реализован, мора бити "делотворан и зрео". Павловић наглашава и да је садржај и форму посматрао одвојено, упркос теоријама о неодвојивости форме и садржаја, које му у антологичарском послу нису биле од користи и ту имплицитно полемиче са теоријама блиским стилистичарима и формалистима и њиховим схватањима о недовојивости форме и садржине, насталим у духу антипозитивистичких теорија књижевности.⁶⁸

У складу са својим недогматским приступом проблемима интерпретације и вредновања поезије, Павловић не инсистира на строго

⁶⁸ Прво је Кроче форму и садржај видео као једно, потом и стилистички критичари, а руски формалисти уводе нови појам *грађа* уместо садржина, што није значило само термилошку разлику, него је форма била поступак трансформисања грађе – садржина је тек оно што је настало кроз одређену форму,, кроз *поступак* који трансформише *грађу* у *садржину*. За Павловића је та теорија очигледно представљала само теоријски оквир у који се стварност тумачења и вредновања поезије није могла уклопити.

постављеним и истакнутим критеријумима за избор или изостављање песама из избора, већ развија поставке изнете у раним есејима о начелним питањима поезије, нарочито из есеја *О књижевној традицији*. Тако се овај део текста пре може разумети као упућивање читаоца на принципе којима се песник руководио у истраживању српске песничке традиције, него на класичан, антологичарским догмама и личним укусом образложен избор. У прилог тези да је Павловићев основни мотив и примарни циљ при састављању *Антологије српског песништва* био успостављање континуитета српске поезије, сведочи и истраживачки приступ том послу, који је подразумевао обимна и студиозна истраживања текстова који су сачувани у наслагама прошлих векова, тражење и најмањег зрна песничког духа у различитим формама, те избор најбољих песама које репрезентују непрекинуту линију српског песништва.⁶⁹

После начелних питања и образлагања принципа којима се руководио приликом избора песама, следи хронолошки приказ развојне линије српског песништва од тринаестог века до друге половине двадесетог века. Овде се Павловић држао хронолошког реда у одређеној мери, али се није упуштао у књижевноисторијски посао периодизације по епохама, него је хронологију успостављао насловима: *Старо српско песништво, Класицисти*⁷⁰, *Романтизам, Војислав Илић, Од Дучића до Бојића, Нова кретања*. Предговор закључују поглавља *Песничка традиција* и *Могу ли се поредити песничке традиције разних језика*, у којима се Павловић враћа питањима песничке традиције започетим у *Роковима поезије*, али овог пута са проширеним

⁶⁹ У *Приређивачким напоменама*, објављеним у првом издању *Антологије*, а допуњеним 1988, сам аутор сведочи о драгоцепој и неопходној помоћи стручњака и библиотекара приликом антологичарског рада, и упућује захвалност "за материјале и савете: др-у Владану Недићу, доценту Универзитета у Београду, Лазару Чурчићу, научном сараднику Библиотеке Матице српске у Новом Саду, Ђорђу Трифуновићу, асистенту Универзитета у Београду и Милораду Павићу, књижевнику" (Павловић. 2010: 383-384). Поред тога, захваљује се библиотекарица Универзитетске и Народне библиотеке у Београду и библиотеке Матице српске у Новом Саду. Све то сведочи о озбиљности приступа антологичарском послу, студиозности и истраживачкој заснованости са којом је Павловић приступио подухвату успостављања традицијске линије српске поезије.

⁷⁰ Овакав наслов поглавља сугерише, како у тексту *Поетичко-критичке новине Миодрaгa Павловића* прецизно уочава Радован Вучковић, да "није било класицизма већ појединача класичара" (Вучковић, 2010: 32).

увидима после конкретне искуствене провере теоријских поставки о *живој традицији* радом на *Антологији*, и поставља питања за даља истраживања поезије у компаративном контексту.

Уместо објашњења зашто песнички избор креће од тринаестог века, Павловић се пита зашто се половина деветнаестог века (Његош и Бранко) узима за почетак наше лирике и примећује, не без ироније: “Лепа би то била књижевна и песничка традиција која би трајала тек једно столеће!” (Исто). Тако прво издање *Антологије* садржи 82 песничка имена, од Светог Саве до Јована Христића, а за свако раздобље Павловић даје низ аналитичких запажања и синтетичких увида, кроз анализе појединих песама или песника или кроз општа поетичка запажања о особеностима појединих стилских раздобља. Пето проширено издање излази са новим предговором и укључује усмену поезију, а коначна верзија *Антологије* у критичком издању Матице српске, уз напомене аутора и песме Оскара Давича које су изостале у ранијим издањима због изричите жеље песника да не буде заступљен у том избору, садржи 90 песничких имена и 15 песама наше усмене поезије. Може се слободно рећи да је *Антологија српског песништва* поставила нове критеријуме за сагледавање и вредновање српског песништва, трајно променила перцепцију континуитета српске књижевности у целини, а за самог Павловића означила правац даљег истраживања и превредновања српске песничке традиције којим ће се уз поетско стварање, континуирано бавити у деценијама које следе.

Стара српска поезија

Термин стара српска поезија у првом предговору *Антологије* обухвата песништво средњег века и песништво у периоду под Турцима до почетака наше књижевности после сеобе Срба у аустроугарске области, а Павловић га неће мењати ни у каснијим издањима есеја о српској поезији, закључно са насловом књиге *Огледи о народној и старој српској поезији* (1993). Тешкоће са

којима се суочио приликом рада на првом издању антологије огледале су се најпре у слабој проучености тог периода наше књижевности (околности су се свакако значајно промениле у правцу релевантних истраживања тог периода у односу на шездесете године прошлог века када је настајала Павловићева *Антологија*), недовољном броју познатих и објављених текстова и неприступачности још необрађених текстова. Поред тога, ваљало је решити и недоумице око нерашчишћених појмова и категорија старе књижевности, жанровске испреплетаности, нејасних естетских и стилских ознака, па је аутор морао "тражити поезију и тамо где се она није тако звала и треба слутити и назирати метричке обрасце тамо где се оку никакав наговештај прозодије не нуди" (Павловић, 2010:21). Тако је Павловић, захваљујући песничкој имагинацији, откривао поезију тамо где је мало ко пре њега тражио, "из онога дела наше књижевности који је везан за историјске личности, из животописа њихових, из записа, посланица, молитава и беседа њихових и њима упућених" (Исто, 22).

Поред тога, ваљало је одлучити у којој језичкој и правописној варијанти ће бити објављени текстови из удаљених временских периода, и ту се аутор определио за начела модерног правописа, имајући у виду да антологија није замишљена као књижевноисторијски приказ текстова и није намењена првенствено стручњацима. Тако су текстови старе поезије дати у *модерној верзији*, за коју Павловић мисли да се неправилно назива "преводом" и коју сматра "лако читљивом мада задржава нешто од старе лексике, када су у питању лепе и још разумљиве речи" (Исто, 381). У приређивачким напоменама Павловић даје кратак приказ решења која су примењивали значајни антологичари светске традиције, када су се суочавали са проблемом транспоновања старих текстова или објављивања у изворној верзији⁷¹, а сам се

⁷¹" Неки антологичари поштују све ортографске варијације и аберације, - дајући при том илустрације за историју правописа и штампе, - и задржавају све старије језичке облике на којима је поезија ранијих векова писана (изврсни антологичар енглеске поезије Nauward, на пример). Други дају и модерну верзију старих песничких текстова и савремено језичко рухо (Untermeyer). Трећи се опредељују за средњи пут, опредељујући се за неизмењене језичке облике у савременој ортографској опреми" (Павловић, 2010:383)).

опредељује за средњи пут, који подразумева неизмењене језичке облике у савременој правописној варијанти. Свако од могућих решења приликом објављивања старих текстова пружа простор за полемику и питање да ли је одабрано решење и најбоље. На овакво питање је тешко дати једнозначан и категоричан одговор, а он у великој мери зависи од основне намене и циља антологије, као и културно-књижевног контекста у времену њеног настајања.

Павловићев начин презентовања старих текстова оспорава Станко Кржић у тексту *Концепт континуитета у "Антологији српског песништва" Миодрага Павловића*, наводећи да је преношење песама из славјанске у савремену ортографију "свесно огрешење" аутора, јер "пренесена песма не може никада бити иста као песма написана оригиналним писмом и казивана изворном варијантом језика" (Кржић, 2010:493-494). Овај једноставни аргумент не даје простор за полемисање, будући да спада у очигледне каузалне тврдње, али поставља се питање на који начин је требало презентовати стару српску поезију, с обзиром на концепцију, намену и циљ Павловићеве антологије? Сам аутор је образложио овакво решење наменом и циљем своје антологије, а један од најважнијих је био успостављање линије живе традиције српског песништва, што је постигнуто постављањем у међусобно самерљив контекст текстова великих временских дистанци. Неки будући антологичар старе српске поезије, могао би да објави текстове у изворној верзији, управо због постојања сада већ класичне Павловићеве антологије, али у време њеног настајања, овакво решење се показало најфункционалније и чини се, једино могуће. У тексту *Павловићева књига српског песништва* Драган Хамовић наводи да су Павловићева решења за презентовање старе поезије "заметна и смела замисао овог избора", и мада уочава неизбежност оодређених филолошких примедби на овакав антологичарски приступ, сматра да оне "не могу превагнути у односу на сазнајне и естетске добитке", који дају предност идеји "о антологији као изразу међусобне *унутарње прожетости читавог српског песничког тока*" (Хамовић, 2010: 475).

У горе наведеном тексту, Станко Кржић наводи и да "Павловић свесно преобличава и дотерује одређене средњовековне текстове", и на тај начин "учитава накнадну памет" (Кржић, 2010:494) у текстове који објективно не заслужују такав третман, све због тежње да непознате текстове приближи савременом читаоцу. У приређивачким напоменама међутим, можемо сазнати да су осим две песме старе књижевности које су објављене у оригиналном језичком облику – *Исповедна молитва* из друге половине 14. века и Силуаново *Слово св. Сави*, све остале дате у прилагођеној савременој језичкој варијанти, а њихови творци су Миливој Башић, Лазар Мирковић, Ђорђе Сп. Радојичић, Ђорђе Трифуновић, Милорад Павић и Момчило Настасијевић⁷², тако да се Павловић очигледно није упуштао у самостално "преобликовање и дотеривање" наведених текстова, те да је рад на антологији текао дуго и систематично, уз консултовање расположивих научних сазнања тог времена. Не треба заборавити ни чињеницу да је у периоду настајања *Антологије* велики део старе српске поезије и књижевности уопште, био готово непознат и да је један од важних циљева било презентовање и приближавање савременицима тог, готово потонулог у заборав, дела наше традиције. Могуће је да је тај аргумент однео кључну превагу за доношење одлуке о начину презентовања старе поезије, јер у времену када важи парадигма да се континуитет наше поезије може успоставити тек од 19. века, стара поезија мора најпре да се приближи читаоцу, а потом и сагледа у широком контексту живе традицијске линије. Павловићева *Антологија* је успела да приближи савременом читаоцу текстове старе српске поезије и да им постављањем у нови *вертикални* контекст, заједно са савременим и будућим песмама, изоштри значење и зрачење и пружи ново самостално трајање, у контексту који њени аутори нису могли слутити.

Специфичну вредност старе српске поезије Павловић открива у "посебној естетској функцији историјског контекста", истичући да својом "нехотичном историчношћу ове песме постају и богатије у значењу и

⁷² О овоме детаљно видети: Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва XI-XX век*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2010, 382-383.

убедљивије у својој уметничкој уобличености" (Павловић, 2010:22). За песника развијеног *осећања историје* попут Павловића, сусрет са песмама сопствене традиције наглашене *историчности*, био је свакако вишеструко подстицајан, како на плану даљих теоријских и критичко-есејистичких истраживања, тако и на плану сопствене песничке праксе. Наглашено интересовање за митско и историјско још од Павловићевих раних есеја (*О поезији В.Б.Јејтса*, 1955), наћи ће свој пун песнички израз у *Млеку искони* (1963), у којој песник реактуелизије митске слике античке Грчке, трагајући за могућим одговором на вечно питање смисла човековог постојања, уз наглашено померање лирског субјекта у односу на раније песме у правцу *објективизације* лирског гласа, што ће постати једна од доминанти песничког поступка у лирским циклусима који следе. Сусрет са средњовековном књижевном традицијом очигледно је пресудно утицао на настанак можда најзначајнијих Павловићевих лирских циклуса *Велика Скитија* (1969) и *Нова Скитија* (1970), а и за каснија есејистичка истраживања писаца и дела старе српске књижевности, почев од *Ништитеља и свадбара* (1979) до *Огледа о народној и старој српској поезији* (1993). Када у предговору *Антологије* забележи да „када су историјске личности носиоци песнички изражених осећања, онда је историја у сваком стиху те поезије“, Павловић као да наговештава поступак којим ће оживети јунаке у песничкој визији српске средњовековне историје – песнички субјективни глас нестаје у песмама *Велике Скитије*, а проговарају гласови Словена, слепи краљ, богумил, ходочасник, цар Душан, кнежева кћи, а обезглављени кнез Лазар у песми *Посечени кнез се сећа*, у завршним стиховима, с оне стране смрти, релативизује своју жртву:

Храбро сам поднео смрт,

но каква је у томе врлина?

Остаде врат мој

ко суви пањ у пољу.

Претеча, рекоше ми,

но смрћу сам и реч своју претекао,

а зар је врлина то
са речима неисказаним
низ лепшу страну страдања отићи?

(„Посечени кнез се сећа“, *Велика Скитија*) (Павловић, 1996:130-131)

Говором загробног искуства у овој песми, као и у *Епитафу словенском песнику*, Павловић кроз иронију проблематизује историјске истине и поетском имагинацијом индивидуализује судбине историјско-митских ликова, дајући им моћ субјективног доживљаја, личног и универзалног истовремено. Гласови који допиру из различитих временских слојева, на овај начин прелазе временску дистанцу и прелазе у раван поетске *садашњости*, а тиме се историјски слојеви реактуелизују и постају део нашег доживљаја стварности, управо онако како Павловић објашњава природу свог интересовања за историјско у есеју о Јејтсу: “Нас тренутно занима могућност да песник доживи историју у целини, не у појединим манифестацијама, као један реалан, важан личан доживљај” (Павловић, 1958:206).

Павловић даље истиче да су доминантне теме старе српске поезије смрт и њено превазилажење, и назива је поезијом “смене очајања и наде”, а различите тематске варијације одвијају се у сенци и под знаком Апокалипсе, те велике теме средњовековне религиозне свести и уметности, али и велике теме Павловићеве поезије, за коју Јован Делић у тексту *Уз поетику Миодрага Павловића*, наводи да је “једна од опсесивних Павловићевих тема”, те додаје “иако није вјечна, она је дуговјечна(...)о њој се пјева кроз готово све Павловићеве књиге, час иронично, а час готово патетично, јер се Апокалипса не појављује увијек као очевидно зло” (Делић, 2010:57). И заиста, добро је подсетити се на овом месту завршних стихова првог дела “најпознатије Павловићеве аутопоетичке пјесме” (Исто, 54) *Научите пјесан*:

Свуда се дигли борци против откровења
и јашу велике коње, вребају крв,
заседају праведнике и сваког ко се јави

између човека и бога, на брввну.

Куда ће они што се клоне звери?

("Научите пјесан", *Светли и тамни празници*) (Павловић, 1996:273)⁷³

У наставку предговора Павловић преплитањем историјских факата и песничких слика, дочарава атмосферу надлазеће катастрофе. Како се границама српске државе приближава топот агарјанских коња, у писаним текстовима се развијају упечатљиве и учестале апокалиптичне слике, које се налазе "негде између најпаничнијих поглавља *Откровења Јовановог* и историјског сведочанства" (Павловић, 2010:23). Последње тренутке "откуцаја апокалиптичног часовника историје" (Исто) који се подударају са падом Цариграда, нестајањем најстарије цивилизације и завршетком средњег века, обележава песништво Димитрија Кантакузина, пореклом Грка, које својом мисаоном и емоционалном сложеносту и поетским рафинманом, попут лабудове песме, симболично затвара једну епоху српске културе. Двадесет година касније, у измењеном предговору допуњене *Антологије*, који представља поетско-есејистичку интегралну визију српске песничке традиције "од памтивека", о том времену ромејске и српске пропасти Павловић ће записати: „Док Турци надиру ка северу, српска песма замире у плачевима" (Исто, 68), али кратка ренесанса оживеће под Деспотом Стефаном, и донети једину победу која је тада била могућа, а то је опевање љубави.

У првом предговору *Антологије* Павловић говори о пресудном утицају византијских књижевних и канонских образаца на развој наше целокупне средњовековне књижевности, али показује резерве у погледу утицаја на

⁷³ Павловић ће се бавити темом Апокалипсе и у есејистичком дискурсу, а есеј *Апокалипса*, објављен у књизи *Говор о ничем* (1987), почиње констатацијом да је "Апокалипса једна песничка идеја", па се зато не зна тачно ни шта значи та реч, ни шта све спада у апокалиптични догађај. Не налазећи потврду тезе да је апокалиптични говор уједно и митски говор, он га назива врстом реторике, јер је "говор о крају света заправо аналитичан и дедуктиван" (Павловић, 1987. 84-86). На овом месту налазимо један од могућих кључева и путоказа за тумачење и детаљнију анализу вишезначне и вишеслојне структуре и смисла поеме *Апокалипса или ужа Србија*, (1986) на коју посебно скреће пажњу Александар Јерков у тексту *Природа, култура и Апокалипса у песништву Миодрага Павловића*, називајући је "врхунцем Павловићевог песништва историјског усмерења" и "антологјским делом савремене српске књижевности" (Јерков, 2010:192-193).

песнички израз, а чврсте формалне обрасце византијске прозодије налази само код Кантакузина, пореклом Грка. Ове мисли разрадиће касније у есејима *Наша средњовековна поезија* и *Византијска култура и српска фолклорна традиција*, објављеним у књизи *Огледи о народној и старој српској поезији* (1993), након година помнијег истраживања усмене⁷⁴ и старе српске књижевности. Пишући о сложеном утицају "високе" византијске културе на развој српске књижевности, поред јасног утицаја на писану књижевност која се огледа у "дворском, аристократском, ерудитском и делимично класицистичком карактеру" (Павловић, 2000:200), он уочава и занимљиву везу византијске хришћанске културе и популарног, фолклорног стварања. Специфичност тог преплитања Павловић уочава у спајању византијске традиције са фолклором у текстовима писане књижевности, тако да "граница између фолклорне и писане књижевности као да нестаје" (Исто, 201). То је нарочито видљиво у песничким сегментима житија, па постаје јасно зашто иначе јак византијски утицај није толико видљив у српском средњовековном песништву, са изузетком већ споменутог Димитрија Кантакузина.

У есеју *Наша средњовековна поезија* Павловић се начелно бави односом поезије и других жанровских целина у оквиру средњовековних списа и пита се до које мере је могуће издвајати песничке целине из средњовековних житија и хроника. Повод за такво размишљање је између осталог и први зборник српске средњовековне поезије *Старо српско песништво* (1966) Ђорђа Сп. Радојичића, а Павловић у свом тексту (март 1988) донекле проблематизује поступак издвајања песничких сегмената примењен у *Антологији*, као и идентичан поступак аутора који су га следили. Наиме, он се пита на који начин и до које границе се могу издвајати песничке целине из средњовековних текстова и шта се добија њиховим слагањем у нову целину једног зборника – историја душевног живота наших предака, неки нови жанр или новооткривена острва наше старе језичке уметности? У чврсто задатим тематским оквирима

⁷⁴Павловић тек седамдесетих година почиње предано да се бави народном поезијом, а први есеј из тог тематског круга *Народна песма о Страхињићу Бану* (1976-1978) појавиће се у *Ништитељима и свадбарима* (1979), заједно са есејима о песмама *Зидање Раванице* и *Стари Вујадин* (1977), о чему ће доцније бити више речи.

хришћанске уметности, у којој је *Свето писмо* основни и најважнији писани текст, није било пуно простора за сјај оригиналности и стваралачке осетљивости, али наши средњовековни писци су налазили пут и начин да је испоље и то посебно у поезији, сматра Павловић. На тај начин, створили су "веома поуздан темељ своје уметности, који се састојао из преплета историјских података и бурних емоција што су се често успињале до високих духовних увида" (Исто, 198). Питање форме у текстовима Светог Саве Немањића, Стефана Првовенчаног, Доментијана и Теодосија, Данила II, све до Стефана Лазаревића, остало је ипак отворено, што је вишеструко инспиративно за савремене песнике сматра Павловић, јер "могућност да песничко завештање средњег века буде реално надахнуће нових песника тек се у наше време истински открива" (Исто).

Тако Павловић даје одговор на питања целисходности издвајања песничких сегмената из средњовековних житија и хроника, и недвосмислено потврђује оправданост таквог поступка, не само због књижевноисторијских разлога, него у првом реду због стварања могућности за стваралачко интегрисање старе српске поезије у живу традицију коју стварају савремени песници. У поглављу *Песничка традиција* у првом предговору *Антологије*, Павловић наводи да се појам традиција може посматрати из два аспекта: традиција у контексту одређене националне културе и значај традиције за песника садашњости, као и његово "ретроградно дејство на песничко наслеђе" (Павловић, 2010:53) Гледано на традицију из тог аспекта, она је "изазов, подстицај, на који песник мора да одговори свим својим стваралачким моћима(...)она је препрека и отпор, али, уколико је препрека већа, онај ко је савлада више ће се попети" (Исто). Надахнути песнички дијалог са претходницима, који је реактуелизацијом српског средњовековног књижевног наслеђа остварио у својим лирским циклусима *Велике Скитије* и *Нове Скитије*, представља његов стваралачки одговор на "вишеструку инспиративност" и "изазов" сусрета зрелог песничког духа са поново откривеним поетским наслеђем старог српског песништва.

Иако у тексту *Наша средњовековна поезија* понавља своју ранију оцену да је Димитрије Кантакузин наш "највећи средњовековни песник, јер је писао поезију у оквирима најближим данашњим, или класичним" (Павловић, 2000:196), формална дотераност која га издваја од осталих песника епохе, у закључку (не)очекивано остаје затворена за нова песничка трагања, а песници отворене и недовршене форме, постају заправо извор нових стваралачких могућности. Овакав Павловићев закључак не чуди, јер отвореност за ново, стално преиспитавање постигнутог и релативизовање свих коначних одговора, константа је његовог истраживачког духа, као и извор нових надахнућа за креативне одговоре у песничкој пракси. Велика је могућност да на овом месту Павловић имплицитно објашњава који део, или који аутори старе српске поезије су представљали стваралачки изазов за његово песничко стварање, или прецизније која особеност њихове поетике је отварала могућност за креативну надоградњу старог песништва – у овом случају би несавршеност и отвореност форме био један од подстицаја за нова песничка решења у његовој поезији.

Старо српско песништво се у овом облику први пут појављује у Павловићевој *Антологији*, представљено са 25 аутора и 37 песама, а разматрања о тој епохи у предговору Павловић закључује завршетком једне епохе и почетком нове у историји цивилизације, те питањима за будуће проучаваоце и антологичаре – шта од старе књижевности има естетску вредност и који њен део чини нашу живу традицију. Својим есејистичким радом у наредним деценијама,⁷⁵ он и сам даје бројне одговоре на ова питања, а у складу са својим истраживачким духом, често покреће нова питања и подстиче на нове одговоре Двадесет година касније, у промењеном, или тачније новом предговору допуњене *Антологије*, Павловић даје детаљнију визију настанка и развоја старог српског песништва, уводи тему Косовског боја

⁷⁵ Павловић се враћа темама старе српске поезије у есејима о појединим песницима или делима тог периода седамдесетих година прошлог века – по датирању у књизи *Ништитељи и свадбари*, есеје о старој поезији пише током 1977. и 1978. Године, и то: "Слово љубави" *Деспота Стефана Лазаревића*, *Похвално Слово кнезу Лазару*, *Натпис на Мраморном стубу на пољу Косову*, *Јефимија* и "Химна Богородици" *Димитрија Кантакузина*.

која је тек споменута у првом предговору,⁷⁶ паралелно контекстуализујући народну и стару поезију.

Најважнија и најчешће проблематизована новина у петом издању *Антологије* јесте управо увођење усменог песничког наслеђа у контекст српске песничке традиције, без уобичајеног радвајања два дискурса, каква је устаљена пракса када су у питању ова два основна вида језичке уметности, већ равноправним, напоредним контекстуализовањем. Од својих првих есеја о народној поезији у *Ништителјима и свадбарима*, Павловић поставља у блиски или заједнички контекст стару и усмену поезију, а од те праксе не одступа ни у каснијим есејистичким књигама, закључно са збирком *Огледа о народној и старој поезији*, где сам наслов указује на његову имплицитну оцену о великој блискости ова два вида песништва у српској традицији.

Српски песници

Пратећи хронолошки ток српског песништва, Павловић у наставку предговора детаљно расправља о песницима класицистима, за које сматра да су велико откриће и да међу њима има највише случајева за књижевноисторијско превредновање, као и "правих малих књижевноисторијских открића" (Павловић, 2010:24). Разлоге за недовољно поштовање класицистичког песништва које се одликује истинском мисаоношћу и правом узвишеношћу, Павловић види пре "у бици тражења језичке и уметничке формуле националне културе", него у "пажљивом критичарском одмеравању вредности" (Исто). Тако песнике класицистичког начина певања можемо назвати и песничким жртвама *рата за српски језик и правопис*, да парафразирамо наслов знамените књиге Ђуре Даничића, објављене у години која се сматра и годином победе Вукових начела (1847), а

⁷⁶ „Звук јеремијских, библијских плачева чује се непрекидно у нашој поезији после Косовског боја“ (Павловић, 2010:57).

која је за књижевност писану славјаносерпским језиком значила постепени одлазак у заборав.

У свом антологијском избору песме српских класициста Павловић објављује у оригиналној језичкој верзији, "јер бисмо иначе оштетили формалну схему", свестан да "на тренутке наши песници деветнаестог века могу изгледати даљи него песници тринаестог века у модерној језичкој верзији", али сматра то малим неизбежним "рапавостима" (Исто, 381). И на овом месту, као и на другим местима где износи своје принципе, критеријуме и методе при састављању антологије, Павловић их износи са непоколебљивим миром, некад чак провокативно, свестан могућих приговора научне и књижевне јавности, али без тежње да их отклони или унапред оправда своје одлуке. Свестан основног задатка свог антологичарског подухвата да успостави и повеже "искидане нити" живе традиције српског песништва, Павловић у њему види темељни основ за будућност, јер "песничка традиција је по дефиницији својој окренута будућности; стварајући вредности, она одриче да ствара само за свој тренутак, и у томе је морални вид њеног дејства", а у повишеном тону при крају предговора даје поетску визију традиције која је "препород сећања у поворци народа који одлази кроз време.." (Исто, 59). Свест о императивној важности посла којег се подухватио, пружа Павловићу тај непоколебљиви мир и истрајност пред препрекама и примедбама, мада је лакше стати пред њима и наћи низ оправдања за нечињење, него их делатно превазилатити, како Павловић чини већ деценијама.

Појмом класицисти у *Антологији* су обухваћени песници 18. и прве половине 19. века, укључујући и барокне песнике Орфелина и Рајића, и песници у чијим се опусима смењују стилско-поетичке тенденције класицизма и раног романтизма као што су Стерија, Јован Суботић, Сарајлија, Његош. Кроз низ анализа-открића блиставих примера до тада претежно непознатих класицистичких песама, Павловић указује на могуће тешкоће у разумевању ових текстова, услед обиља реторских фигура, синтаксичких преокретања и инверзија, насталих због поштовања метричких образаца. Међутим, за разлику

од већине тумача, он их сматра позитивним инструментима песничког израза, јер доносе "мелодијску дисциплину (...) и постижу нова поетска дејства" (Исто, 25). Није потребно посебно наглашавати толико пута изречену оцену да су Павловићевом песничком сензибилитету блиски класицисти и њихов начин певања, избор тема, узвишеност у тону, достојанство фразе, необична метричка решења, дискурзивност, реторске фигуре, а сусрет са занемареним песничким наслеђем класицистичког проседеа у току антологичарског рада, показале се као многозначна и смислом богата инспирација за Павловићево потоње певање. Синтаксичка преокретања, метафорична згушњавања загонетна смисаоност, асоцијативни низови, инверзије - све су то песнички поступци настали делом кроз стваралачки дијалог Павловићев и реактуелизацију класицистичког песничког наслеђа.

Павловић означава Лукијана Мушицког за родоначелника и узор наше класицистичке прозодије и њених тематских оквира, и мада његово дело не садржи пуно песама трајне вредности, издваја га смисао за "родољубиву службу", а његова *Харфа шишатовачка* ни по чему не заостаје за *Бачким растанком* Бранковим, сматра Павловић. Прецизни и повремено духовити описи времена и песничких личности, видљиви су при кратком помињању Јована Пачића, "типичне фигуре рококо-салона", несумњиво талентованог песника, али без књижевних амбиција, а Доситејев ученик Павле Соларић, описан је као самотник, "рапавог и непрочишћеног језика", али несумњивог талента и "несвакидашњег ума" (Исто, 24).

Док се пред читаоцем открива узбудљива галерија песника и њихових поетских судбина, Павловић посебно истиче неколико изузетних песничких појава тог доба неоправдано заборављених – ту је свакако Стерија, али у то време је његово песништво већ ревалоризовано кроз радове Зорана Мишића и Јована Христића, али имена Василија Суботића, Никанора Грујића, Светозара Вујића, Ђорђа Малетића, Јована Суботића и Меда Пуцића, готово су непозната чак и познаваоцима тог периода. У екстатичном темпераменту, мисли и уобразиљи Василија Суботића, Павловић уочава сазвучје са Хербертом или

Новалисом, а његова песма *Северни путник к Антики* чини га претходником Војислава Илића и Јована Христића. У песничкој дикцији Никанора Грујића песник препознаје милтоновски тон, Светозар Вујић са складно компонованом песмом *Меланхолија* је право откриће, као и Ђорђе Малетић. Највеће изненађење за Павловића је ипак Јован Суботић и његова песма *Ембриону*, чија вредност је тако дуго остала непризната, иако је "једна од наших најбољих песама о постојању уопште" (Исто, 29). Поглавље о класицистима завршава се предромантичарем Медом Пуцићем, Дубровчанином, песником који је дао неколико "врло лепих сонета" који звуче "као посебан, несумњиво драгоцен тон" (Исто, 30).

Када су у питању песници класицисти, Павловић је својим избором, као и књижевноисторијским и поетичким кратким прегледом у предговору, почео не само процес превредновања поезије тог периода, него и процес рехабилитације неоправдано скрајнутих песника. Ваљало је прво пронаћи "песничка зрна" у заборављеним песмама, довести их на светло књижевне јавности и открити и аргументовати вредности које их доводе у главни ток српске традицијске линије. Тај посао је започет првим издањем *Антологије*, а Павловић ће га наставити писањем есеја о појединим песницима, где ће дати још ширу и прецизнију слику места које поједини од њих заузимају у контексту нашег песничког наслеђа, те наставити и заокружити започети процес превредновања. Засебне есеје о поезији Стерије и Његоша написаће у периоду од 1971. до 1978, а први пут објавити у књизи *Ништителји и свадбари* (1979), о чему ће бити речи у посебном поглављу.

Павловић о романтизму и романтичарима износи оцене које су по много чему у супротности са преовлађујућом оценом тог периода у књижевној историји, или речено стилем модерног дискурса - контроверзне. Овде има ставова за полемисање, почев од тврдње да "велика амбиција стварања посебне националне књижевне формуле у романтизму показала се као химера, као идеал који је почео да бива кочница нашем даљем књижевном развоју", до става да је наш романтизам "морао да капитулира и са својом прозодијом, и са

својом емоцијом, и са својом сликом света и са својим схватањем поезије" (Исто). Овакве радикалне тврдње нису карактеристичне за Павловићев есејистички стил и нама делују као потенцијални изазов укореењеним и окамењеним књижевноисторијским и теоријским догмама и тежња за темељним превредновањем свега важећег до тада, па и са супротним вредносним предзнаком ако је потребно. Сигурно је свакако да је Павловић тако и мислио о нашем романтизму када је писао овај предговор и није се колебао (као и увек до тада, а и касније) да искаже своје уверење и утисак који је стекао након читања великог броја песама из тог времена у току спремања овог избора. Извесно разочарање које је осетио после прегледа песама за антологију, говори о томе да је имао већа очекивања од романтичара, сразмерна културноисторијском значају периода, популарности и репутацији коју ужива.

Ипак, кључни аргументи за овакву оцену произилазе из његовог песничког укуса који је претежно класични и класицистички и његових књижевно-теоријских погледа о којима је било речи и који кореспондирају са Елиотовим теоријским разматрањима. Наводећи поетичке особености периода "које називамо романтичарским", а у поређењу са класицистима и Војиславом Илићем, Павловић наводи да то песништво има "директнију и агресивнију дикцију, мање строфе, ретка опкорачења, опстинантне риме, настоји да освоји, да опчини, те се обраћа повишеним гласом, служи се духовитошћу, сликовитошћу, или покушава да придобије сентименталношћу" (Исто, 32). Овде наведене карактеристике поезије Павловић сматра мање вредним и наводи их у уводном делу предговора као разлоге за изостављање појединих песама, па онда не чуди оваква његова оцена "прецењеног" периода. У врлине романтичарске поезије он убраја проширени спектар тема, освежени језик, обнављање интереса за поезију, подизање јавног угледа, али све то уз ограду "у први мах", а у поређењу са уоченим манама, набројаних врлина је мало, премало.

Када је о песницима романтичарима реч, Павловић истиче њихову омиљеност, а у "велику четворку" наше романтичарске лирике убраја Бранка Радичевића, Ђуру Јакшића, Змаја и Лазу Костића, не оспоравајући њихов углед националних песника, али се пита зашто њихова популарност "баца сенку" на наше друге песнике из других и другачијих периода. Из ове опаске може се наслутити један од пресудних разлога Павловићевих оштрих оцена романтичара – стављањем њихових вредности под критичку лупу, он настоји да успостави нарушену равнотежу између хипертрофираних песничких "величина" и песника мање популарних периода, али једнако вредних, ако не и вреднијих од романтичарских националних бардова. Таква равнотежа је нужан предуслов темељног превредновања једне традиције, које мора настојати да успостави и прави ред величина међу песницима и место које свако од њих заузима у живом традицијском низу, остајући притом увек отворено за све промене које настају у том живом току услед нових песника и померања која су тада неминовна у целокупном дијакхронијском луку, укључујући прошлост, садашњост и будућност.

Поезију Лазе Костића, упркос језичким недостацима, Павловић истиче као "једну од садржајно најбогатијих у нашем песништву" што је чини "једним раскршћем наше песничке традиције" (Исто, 33). Повезујући Костићеву поезију са старим песништвом (Лонгин, Кантакузин), а потом са модернистима (Радомир Продановић, Васко Попа), Павловић успоставља дијакхронијске квалитете српског романтизма, и то је уједно најбоља оцена тог периода у овом тексту. Ђура Јакшић и Змај не пролазе ни приближно добро као Костић, али ће у каснијим есејима о песницима романтичарима Змају и Радичевићу, Павловић превредновати свој суд из предговора и заправо их рехабилитовати, поготово Змаја, поставивши га на високо место које му припада у нашој песничкој традицији.⁷⁷ Занимљиво је да имена Бранка Радичевића нема у овом делу

⁷⁷ Први је судећи по датирању написан есеј *Поезија Јована Јовановића Змаја*, који Павловић пише 1968. године, а објављује у књизи *Поезија и култура* (1974), заједно са есејима о Сарајлији, Бранку Радичевићу, Грчићу-Миленку, Ђорђу Рајковићу, Драги Дејановић, Војиславу Илићу, Шантићу, Лази Костићу, Ракићу, Вељку Петровићу, Massuki, Винаверу и Растку Петровићу.

предговора, као ни његових веза са старијом традицијом и модерном поезијом, али га зато избор песама у *Антологији* изврсно презентује, као и Змаја,⁷⁸ и донекле делује као контрадикција оценама из предговора.

Од мањих песника романтичара, Павловић истиче Грчића-Миленка⁷⁹, а спомиње и низ песничких имена код којих би се могло наћи по које "песничко зрно", а нису ушли у антологијски избор, као што су Драга Дејановић, (посветиће јој есеј у књизи *Поезија и култура*), Мита Поповић, Дамјан Павловић, Ненад Змајевић и други. Темељнију оцену и приказ европског романтизма, укључујући словенски и српски романтизам, који "европоцентрична" западноевропска култура неоправдано запоставља, Павловић ће дати у предговору антологије *Песништво европског романтизма* (1968), као и у проширеном предговору другог допуњеног издања (1979), где истиче велике размере и значај овог покрета који није био само литерарни феномен, већ стварни догађај: "идеје и уметничке творевине биле су у стварној игри, имале су стварну судбину" (Павловић, 2003:10).

Војислав Илић је с разлогом представљен у засебном поглављу предговора, а Павловић истиче значај његове песничке појаве за даљи развој наше поезије, будући да помера културно жариште из војвођанских центара у Београд, отвара наше видике у европску књижевност и мења прозодијске обрасце ослоњене на народну поезију. Војислављев културно-историјски потез био је еманципација од "средњоевропских књижевних модела, и еманципација притиска образаца народне поезије" (Павловић, 2010:36). Постављајући га у тадашњи културно-књижевни контекст и наводећи аналогне му појаве светске литературе, Павловић закључује да ни у временској схеми Илић "не стоји лоше", јер за појединим песницима касни (Де Лил, Витмен), али са

⁷⁸ За *Антологију* Павловић бира три песме Бранка Радичевића: *Туга и опомена*, *Болесников уздисај* и *Кад млидијих умрети*, а Змајева поезија је представљена са шест песама, од тога пет из *Ђулића увелака*.

⁷⁹ Поезији Јована Грчића Миленка Павловић ће посветити краћи есеј "*Планинска слика*" *Јована Грчића Миленка* (1963) који ће објавити у књизи *Поезија и култура* (1974), а у коме ће истаћи вредност Грчићеве песме *Планинска слика*, назвавши га претходником Војислава Илића по овом "малом ремек-делу" (Павловић, 1974:69).

Свинберном, Тенисоном и Браунингом је савременик, а претходник је Брјусова, нарочито у версификацијским обрасцима.

Међутим, оцена Илићевих песама није у потпуности афирмативна, колико оцена његове културно-историјске улоге, јер Павловић при крају поглавља изражава чуђење што "прворазредно" талентовани песник као Војислав нема велике песме - "његове песме су увек добре, и никад велике" (Исто, 37). Најближа "великој" песми по оцени приређивача је *Химна векова*, која је уврштена у антологију уз још четири Војислављеве песме (*Јутро на Хисару код Лесковца*, *Турска*⁸⁰, *Кад се угаси сунце* и *Последњи дан*). Неколико година касније, Павловић кроз опширну анализу Илићеве песме *Овидије* у есеју *Културноисторијска свест Војислава Илића* (1971), који је методолошки гледано један од најзначајнијих Павловићевих огледа-анализа, проширује оцене из предговора, и наглашава његов допринос "дефинисању нашег културног простора".

"Мали златан век" наше поезије у периоду од 1900. до 1917, када у рату "нестају Дис и Бојић", за Павловића је време "највишег просека наше песничке писмености, време највеће концентрације песника трајније и трајне вредности" (Павловић, 2010:37). Модерна је тако донела неколико стилско-поетичких оријентација, од постромантизма до парнасо-симболизма (Дучић), крећући се од почетног космополитизма до јаче националне обојености пред крај (Ракић, В.Петровић, Бојић, Дис). Павловић несумњиви примат у наведеном раздобљу даје Дучићу, који је у *Антологији* заступљен са 11 песама и који је "написао неке од наших најбољих стихова". Дучић је наставио оријентацију Војислава Илића, али "био је прави уметник у много тананијем смислу него његов претходник и човек светске културе, не само по слутњама, него и по осведочењима" (Исто, 38). Павловићев допринос ревалоризацији и реактуелизацији Јована Дучића биће пресудан за сагледавање високе вредности и места које поезија овог песника заузима у контексту наше лирике, а ново ће

⁸⁰ Павловић ће изоставити песму *Турска* у петом допуњеном издању *Антологије српског песништва* (1984), али ће се у коначном избору, у критичком издању Матице српске из 2010, ова песма поново наћи међу Војислављевим песмама, као и у прва четири издања.

бити и вредновање његових мање познатих *Сунчаних песама*, као и песама краћег стиха, откривање нових вредности "каснијег немонденског Дучића". Павловић проналази везе Дучићеве поезије са нашим и европским песницима (Кантакузин, Настасијевић, Винкелман, Валери), и оспорава тада раширену тезу да су Дучићеви узор другоразредни француски песници, једноставним аргументом колико је бољи песник од њих он постао, нарочито када се његова поезија сагледа пажљиво кроз развојна раздобља, како је учинио Павловић у есеју *Јован Дучић*, објављеном у књизи *Осам песника* (1964), исте године када и *Антологија српског песништва*.

Као што у одељку о романтизму аутор сразмерно највише пажње посвећује Лази Костићу у односу на све остале песнике, тако и у поглављу о модерни Дучића истиче у први план као "главног представника", а осталим песницима посвећује неколико реченица, док Милана Ракића у овом контексту не спомиње, иако је у антологијском избору заступљен са две песме. Написаће касније и есеј *Песништво Милана Ракића* објављен у књизи *Поезија и култура*, који се и поред критичких ставова не може тумачити као дисквалификација Ракићева, већ како уочава Јован Делић у књизи *О поезији и поетици српске модерне*, "Миодраг Павловић не негира Ракићев књижевноисторијски значај нити вриједност неких његових пјесама, већ настоји да успостави сопствени систем вриједности међу пјесницима „златног доба“: првјенство не припада Ракићу – и ту је М.Павловић вјероватно у праву – већ Дучићу и Дису" (Делић, 2008:25). Код Пандуровића Павловић уочава песимизам који се само садржајно надовезује на наше класицисте и писце касног средњег века, али он не успева да "нађе искупљење у самосталним вредностима уметности", нити да развије раскошне слике, јер слика "све у сивом". Касније ће Павловић у есеју *"Светковина" Симе Пандуровића* (1974) ревалоризовати суд о његовој поезији, а песму *Светковина* уврстиће у најбоље песме нашег симболизма.

У време писања предговора Павловић је већ имао објављен есеј о Дису у *Роковима поезије – Дис или песничка имагинација*,(1957) темељну и незаобилазну афирмацију вредности Дисове поезије, те га овде спомиње само

кратко, док је у избору заступљен са пет песама.⁸¹ Павловић спомиње и мање познате песнике који нису ушли у избор, као што су Даница Марковић и Стеван Луковић, а песништву Алексе Шантића детаљније ће се посветити у тексту "*Претпразничко вече*" Алексе Шантића (1971), бриљантној анализи ове изузетне песме наше литературе. Поезијом Вељка Петровића, Милутина Бојића и Душана Срезојевића⁸² бавиће се Павловић детаљно у засебним есејима, док им у предговору посвећује тек неколико реченица.

Хронолошки преглед српске песничке традиције завршава се поглављем уопштеног назива *Нова кретања*, а обухвата период после Првог светског рата до савремених кретања, за који Павловић сматра да је још увек недовољно истражен и да је прерано за неке коначне оцене, поготово савременика који су тек на почетку или средини свог песничког пута. Међуратни период, који се најчешће назива авангардом у књижевноисторијским периодизацијама, Павловић назива временом нових кретања разнородним путевима, у правцу "веће слободе, у правцу експериментисања, понекад и у лежерности, затим у правцу нових тема, дотле сматраних за непоетске или сувише слободне" (Павловић, 2010:42). Он са опрезом износи оцену да се међуратни период мање оштро одваја од периода после Другог светског рата, него од периода који му непосредно претходи, можда и што су тада многе ствари започете, али су само два-три песника стигла до краја својих уметничких стремљења, али и зато што многи од њих у тренутку писања предговора, још стварају.

Павловић пише о талентованом Душану Васиљеву, називајући га песником који се воли "као неко је страдао за нас", спомиње и Тодора Манојловића, а због "лежерности према свом песничком таленту" коју је показао Милош Црњански, сматра да наша поезија треба да жали. Очигледно је да Павловић сматра како Црњански није довољно развио свој велики песнички

⁸¹ У *Антологију српског песништва* Миодраг Павловић је уврстио Дисове песме *Тамница*, *Јутарња идила*, *Утопљене дише*, *Можда спава*, *Нирвана*.

⁸² Павловић је о песницима модерним написао низ засебних огледа, по хронологији настанка прво пише есеј о Дису (1957), а затим следе Ракић (1960), Бојић (1962), Дучић (1963-1964), Срезојевић (1964), Вељко Петровић (1965), Massuka (1965), Шантић (1971), Пандуровић (1974).

таленат и за *Антологију* бира само две његове песме, али закључује да је у прози овај песник "издашно надокнадио" занемаривање песничког талента. Није боље у оценама прошао ни Винавер, а нарочито Растко Петровић, што ће у каснијим есејима бити ревидирано, поготово за Винавера, кога ће Павловић рехабилитовати у огледу *Звучна екумена Станислава Винавера* (1972). После Павловићевог есеја рецепција Винаверове поезије је донекле измењена, јер он у песништву "инфантилног оца наше поезије" уочава дотад неуочене вредности, као у књизи *Европска ноћ* у делу "филозофском етеричном, имагинативном, оном најбољем што је Винавер написао, оном што је вероватно нејметафизичкија, најмузичкија и најапстрактнија песма наше поезије. Тај део Винаверове поезије је једна несумњива особеност и у оквиру европске поезије двадесетог века", а најбоља Винаверова песма *Врховна свирепост блеска* је једна од "највизионарскијих, најекстатичнијих, најдубљих које српска поезија овога века има (Павловић, 1974:212-214). Посебан есеј посветиће Павловић и Растку Петровићу и његовој *Бодиновој балади*, (1974), али оцену о Црњанском неће мењати, барем не очигледно, нити ће се њиме посебно бавити у својим есејима. Пишући о поезији Растка Петровића, Павловић ће истаћи особеност и оригиналност овог светског путника који је песнички остајао у срцу Балкана и "био један од оних који су на модеран начин поново открили занемарено и затрпано окно нашег фолклорног наслеђа", и тако победио осећај "вечног бескоренства" (Исто, 241-243).

Када је у питању међуратна књижевност, очигледна је разлика у вредновању тог периода између Павловића и Зорана Мишића, који високо вреднује аванградне песнике у својој *Антологији српске поезије* (1956), а посебан значај даје Растку Петровићу као песнику визије и Милошу Црњанском, а од песника модерне првенство даје Дису, а не Дучићу. Слично је и када је у питању вредновање романтичара, по чему се Павловић разликује од оба своја претходника антологичара - и Мишић и Поповић истичу велики значај српских романтичара, с тим што судећи по броју песама у избору, Поповић издваја Змаја (22) и Ђуру Јакшића (12), а Мишић Лазу Костића (8) и Бранка Радичевића (6).

Нешто боље од савременика у Павловићевој *Антологији* прошла је Аница Савић-Ребац, "један обесхрабрани таленат", којој је посвећен оглед *Аница Савић-Ребац као песник* (1963), а највише симпатија Павловић показује за њен класицистички садржај, стил и укус. Он ће у огледу објављеном у књизи *Осам песника* (1964) нагласити да је Аница Савић-Ребац "у третирању интелектуалних тема, у изграђивању сложених ткања песме, ван музичких принципа (...) највише постигла после Стерије", а да у њеном песништву "наша поезија има значајног минорног песника" (Павловић, 1964:158). У таквом контексту, још изразитије делују високи вредносни судови које Павловић износи о поезији Момчила Настасијевића, који је у овом избору заступљен са десет песама, а његово прворазредно песништво одликује се великом моћи редукције "опажајних комплекса до симболичких јединица". Павловић се бави Настасијевићевим песништвом у једном од најобимнијих својих есеја,⁸³ а овде износи неколико најизразитијих поетичких особености његовог самосвојног лирског света, наглашавајући изразиту тежњу песника за суштинском мишљу и суштинским уметничким обликом.

Павловић истиче и два несумњива талента наше поезије, који су трагично окончали живот, па није било времена да се њихов дар развије у потпуности – Радомира Продановића, песника настрадалог у бомбрадовању Београда априла 1944, и Бранка Миљковића, који је окончао живот самоубиством. За разлику од Миљковића који је "носио таленат који је био потребан нашем данашњем песничком развоју", Продановић је био потпуно непознат књижевној јавности и Павловић га практично открива и представља у засебном есеју у књизи *Осам песника*, а у антологијском избору представља са две песме *Глас и Звоно*. Павловић га поставља на чворно место у нашем књижевно историјском поретку, јер је представљао "мост од песничких схватања Момчила Настасијевића ка другим модерним струјама у нашој књижевности" (Павловић, 2010:50), мислећи у првом реду на Васка Попу и његов модернизам.

⁸³ Есеј *Момчило Настасијевић* је објављен у књизи *Осам песника* (1964), а по датирању је настао 1963, и о њему ће бити више речи у наставку рада.

Пресек тадашњих савремених кретања српске поезије Павловић даје у поглављу *Песничка традиција*, што имплицитно упућује на схватање традиције као живог, увек присутног и актуелног тренутка кроз који се невидљиво спајају прошлост, садашњост и будућност једног песништва, у сагласју са елиотовским појмом *осећања историје*. Надовезујући се на мисли из есеја *О књижевној традицији*, (1956), Павловић ближе одређује двојако значење тог појма када је књижевност у питању – прво у значењу традиције као дела књижевне историје који вреди памтити и преносити, а друго у значењу свих јачих веза међу ствараоцима разних епоха, "све линије континуитета (lines, енгл.) које се могу повући унутар свеобухватног тела књижевне традиције" (Исто, 51). Јасно је да је Павловићева основна намера и тежња при раду на овој антологији била да се пронађу управо такве повезаности које сведоче о континуитету, ако их и колико их има, свакако пре него да се пружи једноставан увид у суму вредних песничких остварења једног језика кроз књижевноисторијски преглед. Утисак је надвисио очекивања аутора која су постојала пре пажљивог читања песама, поготово "континуитет и склад међу песницима удаљених векова", па је за Павловића континуитет српске песничке традиције неспоран и потврђен. У прилог тврдњи коју износи, он наводи неколико карактеристичних и убедљивих примера модерних песника и повезаност њиховог песништва кроз дијахронијски лук са претходницима, све до старог песништва.

Наводећи значај поимања традиције за самог песника, "ствараоца у садашњости", Павловић уједно наглашава и "његово ретроградно дејство на песничко наслеђе", те показује како читање нових песника истовремено значи ново читање старих, као на примеру поезије Васка Попе и мотива сунца, једног од најстаријих песничких мотива – соларног мита. Павловић успоставља једну блиставу дијахронијску линију крећући се од садашњости уназад, повлачећи мотивски лук од Попиних песама из циклуса *Преображење сунца* до Растка Петровића и његових "сунчаних екстаза", затим Лазе Костића и симболике сунца у песми *На парастосу Јелене Баздине*, преко одбаченог омладинског песника Мите Поповића јер "има хумор који антиципира Попине стихове" до романтичара Милорада Поповића Шапчанина и његове песме *Сунцу*.

Мотив општења са мртвима, близак нашој култској поезији реактуелизује у неколико песама Иван В. Лалић,⁸⁴ а мотивски лук води уназад до Настасијевићеве песме *Гробној*, затим ка Аници Савић-Ребац која комуницира са Шелијем у апенинском пејзажу, преко Шантићеве песме *Претпразничко вече* и сонета *Мраз*, све до песме *Ембриону* Јована Суботића, па још даље до Јефимијине молитве Кнезу Лазару. Апокалиптичка инспирација поеме *Шлемови* Радомира Продановића подсећа на поједине песме Стевана Раичковића, а то води до *Јутарње идиле* Дисове, *Носталгије* и *Последњег самртника* Душана Срезојевића, *Последњег дана* Војислава Илића и песме *Дуга* Јована Суботића. Овакве песме припадају врсти "типичног песничког визионарства код нас", а њихови праузори се налазе у средњовековном песништву. Кроз примере оваквих дијахронијских увида у контексту српске традиције, који се протежу на неколико векова, кроз различите епохе и стилска раздобља, Павловић демонстрира изванредан смисао за прецизно понирање у суштинске тачке спајања једне наизглед искидане традиције, њихово повезивање кроз вишесмерна укрштања и паралеле, те стварање основе за даља истраживања и синтетизоване увиде о току досадашње и могућим токовима кретања литерарне традиције која тек долази. Он даље даје јаснији увид у свој принцип и метод дијахронијског спајања песништва дуж традицијске линије, наводећи да је у књижевноисторијским разматрањима мање битно од кога се ко учио и шта је читао:

Занимљивије нам се чине оне везе које се не свде на проучавање извора, али које каузалне односе не искључују; оне дубље сродности међу песницима које могу да образују стварну сукцесију догађаја у поезији и које својим присуством дају пресудне боје читавој нашој песничкој традицији (Исто, 57).

⁸⁴ Павловић је уврстио у Антологију једну од њих *Гласови мртвих*, уз Лалићеве песме *Коњ*, *Јутро* и *Поводом воде* (3).

Као илустрацију реченог, Павловић наводи пример Милоша Црњанског кога традиционално доводе у везу са Бранком Радичевићем, налазећи им заједничку мелодијску линију и исту лектуру – немачке лиричаре, а он у Јовану Пачићу, заљубљивом, еротичном, милозвучном и шармантном лиричару, који је такође пуно странствовао, види дубљу сродност са Црњанским. Кроз ову паралелу се имплицитно потврђује и необично ниско вредновање поезије Црњанског, поготово ако узмемо у обзир оцену коју је његов песнички "сродник" по Павловићу, добио у делу о песницима класицистима, где стоји да је Пачић био "више обузет непосредним удварачким дејством својих стихова, него њиховом непролазном лепотом" (Исто, 24). Ако смо упознати са темељним Павловићевим ставовима о вредностима и значају поезије (о којима је било речи у овом раду), о посвећености и озбиљности са којом се песнички дар мора неговати, као и са Елиотовом теоријом *имперсоналности* и појмом *објективног корелатива*⁸⁵ коју је он прихватио и складно надоградио кроз своје песништво, постају јасне овакве, чини се ипак, преоштре оцене. За посвећеног, озбиљног и темељног песника и теоретичара, богате ерудиције и класичног укуса какав је Павловић, разбарушеност и недостатак посвећености узвишеном дару песништва, као и расипање талента на опевање пролазних љубавних заноса и сентимената, спадају очигледно у највеће грехе обдарених, а недовољно амбициозних песника. Такав став можемо довести у везу са хришћанским етосом и мишљу, који су блиски, ако не и најближи Павловићевом поимању односа човек-Бог,⁸⁶ а који је и једна од његових великих песничких и теоријских тема, и аналогна познатој еванђеоској параболи о талантима.⁸⁷

Још једну изванредну дијахронијску линију српског песништва успоставља Павловић око тужбалица, плачева и јеремијада, којима је "наша

⁸⁵ О томе је опширније било речи у одељку о теоријским разматрањима у овом раду.

⁸⁶ У тексту *Уз поезију Миодрага Павловића* Јован Делић скреће пажњу на тему односа *човек-Бог* у Павловићевом песништву и потребу њеног детаљнијег проучавања, наводећи да је поезија Миодрага Павловића "својим добрим дијелом духовна, спиритуална, никако није поезија празног идеалитета (...) Драма *човек-Бог* може се код Павловића пратити већ од збирке *Млеко искони* и трајаће до посљедњег његовог слова" (Делић, 2010:51).

⁸⁷ Погледати: *Јеванђеље по Матеју*, 25; 14-30., *Свето писмо Новог завјета*, Београд, 1987.

песничка традиција богата", као што је и наша историја пуна трагичних тренутака, те "звук јеремијских, библијских плачева чује се непрекидно у нашој поезији после Косовске битке. (...) Као да од страдања и плача никада времена за предах није било". Међутим, пратећи овај ток од песама *Оплакивање поробљеног отачаства* раваничког монаха из друге половине 14. века и *Молитве за спас од непријатеља* смедеревског писца из 15. века, до Стеријиног *Даворја на пољу Косову* и Грујићеве *Смоковнице*, преко Змаја, Костића, Вељка Петровића, Шантића и Бојића, све до Лалићевог *Опела за седам стотина из цркве у Глини* и *Црних сеоба* Васка Попе, Павловић га ставља у блиски контекст са контрастним током песама храбрости, позива на устанак, бодрења на победу, јер постављене једна уз другу, све те песме дају слику античке драме наше историје: " Као да у некој великој античкој драми хор пева своје строфе и антистрофе, тако се у нашој поезији скоро свакој јеремијади одазива једна песма будница" (Исто, 58).

Развијајући ову изванредну поетско-историјску слику, Павловић наводи како се Орфелиновом *Плачу* одазива Доситејева *Пјесна на инсурекцију Србијанов* из 1804, а још гласније некада славна песма Лукијана Мушицког *Глас харфе Шишатовачке* (1821). Резигнираним и сузним песмама класициста и романтичара, у антистрофи одговарају *Босанске даворје* Меда Пуцића, Јакшићеве "емфатичне борбене песме", Костићев *Јадрански Прометеј*. Ова песничка линија је била врло инспиративна за Павловића песника, и како запажа Јован Делић у тексту *Уз поетику Миодрага Павловића*, све то је, уз стваралачки однос са српско-византијском традицијом довело "до иновације неких средњовековних пјесничких жанрова у Павловићевом пјесништву, пре свега молитве и плача" (Делић, 2010:52). Као одговор на песму-молитву за спас од непријатеља смедеревског писца, јављају се у збирци *Велика Скитија* гласови из разореног Смедерева, последњег палог бедема пред Агарјанима. У жанровски иновираној форми плача *Оплакивање Смедерева*, уместо невидљивог песничког субјективног гласа, тугују непознати смедеревски песници, они који су се пре толико векова молили за спас:

Остадосмо без града и без закона,
град је пао.
Не знамо где нам почиње земља,
а свуда је крај.
Зидине с именима нашим падоше,
река их однела.
Војске и путници преко нас пролазе,
нико да к нама дође.
Неће више лепих градова бити
на земљи нашој.
Ноћи дугачке желимо и шуме дубоке
где има вида и без очију.
Да певамо и да се сами себе сећамо,
други су нас заборавили.
И закон трајног срца нека влада
крај срушеног града.

("Оплакивање Смедерева", *Велика Скитија*) (Павловић, 1996:134)

Тон резигнације и тужења из првих пет строфа, кроз последње три строфе неосетно прелази ка антистрофи, која није класична будница, ни поклич за слободу, као што Павловић оцртава пратећи традицијски лук ове две богате песничке теме наше поезије; то је његов позив на храброст, једини, универзални и истински спасоносни одговор који пружа наду на избављење – песма. Песма која побеђује време, смрт, заборав, непријатеље, "звери за трпезом", "злоходнике", "дволичнике", "царинике", "борце против откровења", баш као у његовој *жанровски иновираној* будници *Научите пјесан* и њеним

завршним стиховима "научите пјесан, то је избављење!". Варирање теме плачева и различитих тонова антистрофа, од тихих гласова песника до узвика у повишеном тону јављају се у различитим облицима и садржајним оквирима у Павловићевом песништву и чине песнички дијалог са инспиративним линијама живе песничке традиције и његов стваралачки одговор гласовима знаних и незнаних песника који су допрли до нас и поред несталих градова, држава, закона и царева, и песмом се спасили.

Значај песничке традиције надилази оквире поезије, литературе и уметности уопште, њено дејство добија и вид моралног деловања кроз преношење вредности онима који долазе. Овде Павловић наглашава значај традиције у историји, јер она траје као име – док се народ мења до непрепознатљивости, вредности пренесене традицијом остају трајне и живе и зато је традиција окренута будућности. За песника је неопходно да постави своје стваралачке координате у односу на оно што је било и што долази, да се одмери и одреди у односу на претходнике: "Традиција показује песнику тачно место где се налази, а знајући где је, он може са већом свешћу да се одлучи куда да крене." (Павловић, 2010: 53).

Надовезујући се на претходно поглавље, у завршном поглављу предговора Павловић се пита *Могу ли се поредити песничке традиције разних језика*, и пружа неколико смерница за могуће одговоре, али са јасном свешћу да је питање веома сложено јер укључује истовремено политичке, културолошке и естетске феномене. Међутим, питање је неопходно поставити да би се могло одмерити колико вреди "то што за нас вреди толико много" у поређењу са оним што се сматра вредним за цео свет. У неком потенцијалном "одмеравању" вредности, мада Павловић сматра да је постављање светских стандарда вредности скоро немогуће, значи фиктивно, најбоље би прошла наша средњовековна поезија, знатно боље од свих осталих периода. Боље би било и много плодотворније, поредити се "са вредностима и хронологијом осталих мањих народа, нарочито оних са истог географског подручја (..)који ће нам помоћи да сами себе боље разумемо и оценимо" (Исто, 61).

Показаће се у годинама које следе да су се поједини Павловићеви ставови и виђења о правцима и могућностима развоја песништва и традиције показали као "пророчки гласови", као када је реч о правцу развоја поезије ка дискурзивности "великих облика" како назива лирске циклусе у раном есеју *Велики и мали облици* (1957), или када је у питању канонизовање Васка Попе у најзначајнијег српског песника, коме је *Антологија* и посвећена, а који је заступљен са чак 17 песама, убедљиво више од било ког другог песника, следе га Дучић и Настасијевић. У тренутку када *Антологија* излази, такав избор је морао деловати као изазов књижевној јавности, а Драган Хамовић сматра да је лична посвета Васку Попи, као и "несразмерно обимна његова заступљеност у односу на буквално све друге, и старе и нове песнике" (Хамовић. 2010:470), дискретан, "господски провокативан" чин Павловићев. Ако погледамо бројност превода Попине поезије на значајне светске језике, он спада у наше најпревођеније песнике, заједно уз Десанку Максимовић, Ивана В. Лалића и самог Миодрага Павловића, што је један од важних параметара за оцену вредности једног песника, јер подразумева критеријум који излази из често субјективних националних књижевних оквира, који се по Павловићу лако могу претворити у "парохијалне".

У завршним разматрањима поглавља о традицији говори се о појави која је данас актуелна и о којој се полемише и размишља у различитим дискурсивним оквирима, а то је питање манипулисања и употребе песничке традиције: "Али једна традиција која је дубоко урасла у своје историјско искуство и која је своје мотиве заменила својим језиком излаже се једној опасности којој се излажу културе свих земаља мањих народа и књижевности свих мањих језика: то је опасност да се буде локалан, парохијалан, провинцијалан, или модерним речником речено: да искуство и комуникација буду са светског гледишта *приватни*" (Павловић, 2010:58-59). Наводећи даље каква све могу да буду наша огрешења о традицију, он наводи две честе крајности – одрицање од прошлости једнако је штетно као и одрицање вредности свему новом, а идолизовање традиције шкоди новим стваралачким импулсима, као што истовремено окамењује и убија ту исту идолизовану традицију. Ако погледамо

на завршне реченице предговора, у којима резимира могућности и правце компаративних проучавања и одмеравања традиција насталих на различитим језицима, и где препоручује поређења са географски и духовно ближим "малим" литературама, Павловић закључује свој текст једноставном констатацијом да ћемо у тим оквирима схватити "без резигнације и без еуфоричног прецењивања да смо учинили оно што смо могли, а понекад, и више од тога". Ова реченица садржи имплицитно Павловићеву високу оцену српске песничке традиције коју уверено, без потцењивања или нереалног уздизања, износи на крају овог студиозног, вишеслојног и вишесмерног испитивања наслеђа коме и сам припада и постављања, показаће се, чврстог темеља за успостављање истинске традиције српске песме. А када је темељ добар, има наде да и грађевина буде трајна и истрајна, јер има се од чега поћи и ка чему кретати, и у томе је један од немерљивих доприноса Павловићеве *Антологије српског песништва од 13. до 20. века*.

Антологија је заправо била почетак рада на успостављању континуитета и превредновања српске песничке традиције, а антологичарски посао текао је за Павловића паралелно са писањем есеја о српским песницима, што ће се наставити у годинама које следе, све до новог предговора допуњеном петом издању, који можемо гледати као симболично затварање једног круга великих тема и дугогодишњег преданог истраживања. Из хронологије настанка Павловићевих есеја и антологија, видимо да прве есеје о српским песницима *Од камена до света (О поезији Васка Поне)* и *Дис или песничка имагинација* објављује у *Роковима поезије* (1958), а укључиће их у књигу есеја *Осам песника* (1964), уз још шест нових песничких портрета - Јована Дучића, Душана Срезојевића, Милутина Бојића, Анице Савић-Ребац, Момчила Настасијевића и Радомира Продановића.

Нових четрнаест есеја о српским песницима, насталих у периоду од 1965. до 1974. године, објављује у књизи *Поезија и култура* (1974), а чине је есеји о Сарајлији, Бранку Радичевићу, Змају, Грчићу-Миленку, Ђорђу Рајковићу, Драги Дејановић, Војиславу Илићу, Шантићу, Лази Костићу,

Ракићу, Вељку Петровићу, Massuki, Винаверу и Растку Петровићу. Ови есеји, настали после првог издања *Антологије*, доносе и другачије вредносне судове о песништву појединих песника за које је у предговору *Антологије* Павловић изнео низ критика (Змај и Растко Петровић), а могу се посматрати и као одређена ревалоризација романтичарске поезије, која је у предговору *Антологије* оцењена као најслабија епоха српске поезије, гледано по броју песама трајне вредности. Овим есејима, Павловић је умерио своје оцене српског романтизма, Змаја поставио на високо место које му припада у нашој поезији, поред већ признатог Лазе Костића, а бавио се и квалитетима поезије Бранка Радичевића, кога готово да и не помиње у првом предговору, осим када пореди *Харфу Шишатовачку* Лукијана Мушицког са Бранковим *Бачким растанком*, истичући несумњиву предност *Харфе* над популарном Бранковом песмом. Поред тога, Павловић се у есејима у књизи *Поезија и култура* бави малим песницима романтичарима као што су препознатљиви Грчић-Миленко и готово непознати Ђорђе Рајковић и Драга Дејановић, јер тежи да у нашој поезији открије и осветли и најмањи траг вредности и истовремено га отргне од заборава, као што је и истакао у предговору: "Тек тада, кад у тим заборављеним песмама будемо тражили нешто што нико пре нас није тражио, моћи ћемо и да нађемо вредности које пре нас нико није нашао" (Исто, 36). Тако ће Павловић у есеју *Епиграми Ђорђа Рајковића* (1963) уочити "да у њима има лепих мисли које ицртавају озбиљан и човечан лик", а у огледу *Лирски глас Драге Дејановић* (1963) наводи да њена поезија има своје место "у оквиру интимистичке традиције наше поезије" (Павловић, 1974:73, 76).

Када упоредимо књиге *Осам песника* и *Поезија и култура*, уочићемо и да се у првој књизи Павловић бави само песницима 20. века, а у следећу укључује и песнике 19. века. Хронолошки гледано, тај "ход уназад" кроз српску традицију, који ће Павловић доследно наставити у огледима који следе, може бити питање методологије и свакако "ширење истраживачког простора, померање пажње ка поезији друкчије врсте и оријентације" (Поповић, 1987:39), али нама изгледа да се основни разлог крије у поставкама на којима он заснива своје истраживање традиције, а темељи се на ставу више пута изреченом у

различитом контексту, да је први и основни предуслов откривања вредности у прошлости и ваљаних књижевноисторијских испитивања добро познавање савремене поезије. "Савремени песници нас уче да новим очима читамо не само класике наше поезије него и наше мање песнике" (Павловић, 2010:36) написаће Павловић у делу предговора о романтизму, или у завршном поглављу: "Тако је свака добро написана новонастала песма подстицај за размишљање о нашем песничком наслеђу" (Исто, 56). Појам ретроградног дејства садашњости на прошлост, присутан и у Елиотовој теорији *живе традиције*, где сваки нови глас у живој грађевини песничке традиције значи померање и према напред и према назад свих гласова те традиције и стварање нових односа и значења, налази све више потврда и у савременим научним открићима природних дисциплина, као што су нове парадигме које успоставља квантна физика.⁸⁸

По питању (пре)вредновања књижевне прошлости, Павловић са сигурношћу наводи: "Тек је у новије време књижевна теорија доказала да је валоризација прошлости у зависности од оног што чини песничка садашњост" (Исто, 53). Из свега наведеног, можемо закључити да је по Павловићевом уверењу, најпрецизнији и најделотворнији начин проучавања књижевног наслеђа кретање од савременог тренутка ка прошлом, корак по корак уназад, све даље у прошлост, јер само тако се могу темељно испитати суштинске међузависности, утицаји, вредности и значења једне традиције: "Песник, стваралац, најбоље зна колико је историчност, хронологија у литератури реална ствар и он први осећа како се *природа од давнине постојећих песничких дела постепено мења* (подвукла М.Р.), кроз његово сопствено стварање и деловањем читавих генерација стваралаца у међувремену" (Исто).

⁸⁸ По новој научној парадигми, садашњост активно делује не само на будућност, него и на прошлост, па се уобичајена линеарна перцепција времена помера напред-назад, мењајући просторно-временске координате. О томе погледати: Роџер Пенроуз, *Царев нови ум*, Београд, 2002, и Стивен Хокинг, *Космос у ораховој љусци*, Београд, 2002. Занимљиво је да се водећи научници слажу у оцени да су песници, филозофи и религиозни мислиоци одавно наслутили и писали о другачијој перцепцији времена.

У прилог тези да је горе наведена теоријска поставка у основи Павловићевог кретања кроз традицију методом од садашњости ка прошлом, а не само "ширење истраживачког простора" говори и хронологија есејистичких збирки које следе после *Поезије и културе*. У следећој књизи огледа о српском песништву *Ништитељи и свадбари* (1979) у којој су објављени огледи настали од 1974. до 1978. године, судећи по датирању текстова, а не по распореду у књизи, Павловић од савременика Душана Матића креће даље у прошлост, и пише есеје о Пандуровићу, Радовану Кошутућу, Бори Станковићу и један мањи оглед о Змају, затим о Стерији, Његошу, трима народним епским песмама (*Бановић Страхиња, Стари Вујадин, Зидање Раванице*) те о писцима и делима старе књижевности (*Слово Љубави Деспота Стефана Лазаревића, Похвално Слово Кнезу Лазару, Натпис на Мраморном стубу на Косову, Јефимија, Похвала Богородици* Димитрија Кантакузина) којима се враћа по први пут после *Антологије*. Ваља напоменути да есеј *"Убава мома род нема"* и *Бора Станковић*, уводи тему мотивских варијација из старијих усмених балада и лирских народних песама у писану књижевност, уочених код Боре Станковића у стиховима из *Коштане*, а реч је о теми родоскрвнућа, тј. инцестуозних мотива који су чести у старим слојевима наше усмене лирике.

Овај оглед представља "гранични случај" у дотадашњем контексту Павловићевих есеја, јер се бави везама усмене и писане поезије, и представља први Павловићев есеј који тематизује у компаративном контексту најстарији слој наше лирике, усмене "женске" песме, како их Вук назива, а Павловић прихвата као добро одабран термин. Павловић ће правац наговештен у овом есеју наставити кроз све шире заснована компаративна истраживања народне лирике, а његову посвећеност овој теми потврдиће објављивање *Антологије лирске народне поезије* (1982), са предговором који можемо сматрати првим дискурсниим тумачењем народних "женских" песама. У предговору сазнајемо и да се Павловић интензивно бави испитивањем народних лирских песама више година уназад, од како га је у Вуковој збирци "задржала и очарала" песма *Вила*

зида град.⁸⁹ Есеје о народној лирици први пут ће објавити у засебном издању у *Обредном и говорном делу* (1986), што ће га водити даље у прошлост ка истраживању мита, обреда и жртве у корпусу културолошко-антрополошких есеја. *Ништитељи и свадбари* тако доносе значајну тематску новину у дотадашњим Павловићевим истраживањима српске традиције, јер се овде први пут бави народном поезијом, и то млађим слојем усменог наслеђа, епским јуначким песмама. Први његови есеји о епској поезији су настали између 1976. и 1978. године, па бисмо тај период могли означити као почетак студиознијег бављења усменим песништвом.

У периоду између првог и петог допуњеног издања *Антологије српског песништва* са новим предговором, Павловић ће се поред превредновања српске песничке традиције кроз есеје о песницима и песмама, паралелно бавити и начелним књижевно-теоријским питањима у књигама *Дневник пене* (1972) и *Поетика модерног* (1978), а објавиће и збирку *Есеји о српским песницима* у оквиру *Изабраних дела Миодрага Павловића* (1981). Она представља избор 17 есеја објављених претходно у књигама *Осам песника* (4), *Поезија и култура* (8) и *Ништитељи и свадбари* (5),⁹⁰ од укупно 33 песничка имена којима се до тада Павловић бавио у појединачним огледима у наведене три књиге (огледа има укупно 38, али три су о народним епским песмама, а два су мањи есеји о Змају и Пандуровићу,⁹¹ настали као допуна "великих" есеја о овим песницима, који су обухваћени избором из 1981).

Како је наговештено у есеју *"Убава мома род нема"* и *Бора Станковић* (1978), Павловић се враћа још даље у српску књижевну прошлост, од епских

⁸⁹ „После вишекратног читања Вукових збирки народне поезије задржала ме је и опчарала песма *Вила зида град*. Почеле су да се отварају раније неуочене могућности тумачења и њена песничка лепота чинила ми се збијеном до тврдине драгог камена.(...)Тако је за мене почело вишегодишње испитивање ове песме, изналажење варијанти, тражење митолошких аналогја, испитивање њеног језичко-уметничког склопа. Око тог ишчитавања, упоређивања, толковања, разборања, изникла је постепено и ова *Антологија*“ (Павловић, 1999:5)

⁹⁰ Књига обухвата есеје о Дису, Бојићу, Настасијевићу и Дучићу (*Осам песника*), Сарајлији, Змају, Војиславу Илићу, Шантићу, Костићу, Вељку Петровићу, Винаверу и Растку Петровићу (*Поезија и култура*) и Пандуровићу, Стерији, Његошу, Деспоту Стефану Лазаревићу и Димитрију Кантакузину (*Ништитељи и свадбари*).

⁹¹ Ради се о краћим есејима *Тумачење Змајевих песама* и *Песник Сима Пандуровић*, оба датирана 1975, а објављена у *Ништитељима и свадбарима* (1979).

јуначких песама ка народним лирским песмама, које га воде у правцу истраживања појмовних низова жртва-стварање, обред-ритуал-мит, а есеј под називом *Жртва и стварање* који отвара књигу *Обредно и говорно дело* (1986) настаје исте године. Пре петог допуњеног издања *Антологије* настао је и есеј о народној лирској песми *Изједен овчар* (1981-1984) објављен у истој књизи, као и предговор *Антологије лирске народне поезије*, а остали есеји о лирским песмама у тој књизи нису датирани, па не можемо са сигурношћу да утврдимо да ли су настајали пре, непосредно после, или уз рад на допуњеном издању. Међутим, оно што са сигурношћу знамо јесте да истраживање народне поезије и најстаријих мотивских слојева наше усмене лирике, траје интензивно у периоду од 1978. до 1984. године, пре допуњеног издања *Антологије*, али и даље, све до књиге *Огледи о старој и народној лирској поезији* (1993).

Есејистичке преокупације Миодрага Павловића у периоду од првог до петог допуњеног издања *Антологије* наводе на неколико закључака: 1) уз рад на *Антологији* и првом предговору, он пише есеје о српским песницима, као наставак процеса превредновања српске песничке традиције, а неки од њих представљају прецењивање сопствених судова о појединим песницима изнетим у предговору. На тај начин он заснива свеобухватну песничку историју српске књижевности, уз непрестану будност и отвореност за сваки нови увид и суд, у тежњи да пружи што прецизнији и непристраснији увид у континуитет и вредности наше традиције. 2) есеји настају по одређеној хронологији која креће од савременика па постепено уназад, преко песника 19. века ка старој српској поезији, све до усмене епике и закључно са најстаријим слојем нашег песништва, народним лирским песмама. Ова поступност указује на нашу тезу да је у основи оваквог хронолошког низа у проучавању српског песништва Павловићево иманентно *осећање историје*, и дубоко уверење да се поезија прошлих времена може и мора темељно проучити само ако се крене од тумачења савременика, јер сваки следећи нараштај даје ново и вишесмерно тумачење претходника. 3) континуитет и дубоку повезаност целокупне песничке традиције Павловић заснива успостављањем дијахронијских линија међу песницима различите временске и стилске удаљености, пратећи

суштинска подударања и мотивске линије развијане кроз векове и тако у свом специфичном компаративном методолошком приступу долази до стварног континуитета *живе традиције*. 4) паралелно са процесом превредновања песничке традиције, који је и за самог његовог протагонисту пун инспиративних открића, неиспитаних трагова који воде ка новим спознајама и (не)очекиваним увидима, Павловић кроз сопствену поезију успоставља жив песнички дијалог са традицијом, реактуелизујући тематске и мотивске традицијске слојеве кроз своје лирске циклусе, иновирајући жанровске и версификаторске обрасце, уз истовремено одржавање плодносног дијалога између својих песама и есеја.

Антологија српског песништва – допуњено издање

После двадесет година преданог испитивања и рада на превредновању српске песничке традиције, Павловић у складу са новим оценама, увидима и еволуцијом сазнања, после четири издања мења првобитну верзију *Антологије српског песништва*, и са новим предговором симболички заокружује циклус успостављања континуитета српског песничког наслеђа. Из подналова нестаје временска одредница од 13. до 20. века, и остаје само *српско песништво* у наслову, што симболички и фактички указује на безвременске димензије додатих песама митског и обредног круга, али и на континуитет који сеже од "пре памтивека". Промене у структури антологије нису толико квантитативне, колико су квалитативне – у већ постојећи избор Павловић је унео и 15 народних песама, писано песништво почиње од Константина, апостола словенског, додате су песме Вита Марковића и Љубомира Симовића, незнатно је допуњен избор песама Раичковића и Лалића, а Павловић је коначно уврстио и неколико својих песама у антологијски избор.

Предговор допуњеном издању *Антологије српског песништва* из 1984. године представља један нови текст, интегралну визију развоја и континуитета

српске поетске традиције, насталу после двадесет година додатних истраживања и увида, те сазнања о вертикалној повезаности и вишеструкој испреплетаности целокупног српског песничког наслеђа. Када се Павловић по први пут латио антологичарског посла, питао се да ли постоје и какве су и колике везе међу разним раздобљима и разним песничким гласовима наше песничке традиције; мада је знао да неке везе осим језичких морају постојати, питао се колики је могући степен повезаности и самим тим континуитета у нашој традицији. Резултат је, како бележи у првом предговору, био неочекиван, јер "утисак кохеренције који је антологичар имао после систематског читања наше поезије из разних векова, изненадио је њега самог (..) утисак континуитета и склада међу песницима удаљених векова нисмо очекивали поготову због већ познате схеме нашег историјског развоја" (Павловић, 2010:51-52). Трагом тог и таквог утиска, наставио је Павловић своја трагања за детаљнијим сазнањима о природи и врсти тих веза кроз бројне књиге есеја о српској поезији и песницима, да би суму тих сазнања представио у складно компонованом есеју-студији објављеном као измењени предговор петом допуњеном издању *Антологије*.

Док је први предговор обимна књижевноисторијска и теоријска студија, преглед истраживачких резултата и налаза, методолошких напомена, дискурсних и песничких увида насталих непосредно после интензивног читања песничких текстова из различитих раздобља, нови предговор је репрезентативни пример есејистичко-поетске визије српске песничке традиције засноване на књижевноисторијским чињеницама, брижљиво компонован, стилски уобличен, језички избрушен. Када се упоредо читају два предговора, видљиво је да се допуњују, с тим што је први увод у нова плодна истраживања по наговештеним линијама и означеним тачкама пресека свеколике песничке традиције, а други је закључно разматрање после описаног и забележеног дводеценијског круга истраживања. Заснован као повест или песничка хроника по узорима старе књижевности, уз модерни есејистички дискурс, текст предговора имплицитно упућује на Павловићеву живу стваралачку везу са српко-византијском традицијом виртуозно испреплетену у прозно-поетски

облик, а исказану већ кроз песничке циклусе (*Велика Скитија, Нова Скитија, Светли и тамни празници*).

Настајао у периоду од децембра 1983. до марта 1984, предговор је компонован у једанаест поглавља, без подналова и прати исти хронолошки низ као и први, али овај пут уз свако раздобље наглашене су везе усмене и писане поезије. Ова велика новина, која је изазвала и изазива питања и недоумице⁹², није ни једном реченицом наговештена у првом предговору, напротив. Говорећи о разлозима неукључивања народне поезије у овај (првобитни) избор, Павловић је био врло јасан: "Разлог је у несводљивости премиса усменог и писаног песничког изражавања на сличне и приближне естетске принципе, разлог је у неупоредивости једне и друге поезије, у немогућности да се оне, нашавши се заједно, чине једну иоле хомогенију уметничку целину" (Павловић, 2010:19). Павловић нигде експлицитно не објашњава како је дошло до радикалне промене гледишта када је у питању контекстуализовање усмене поезије у равноправни низ са писаном, него једноставно у новом предговору даје низ аргумената у прилог својој одлуци да народне песме уврсти у избор српске поезије – прве реченице новог предговора већ наговештавају објашњење "загонетног" заокрета: "Српска песма траје од пре памтивека. Певана, не и бележена, до нас није доспела као писани текст" (Исто, 62).

Пажљивом читаоцу Павловићевих огледа насталих између два предговора, овај заокрет није толико чудан, још мање загонетан. Павловић од седамдесетих година укључује народну поезију у своја изучавања српског песништва, о чему је већ било речи, што сведоче есеји о епским песмама

⁹² Тако Бојана Стојановић-Пантовић у тексту *Типологија и вредновање српске традиције у антологијама српске поезије XX века*, сматра да су аргументи које је Павловић изнео у првом предговору за неукључивање народних песама у антологију сасвим оправдани, јер и данас су важећи и очигледни, те доноси оцену да је ново издање занимљив пројекат "јер покушава да релативизује традиционалну биполарну поделу на усмену и писану књижевност"(Стојановић-Пантовић. 2009:297). У критички интонираном приказу Павловићеве *Антологије*, Станко Кржић оцењује да се приликом читања "јасно види да су народна усмена традиција и писана поезија две напоредне културне и уметничке творевине, те тако (...) народне песме стоје као хаотични низ који нема додирних тачака са писаном, углавном религиозном поезијом"(Кржић, 2010:501-502).

*Бановић Страхиња, Стари Вујадин и Зидане Раванице*⁹³ у *Ништителјима и свадбарима* (1979), затим *Антологија лирске народне поезије* (1982) са предговором, а поједини датирани огледи о лирској митолошкој и епској народној поезији објављени у *Обредном и говорном делу* (1986) настају у периоду од 1981. до 1985. године. Резултат тих студиозних анализа народне поезије у широком компаративном контексту и њиховог вишесмерног повезивања са писаном традицијом, видљив је у промењеној концепцији *Антологије* и јасно исказан у новом предговору. Сигурност и увереност са којима бележи прве реченице новог предговора указују да, иначе опрезни и запитани Павловић, није имао дилеме око новог концепта и да је изречено настало као плод систематског и дугог истраживања.

Јасно је данас да је Павловићев првобитни антологичарски рад био почетак студиозног и вишесмерног истраживања српске песничке традиције, а на том путу, дошло је и до новог, другачијег сагледавања народних епских и лирских песама и њихових веза са писаном поезијом. Очито је и да су интерпретације усмених лирских песама одвеле Павловића ка помнијем истраживању митско-антрополошких и ширих културолошких тема којима ће се потом опширније бавити, па је допуњено антологичко издање било логични наставак и закључак произашао из година истраживања, чији су резултати променили устаљене парадигме о континуитету српке поезије и књижевности код нас, а те промене су морале утицати и на њиховог аутора, по својој природи иначе несклоног апсолутизовању изречених истина и догматским закључцима.

Много више простора посвећује Павловић старој српској поезији у новом предговору – од сразмерно кратког поглавља посвећеног старој поезији у првом обимнијем предговору, сада се њоме бави у четири опширна поглавља од укупно једанаест, што указује и на промену у погледу значаја које старо песништво добија у новом издању. Та се промена не огледа толико у броју

⁹³ Пуни називи есеја су: *Песма о Страхињићу Бану, "Стари Вујадин" или расправа о очима и Зидане Раванице.*

аутора и песама, коме је додата једна песма у односу на прво издање,⁹⁴ већ постављањем у близак међузависни контекст старе поезије са народном, што упућује на закључак који се код Павловића искристалисао током година изучавања нашег песништва – стара српска средњовековна поезија и наша народна поезија чине основу целокупне српске књижевне традиције. Оне представљају ризницу основних симбола наше културе и самосвести, а тумачење тих симбола и проналажење скривених значења која имају обновитељску снагу за нашу културу, једна је од мисија есејистичке мисли Миодрага Павловића.

У предговору *Антологије лирске народне поезије* (1982), Павловић први пут експлицитно доводи у заједнички компаративни контекст народну и средњовековну поезију, где наводи да су лирске народне песме "наш истински културни почетак и по свом духу и пореклу древније од споменика писмености нашег средњовековља" (Павловић, 1999:7-8). Наглашавајући придев "женске" песме уз народну лирику, он овде извлачи једну интересантну паралелу о смени древног митског поштовања женског начела као обновитељског принципа у историјско доба које доноси превласт патријархалног, мушког начела, коју ће касније разрадити и кроз есеје о средњовековним песницима и кроз митско-културолошка истраживања:

У односу на ове усмене "женске" песме, наша средњовековна књижевност је – да тако кажемо – модерна, окренута историји, сва у свом времену, тешка у својим књижевним, ерудитним алузијама, па и по сложености духовног света који жели да сугерише. Модерна је наша средњовековна књижевност и по истицању и исповедању патријархалног начела, очинске надмоћи и мушког правног првенства, на сасвим једностран начин. По томе је она каснија у односу на "женску" песничку

⁹⁴ Реч је о песми насловљеној *Проглас*, аутора Константина – апостола словенског (IX век).

и митолошку традицију, и њој, ако не супротна, оно комплементарна (Павловић, 1999:8).

Нови предговор *Антологије* почиње поглављем о народној поезији, чувеном реченицом о *трајању и памтивеку*, две речи које са појмом *сећање* чине чворишне тачке Павловићевог поетичког система и погледа на свет. У есеју *Чин сећања*, објављеном у *Обредима поетичког живота* (1998), Павловић истиче да је чин сећања не само човекова одлика, већ и његова обавеза, док је сећање "за појединце, групе и народе чување и обнављање сопствене форме, путоказ и подстицај у даљем делању, у предузимљивости, у тражењу нових поступака, облика" (Павловић, 1998:34). Овако схваћена реч сећање је блиска појму традиције, она је свакако њен предуслов, јер "ако колективно сећање и није било дато, треба га измислити. У томе је могућност да заједничка својина буде прочишћена, узвишена, и да се избегну странпутице које кроз сећање воде у нихилистичку идиосинкразију, у философију свеопштег презира" (Исто, 35). Прочишћена и узвишена заједничка својина сећања чини традицију, и то је суштински разликује од историје, јер "историчари сликају историју црњом него што је била: срећа и благодот нису њена тема, блаженство није историјски догађај" (Исто). Овде Павловић делом пружа дискурсно тумачење својих напора да пронађе, изгласа, избруси, узвиси, постави у заједницу све вредно што је испевано српским језиком кроз време, и да заснује не *историју* српског песништва, већ њену *традицију*. јер уметност, поезија поготово, има моћ сублимације, а творевине културе трајније су од царева, држава и закона и то чини традицију сталним "препородом сећања".

Говорећи о пореклу и старини наших народних песама у првом поглављу новог предговора, Павловић наглашава да разлика између лирских и епских песама није формална и метричка, "она је у пореклу и духу; као да стиже из двеју различитих стварности" (Павловић, 2010:62). Древност обредних и митских песама је неспорна иако су записане у последњих пар векова, јер се певају и преносе колективно, њихови мотиви се преносе "упорно,

и онда када се значење тих мотива не разуме више добро", оне се суштински не мењају, опстају или се изгубе кроз време. Њихова старина, судећи по очуваним најстаријим мотивским слојевима сеже до времена најстаријих религија и "на њих треба бити поносан, јер већина народа чија је древна поезија записана нема песама са мотивима толико древним" (Исто), те Павловић са мирним уверењем спомиње "памтивек" када је у питању почетак српске песме. Епска јуначка песма је "променљива што се тиче имена", преноси моралне и обичајне законе понашања, витешке или хришћанске, неки пут даје слике осветољубовости и немилосрђа, а неки пут памти историју народа и пружа поуке, али мора бити занимљива и разумљива, "док митској песми загонетност не смета".

Иако је Павловић прве есеје о народној поезији посветио управо јуначким песмама, његова "очараност" лирским (у првом реду митолошким и обредним) песмама о којој говори у предговору *Антологије лирске народне поезије*, постала је једна од његових дугогодишњих истраживачких и откривачких опсесија, а подстакла га је и на озбиљна испитивања појмова жртве и обреда, као и мита за који је увек показивао стваралачки интерес (видљиво још од есеја о Јејтсу у *Роковима поезије* и збирке *Млеко искони*). Тако су јуначке епске песме донекле засењене тајновитим "женским" народним песмама, а јунацима и епопејама се Павловић враћао првенствено у антрополошко-културолошком контексту (есеј *Јунаштво у антрополошком кључу* објавиће у *Обредном и говорном делу* /1986/), тумачећи их претежно из тог аспекта, а мање посматрајући њихове поетске и поетичке особености. "Чудне и многобројне" песме о вилама могу бити сведочанство о постојању женског паганског свештенства у Срба, и постоје многе индиције за такву претпоставку, а тематски круг "вилинских" песама је једна од сталних Павловићевих фасцинација и предмет вишесмерних и вишеслојних испитивања.⁹⁵

⁹⁵ У предговору *Антологији лирске народне поезије*, говорећи о песми која га је и навела на пут испитивања усмене лирике, *Вила зида град*, Павловић је назива општим амблемом,

Пратећи хронолошки ток као и код првог предговора, али овај пут од "памтивека", Павловић помера уназад почетак писане књижевности ка почецима словенске и српске писмености и необичној и узвишеној мисији Константина и Методија. Несклон као и увек да прихвати без испитивања званичне и општеприхваћене "истине", Павловић сумња у поједностављено објашњење те мисије византијским прагматичним и државно-црквеним разлозима, а на то га наводе "жар и занос" са којим су "словенски апостоли" и ученици спроводили овај програм. У таквој посвећености било је пре свега свести о узвишености задатка, борбе за словенску литургију и писменост до краја, са потпуним поистовећивањем и најдубљим опредељењем. Из записа о историји у потоњем есеју *Чин сећања*, да "блаженство није историјски догађај", јер "племенитост и дарежљивост, праштање и просвећивање себе и других, нису поглавља писане историје откад је она постала „позитивна“ наука" (Павловић, 1998:35), очигледно је да Павловићев опрезан и испитивачки став према поједностављеним и рационализованим тумачењима прошлости, проистиче из дубоке тежње за *целовитом* сликом света и интегралном визијом људских прегнућа и достигнућа кроз векове. Таква визија не посеже искључиво за рационалним и утилитарним објашњењима мотива делања и деловања, већ укључује у првом реду оне танане, невидљиве, духовне пориве који суштински покрећу људе да превазилазе своја ограничења, па и да се жртвују у крајњем исходу. Зато су за Павловића тумачења која пружа историја недовољна, ограничавајућа и самим тим недовољно истинита и интегративна да би обухватила најдубље узроке и последице људског стварања, али и због искључивања тренутака "блаженстава" и оних узвишених и сакралних момената људске повести, којих има барем колико и оних тамних и злих, којима се историја претежно бави. Традиција за коју се Павловић бори, јесте пре свега традиција вредности, песничке речи која је "претрајала" и траје упркос свему и због свега, а он упорно сакупља, чува и предаје даље и најмања зрна тих вредности. Зато он може да сагледа и покаже нешто дубље и

ознаком "свеколиког женског, народног певања у нас", она чини "основни збир оне митологије која се баш женским и обредним певањем преноси (Павловић, 1999:6).

узвишеније у мисији "словенских апостола" од општепрокламованих историјских чињеница, као и да наслути и докаже толико пута оспораван непрекинути континуитет српске песме кроз векове.

Саву Немањића, зачетника наше писане књижевности и наше "писмене поезије", оцртава Павловић опет изван наших уобичајених представа и свима знаних биографија. Устројитељ српске цркве, законодавац, архиепископ, просветитељ, молитвеник, Свети Сава, песник је дубоке синовске љубави према оцу, пун топлине и чисте емоције: "Однос отац-син у Савином спису јесте историја дубоке љубави, прво оца према сину, затим и сина према оцу, која добија драмске акценте старозаветних размера" (Павловић, 2010:65), написаће Павловић о поетским вредностима Савиног *Житија светог Симеуна*. Описујући потресну слику умирања и смрти св. Симеуна, Павловић истиче необичан детаљ о полагању умирућег на земљу застрту рогозином, и наводи могућа симболична значења тог чина, а бавиће се том темом и у *Обредном и говорном делу* (1986) у есеју *Полагање умирућег на траву*. Повлачењем паралела са истоветним мотивима у усменој поезији (*Женидба Милића барјактара* и *Смрт Марка Краљевића*), Павловић корене оваквог поступка са самртником види у старом обичају, заснованом на митско-ритуалним претпоставкама : додир са вегетацијом и земљом за умирућег значи обећање физичке обнове и наговештај поновног рађања.

Период јачања хришћанства и државе доноси превласт патријархалног принципа, који потврђује Сава у свом односу са оцем, а затим и други син Стефан Првовенчани у житију свога оца Немање, што Павловића наводи на поетски исказан закључак да су "нашу писану књижевност започели *синови*" : „Хвалећи свог оца, следећи га, на крају су и они ушли у ред Отаца" (Павловић, 2010:66).⁹⁶

Павловић хвали текст Стефана Првовенчаног о оцу Немањи као изванредно написан, и пун енергије, и "феудалних кавалкада, краљевских

⁹⁶ Текст предговора обилује поетизованим исказима згуснутог смисла, и било би вредно труда ставити их један уз други у одређени низ и видети да ли би се добила једна нова песма – повест српске песме.

сукоба и мирења", а са њим долази историјска свест и перцепција историје у наше средњовековље. Спајањем два суштински опречна принципа, хришћанског и историјског, Првовенчани је успео да створи свој принцип историзма спајањем са трансцедентном духовношћу: у српском (и византијском) средњовековном поимању света, у животним борбама, сукобима и радостима равноправно и активно учествују небеске силе, свеци заштитници чудима покрећу догађаје у неочекиваном смеру, помажући правоверне. Како је његовом оцу Стефану Немањи у одсудним тренуцима чудима помагао свети Ђорђе, тако сада Стефану Првовенчаном помаже отац свети Симеун, с оне стране смрти, са неба, и у томе је специфичност хришћанског поимања историје. Уочавајући да се у тексту често спомињу "ђаволи" и "бесови", као архетип непријатеља, Павловић повлачи дијахронијски лук до 19. века, спајајући владаре и писце Првовенчаног и Његоша, који такође "често види и помиње ђавола", што је узроковано "снажним темпераментом" обојице и аналогним животним приликама.

Темом Косовског боја Павловић се пре новог предговора *Антологије* бавио спорадично, у контексту есеја о старом српском песништву у *Ништителјима и свадбарима*,⁹⁷ као и у првом предговору, а овде му посвећује цело поглавље. Тешка је то тема и вишезначна и толико пута испричана, анализирана, испевана и опевана, није лако писати о њој, чак ни у контексту овог приказа Павловићевих мисли о том вишезначном и опет неиспричаном миту. Не чуди онда низ реченица-питања којима Павловић почиње потоњи есеј *Еписко певање о Косовском боју* (1987-1988): "Зар опет о Косовском боју? Има ли историјских података који још нису саопштени? Може ли се висока вредност песама косовског циклуса преоцењивати? Или се над Косовом, и над оним што се око њега збивало, може и мора поново размишљати?" (Павловић, 2000:144).

⁹⁷ У есеју *Напис на мраморном стубу на Косову*, Павловић спомиње битку која се одиграла на Косову пољу, али тежиште текста је на симболици камена и натписа, стислим особностима текста и пореклу остављања записа у камену које сеже ка древним временима.

Непоузданост историјских извора коју наглашава Павловић на самом почетку није толико везана за недоступност и непоузданост докумената, већ за саму природу битака и бојева који су се водили и воде док је света и века: "Шта се у једној битки стварно догоди, не знају ни они који су у њој учествовали. Још мање знају потомци који су о битки чули страшне вести, а о њеним учесницима говорили кроз нарицања" (Павловић, 2010:67). Истина је погибија кнеза Лазара и његових витезова, истина је култ кнеза Лазара, у народу слављеног песмом, у цркви овенчаног ореолом свеца, као и прихватање апокалипсе као "увода у завршно избављење", наводи Павловић. Српска усмена поезија опева Косовски бој низом песама, а песма *Пропаст царства српскога* приказује пораз као резултат свесног опредељења између "царства земаљског и небеског". Овај пут хришћанско опредељење доноси пораз, сасвим супротно од дотадашњег веровања Стефана Првовенчаног и хришћанских претходника на престолу, да ће правоверност донети помоћ и победу уз помоћ небеских сила.

Косовски пораз постаје "амблем славе", чак и наде, и тај дубоки, интровертни симбол са својим "трагичним хероизмом", урезаће се у усмену песничку традицију, али и народно поимање историје. Песништво Косовског циклуса чини један "затворен културно-песнички круг", а његови симболи су окренути "дубини сопственог огледања и сазнавања", и та специфичност остаће трајни симбол оригиналности овог песништва који чини "корен особености" наше песничке традиције: "На тој тачки она је и самосвесна, и усамљена" (Исто, 68).

Павловићево песничко понирање у Косовски бој вишезначно је, полемички интонирано, запитано и отворено – песме *Велике Скитије* (1969) пружају фрагменте Косовског мита у необичном осветљењу, из неког новог и неочекиваног угла. Не посеже Павловић за реторском патетиком, нити за сликама битке и вечне славе јунака, али његов полемички тон није ни демистификација, као ни покушај деконструкције мита. Док проговара гласовима самих актера битке, као гласом кнеза Лазара у песми *Говор кнежев уочи битке*, Павловић оживљава и приближава страшну драму избора или-или,

као људски трагичну и застрашујућу за свакога ко би у сличну дилему дошао („Са земљом ме растају, узвишености у љуте скутове сам изгнан“). Кнез Лазар тако добија обресе стварног људског бића, блиског сваком човеку („Залуд ме царем зову кад ми велике моћи нису дате“), а његове митске и светачке особине остају изван његовог видокруга, у песмама и мислима других људи, као у песми *Кнежева вечера* („Певачи су још далеко под извор каменом у гори, док стигну амо од кнежевог лика остаће само гар на зиду“). Саму битку песник оживљава у песми *Разговор на бојном пољу*, и драматично нам приближава страшне призоре умирања, кроз поетске слике ванредне избрушености: („У нерад сам повео војнике да сред мирисне траве девичанске, у огледалу ханцара открију болне рубове тела“), да би пред крај битке војници питали кнеза куда сад "са кривим мачем у грлу, куда"? То су они учесници битке о којима говори Павловић на почетку поглавља о Косовском боју, који не знају шта се у њој стварно збило и њихова сведочанства не бележи ни историја, ни сећање, а песник им даје глас и даје им реч, самим тим и субјективно сећање, које се кроз песму издиже из мноштва "храбрих јунака" без лика и имена. Овакав Павловићев поступак је суштински *модеран* песнички дијалог са историјским и митским слојем Косовске легенде, где песник нити потврђује нити негира оно што је до нас дошло кроз векове, већ нас доводи сасвим близу њених актера који казују своју причу о боју, за коју смо мислили да је одавно испричана, описана и испевана. Такво проблематизовање општеприхваћених истина није у функцији њихове демистификације, већ пре у функцији њихове реактуелизације и оживљавања кроз поетске симболе исказане живим језиком, а у форми блиској средњовековним песничким облицима.⁹⁸

⁹⁸ У тексту *Битка на граници нестајања*, насталом као предговор избору Павловићевих песама *Велика Скитија и друге песме*, Љубомир Симовић као разлог живости Павловићевог језика истиче Павловићеву тежњу да песма буде *активна* и *комуникативна*, што је видљиво у песничком говору и језику *Велике Скитије*: "Намера да говор буде комуникативан осећа се и у структури песме и у њеној лексици.(...) Песник као изворе користи нашу народну и средњовековну књижевност, али не престаје да користи и онај лексички и синтаксички извор који је још у почетку свог певања открио у модерном градском говору.(...) Песме се организују на структури тужбалице, епитафа, плача, питалице, химне, бројанице, црквене песме; у тим песмама наћи ћемо свађу, прекор, претњу, грозничаво бунцање, жалбу, грдњу." (Симовић. 1996:50-51).

Период после Косовског боја је време плакања: "Док Турци надиру ка северу, српска песма замире у плачевима. Плачу писмени и неписмени, плачу удовице великих и малих јунака, оплакују се кнежеви и кметови, сричу своје плачеве патријарси и монаси, нариче се над гробом, над пољем, свуда" (Исто). Песничким тоном којим је почео ово поглавље о повести српске песме после пресудне битке, Павловић га тако и наставља – ређају се надахнуте реченице згуснутог поетског казивања, као да ритам плачева и тужбалица прелази у његове речи: "Великомученици небески узимају у заштиту мученике земаљске. Речи траже камен и метал да буду урезане и да преброде мутне бујице времена" (Исто).

Привремено пролеће настаје само под заштитом зидова тврђаве Деспота Стефана, а "у позним, вечерњим светлостима, певају се ране песме младости". Његово опевање љубави је била једина наша победа у том времену свеопштег плача, а наше песништво се тиме укључило у једну велику светску традицију опевања узвишености љубави, која се истовремено развија у "судбином повлашћеним" западним странама, у Италији и даље ка западу. Истовремено, у усмено певање се враћају древни културни утицаји средње Азије, престоница је и даље Цариград, али у њој сада седи "царе од Стамбола", примећује Павловић, не без дозе горког хумора.

Као што је већ у првом предговору кроз успостављање дијахронијског традицијског лука писаних плачева и јеремијада и њима комплементарних будница и позива на храброст, показао паралелно постојање и зависност две супротне тематске линије у српском песништву, тако уз плачеве писане и певане, долазе и јуначке песме, херојска времена опевају се у усменој епској песми. Уз изузетак Косовског боја, који је "интровертан и изузетан мотив нашег песништва", песме о јунацима сродне су јуначким песмама других народа, поготово оне о Марку Краљевићу, које одишу покретом, акцијом, окренутошћу напоље, вером у успех и победу. Марко има у себи нешто "божанско и лунарно", а распрострањеност песама о њему сведочи о успелој "песничко-приповедачкој" замисли.

Настављајући своју надахнуту повест српске песме, компоновану приказом контрастних слика и сменом парова плач-радост, храброст-пораз, екстровертно-интровертно, Павловић нас после јуначких епова и "распојасаног" Марка, води у "забаченост манастирских ћелија", где се рукопишу црквене књиге, родослови, хронике, а Патријарх Пајсије пишући житије Цара Уроша води "позни јуриш и битку за памћење". И додаје Павловић, песнички језгровито, зналачки мирно: "Чини се: ако запамтимо то што смо били, остаћемо то што јесмо".

Крај рукописане књиге Павловић означава као крај "продуженог" средњег века, а "излазни писац" је дуго неоткривени беседник из "северних градова" Гаврил Стефановић Венцловић. Са њим се у нашој књижевности завршава "други период заједничких основних симбола", а његовом смрћу "зауоставила се једна лавина звонких речи". Први период заједничких основних симбола био би од почетака писане речи до Косовског боја, а други продужено средњовековље, које је симболички завршено кад и књига као "краснопис, цртеж и уникат". Павловић ће наставити са проучавањем ризнице заједничких симбола, народне и старе поезије у годинама које следе, о чему је било речи, посматрајући их заједно, како је и означио у наслову књиге *Огледи о народној и старој српској поезији* (1993).

Стварање нових поетских путева и образаца крајем 18. века Павловић ситуира у период развоја грађанства, које никако да се определи какву културну физиономију жели да изгради, па лута из крајности у крајност – од подражавања племства до сељаштва, од сентиментализма до рационално-религиозног ерудитизма. Не без ироније, Павловић запажа да се "култура купује и троши", а да се грађанину чини да све може да има под руком, алудирајући на енциклопедизам.

За разлику од првог предговора, Павловић међу класицистима сада издваја само Стерију, који једини од њих успева да "напише поезију вишег ранга", а спомиње и Никанора Грујића и његову песму *Очајање*, овог пута у контексту мотива очајања који се у таласима јавља у нашој поезији. Први талас

долази са класицистима, други следи убрзо са Змајем, Костићем и Јакшићем, да би се поновио са Дисом и Пандуровићем почетком 20. века. Узрок "скерлићевски" речено превише очајања за свест тек пробуђеног народа, Павловић види у уздању у *словесност* или разумност коју је Доситеј увео у нашу књижевност као основни принцип, а покушај поимања света споља како разумност налаже, доводи до разочарања и очајања, јер лишава човека уживљавања и унутрашњег доживљаја.

Успостављање веза међу песницима праћењем дијахронијских линија мотива и поступака који се понављају у различитим раздобљима, онако како је започео у поглављу *О песничкој традицији* у првом предговору, Павловић сада наставља кроз поглавља новог предговора која прате развој српске песме кроз различите правце и стилске епохе. Бавећи се Сарајлијом и Његошем, Павловић успоставља линију развоја писане поезије кроз стални песнички дијалог са народним песничким предањем, која траје од осамнаестог века до данас, и то није "фолклоризам, ни романтизам, него (...) стварна погодност за песнике овог језика"(Исто, 73). За разлику од Сарајлије, код кога је "све неуспело и све надахнуто", који је искусио ограничења због ослањања на народну поезију, јер је "своје слутње о надземаљским световима разлио у десетерце који не могу да заврше строфу", Његош је био "опрезнији, талентованији и млађи од свог учитеља". Прави уметник, "био је пробирач и градитељ", а језик народне песме употребљен у *Горском вијенцу* и *Лажном цару*, Његош "прочишћава до малармеовских критеријума". Дијалочка форма је само оквир за "саливање изванредних песничких целина", а сан Вука Мандушића "непоновљиви песнички проналазак".

О Сарајлији и његовој *Србијанки*, Павловић је написао есеј објављен у књизи *Поезија и култура* (1974),⁹⁹ где у крајњој оцени наводи да "највећу залогу књижевне вредности Симине поезије", као и највеће изненађење, чине "његове философске и етичке перцепције" (Павловић, 1974:28). Павловићево тумачење Његошеве *Луче микроkozма* објављено први пут у *Ништителјима и*

⁹⁹ Павловић је уврстио есеј *Сима Милутиновић и његова "Србијанка"* међу *Есеје о српским песницима* (1981), у оквиру *Изабраних дела Миодрага Павловића*.

свадбарима (1978), спада међу најбоља тумачења овог "заумног"пева, а пред крај текста Павловић повезује три његова пева, наводећи да је Његош написао "своју теогонију у *Лучи*, своју националну хероику у *Горском вијенцу*, и иронију историјске свакодневице у *Лажном цару*". Заједничке карактеристике главних Његошевих дела су филозофске константе које се провлаче кроз њих "доживљај двојности ствари у космосу, и двостраности човечије природе" (Павловић, 1979:111-112).

Период Вукове реформе језика и рат за српски језик и правопис који је "некада био жешћи но рат против Турака", Павловић назива отвореном кризом песничког језика и тражења адекватног израза код наших песника. То је вероватно довело до "специфичних случајева језичке екстраваганције" као код Сарајлије, Костића, али је "све то овенчао и запечатио" Ђорђе Марковић Кодер у својим *Спевовима*, пуним "нелепих кованица".¹⁰⁰ Као срећни контраст језичким експериментима постоје још увек прави усмени певачи "који крстаре и даље по нашим крајевима", а овде Павловић истиче песничку особеност Филипа Вишњића, чију ће "бесмртну епску песму" *Почетак буне против дахија*, уврстити у *Антологију* уз име и презиме песника, што је неуобичајено када су у питању усмене песме. Његов језик је постојећа говорна норма усавршена усменом песничком традицијом, а за Вишњића и друге усмене певаче тог доба "криза језика не постоји, за њих је језик чврста супстанца са укусом вечности".

Води нас Павловић затим ка "северним странама", тако важним за српско песништво и културу 19. века, о чему је писао у првом предговору.¹⁰¹ Пратећи линију развоја љубавне лирике од Јована Пачића, у чијој поезији понекад "одзвања Петраркин бесмртни модел љубавне лирике"¹⁰², Павловић се задржава на трима песничким појавама – Бранку, Змају и Костићу. Радичевића,

¹⁰⁰ У *Антологији* се ипак нашла једна Кодерова песма – *Митологије*, а одмах уз њу, Павловић поставља народну песму *Изједен овчар*.

¹⁰¹ Поглавље о Војиславу почиње оценом културне мисије Војводине: "Са Војиславом Илићем, подстицаји за поетски развој који су пре тога долазили из Војводине, која је *са толико мало снага и мало повољних услова учинила у култури деветнаестог века тако много* (подвукла М.Р.), почињу да долазе из Београда" (Павловић, 2010:36).

¹⁰² Пачић је заступљен у антологијском избору песмом *Сну*.

који готово није поменут у првом предговору, али је "рехабилитован" у потоњем есеју *Ерос и сатира Бранка Радичевића* (1974), Павловић овде назива спојем сјајног талента, личне ноте и песничке вредности, а у његове заслуге спада и то што "поезија постаје ствар омиљена, чини део национално-културног поноса" (Павловић, 2010:75). Павловић је претходно у есеју објављеном у књизи *Поезија и култура* (1974) истакао еротичност и сатиру његове поезије, по чему је Бранко "сродник модерне свести савременог песничког задатка", а његова песничка реч је "изазовна, отворена, духовита, подруглива" (Павловић, 1974:35-36). Змаја и Костића назива Павловић без ограда "значајни и велики песници", а после једног од најобимнијих и најзначајнијих есеја о српским песницима посвећеном Змају *Поезија Јована Јовановића Змаја* (1968), Павловић закључује: "И без обоготворења самог себе, успео је да створи зачетак личне митологије („Љубим ли те...“) (Исто, 76). Лаза Костић је песник кога читати у целини значи разочарати се, али зато у антологијама изгледа сјајно, јер реална вредност његових химничних песама и бесмртне *Santa Maria della Salute*, показују "његову метафизичку перцепцију, и откривају неслућене песничке облике, које може да успостави и оцрта само надахнуће једне свестране песничке обдарености" (Исто). Павловић је већ бриљантно тумачио Костићеву најзначајнију песму у есеју *Santa Maria della Salute Лазе Костића* (1972) и том приликом изрекао пуно пута цитирану мисао да је то "најбоља гласна песма нашег песништва", као и да је за њега ова песма "неприкосновена".

Приметно је да Павловић не спомиње ни једном речју термин романтизам или романтичари док пише о Бранку, Змају и Костићу, мада је у првом предговору опширно анализирао ово раздобље, врло критички и са мало похвалних речи, о чему смо већ писали. Своје оштре оцене романтизма он је донекле ублажио у есејима о поменутиим песницима, али основни суд о овом стилском раздобљу, стиче се утисак, никада није радикално променио, што свакако има везе и са његовим укусом за класично и класицистичко, као и са његовим темељним схватањима о вредностима поезије и поетичким начелима, о чему је већ било речи.

Успостављање поезије као високе уметности и једног од устаљених начина изражавања почиње са Војиславом Илићем, и од тог периода у српској култури "песма се *пише* као литература". Песнички занат постаје привилегија оних који "располажу вишом писменошћу" и то траје преко Дучића, Ракића, Вељка Петровића све до Милутина Бојића. Настављајући низ опозитних парова кроз повлачење дијахронијских линија наше традиције, Павловић поставља и контрастну линију: паралелно, у сенци песника привилегованих почастима, стварају наши уклетни песници који певају о смрти и пролазности (Пандуровић, Дис и Срезојевић), враћајући "дубље слојеве песничке личности у поезију артистичког умећа". Високе оцене поезији Диса и Пандуровића (о песми *Светковина* у првом реду), изнете у есејима *Дис или песничка имагинација* (1957) и *"Светковина" Симе Пандуровића* (1974), Павловић на овом месту сажима реченицом коју завршава ефектном опаском: "Дис и Пандуровић су песници са правим доживљајем бесконачних простора; у нас су бојем открили космос" (Исто, 77).

Посматрајући Шантића као "лиричара танане пређе", са осећајношћу "другог, ранијег времена", Павловић га посматра као донекле усамљену појаву нашег песништва, уз дубоку наклоност и високо вредновање његове поезије после изванредног тумачења песме *Претпразничко вече* у истоименом есеју из 1971. Полазећи од Дучића и Ракића "телесних, чулних", па до "толико различитих" Растка Петровића и Момчила Настасијевића и уназад до Лазе Костића, Павловић повезује дијахронијску линију песника "телесног раздирања, понирања кроз вирове крви и печали", а Костић раздваја *алфу* и *омегу*, дух и тело и тај се раздор наставља у песницима до данас. Винавер је, иако сматран за Костићевог ученика и настављача, на другој линији; он је "мислилац и песник синтезе", а Павловић се већ бавио његовом поезијом у огледу индикативног назива: *Звучна екумена Станислава Винавера* (1972).

Приближавајући се лагано, у овој готово архетипској пловидби, кроз српско песништво од памтивека до обала наших дана, Павловић ће се још једном осврнути на Настасијевића који је "вратио песму у језик", бациће поглед

и на авангардисте између два рата, не помињући ниједно име ове "успешне антидраме поезије" осим у алузијама, да би застао код савременика Душана Матића и Десанке Максимовић.

О Душану Матићу Павловић је писао оглед *Душан Матић, данас*, објављен у *Ништитељима и свадбарима* (1979), а његов ритам дугог и незавршеног стиха га наслања на Војислава, а "у континуираној емоцији он је и аналитичан", што је "одлика правог елегијског песника" (Исто, 78). Поезијом Десанке Максимовић Павловић се није бавио у контексту својих есеја о српским песницима, али је у *Антологију* уврстио четири њене песме. Два су извора из којих се обнавља Десанкино песништво – "велики усхит, љубав света" и њему супротан "извор великих упитника и неверице", а у њеном делу "обнавља се читаво трајање наше лирске песме од Змаја до Црњанског". Пасус посвећен једној од ретких песникиња у *Антологији*,¹⁰³ завршава се речима топлог поштовања: "Људско и песничко стало је једно наспрам другог, да буде једнако вредно и да се једно другим до краја испуни" (Исто, 78-79).

¹⁰³ У *Антологију српског песништва* уврштене су песме ретких српских песникиња: Јефимије, Јелене Балшић, Милице Стојадиновић Српкиње, Јеле Спиридоновић Савић. Анице Савић Ребац и Десанке Максимовић. Иако није уврштена у антологијски избор, Павловић се у засебном огледу бавио песништвом Драге Дејановић. Уз наведене песникиње, "женски" песнички глас је посредно заступљен и у лирским народним песмама у *Антологији* које Павловић назива "женским", како их је и Вук означио. Питање "женског гласа" у литератури једна је од модерних дискурских теорија, а посебно се њиме баве тзв. родне студије, као изданак и наставак некад популарне феминистичке мисли. Тако Бојана Стојановић-Пантовић у тексту *Типологија и вредновање песничке традиције у антологијама српске поезије 20. века*, износи оцену да "наши модерни и савремени антологичари по правилу укључују минималан и занемарљив број српских песникиња, без обзира на хронолошки период њима обухваћен" (Стојановић-Пантовић, 2009:313), претходно наводећи да је Павловић уврстио "само четири песникиње" у своју *Антологију*. Поред тога што број песникиња није прецизан (6), не сматрамо да је то занемарљив број песникиња, као ни у другим изборима, него да је узрок томе много једноставнији. Пропорционално гледано, знатно је мањи број песникиња у односу на песнике, поготово песникиња са делом трајније вредности, те сматрамо да је то једини разлог њихове слабе заступљености у антологијама. Павловић је, рекли бисмо, био врло пажљив у трагању за сваким вредним песничким гласом у српској традицији, без разлике да ли је у питању песник или песникиња, и по томе је он врло модеран, јер нигде не означава "мушки" и "женски" глас као вредносне ознаке нечије поезије, него само када су у питању неке онтолошке вредности битне за тумачење појединих дела. По нашој оцени, проблем дискриминације "женског" гласа у литератури не постоји, барем не у мери и у оним размерама које се предочавају у теоријским расправама и полемикама које све више добијају идеолошке конотације.

Павловић заокружује текст поетски згуснутим реченицама, без коначних оцена и подвлачења закључака, без пригодног тона који се јавља по завршетку неког подухвата: "Поезија је реч са највише значења. Општење у највећој осетљивости" (Исто, 79). Уместо непостојећег "епилога поезији", који се не може изрећи, као ни "њеног завршног испуњења", Павловић констатује да "ни тренутак данашњег дана нема привилегију да закључи завршном мудрошћу шта се са песничком речју збивало у времену" (Исто). Затим, још једном, у неколико реченица, осликава контуре нашег духовног развоја, које је ишчитавао годинама уназад у песничкој речи знаних и незнаних песника – *сопствено предање, духовна култура створена другде али универзалног значаја, препуштеност себи између природе и небеских тела, ратови на стремљење континенту културе...* И поново је свака могућност отворена, нема одговора на питање да ли долазе "громаде грожења, или невини вид изворишта?". Шта год да се појави на видику, све ће проћи, али "хорска песма мрмори уоколо". Данас, готово двадесет година после ових речи, и оних готово пророчких "а континент је у растуру, и сопствена истоветност оставља нас у недоумицама", знамо да су песници, иако на рубу и периферији "историјских збивања", увек у праву. У праву је зато и Миодраг Павловић када завршава свој поетски есеј о *српској песми*, утешним речима да краја нема:¹⁰⁴ "Важно је да се неко опроштајно скупљање догађа, у сну и на јави: песма до песме, човек до човека" (Исто).

Структура Антологије

Критичко издање *Антологије српског песништва (XI-XX век)*, објављено 2010. године у антологијској едицији *Десет векова српске књижевности* Матице српске, садржи оба предговора, све песме које је аутор одабрао за прво

¹⁰⁴ Завршна слика Павловићевог текста, аналогна је поетском завршетку *Друге књиге Сеоба* Милоша Црњанског, која наговештава вечни круг трајања: "Било је сеоба, и биће их вечно, као и порођаја који ће се наставити. Има сеоба. Смрти нема!" (Црњански, 1990:794).

и пето допуњено издање,¹⁰⁵ приређивачке напомене и напомене уредника. То је до сада садржајно најбогатије и најпрегледније њено издање и узели смо га за основни извор за истраживање *Антологије* у овом раду.

Павловић није посебно образлагао принципе композиције и начин на који је распоредио песме, а пресудни критеријум за избор је назвао *вертикалним*, а он, у најкраћем, представља "избор наших песничких вредности". Међутим, коначна структура антологијског избора је са сигурношћу брижљиво грађена, судећи по Павловићевим истицању важности контекста у који се песма постави:

Свака песма стављена у једну антологију доживљава,
по нашем мишљењу, посебно напрезање. Она се нађе
у медијуму који ни у ком случају није неутралан, и у
њему мора да се бори да потврди своје сијање. Нашавши
се у једном склопу са савременим, прошлим и будућим
песницима, она се обрела у скраћеној и јарко осветљеној
перспективи која резимира естетске резултате читавих
епоха(...)Зато се у антологијама дешава да неке добре
песме не чине изузетан утисак, нарочито ако су дугачке,
као што се догађа да другоразредне песме добију у новом
друштву неочекиван сјај (Исто, 17).

¹⁰⁵ По Павловићевој препоруци, Издавачки центар Матице српске је затражио потврду од носилаца ауторских права Оскара Давича за штампање његових песама које је антологичар својевремено одабрао. Тако су у антологијском избору објављене песме *Излазе из мене црна поколења* из збирке *Песме*, три из збирке *Вишња за зидом – Слутња, Час и Страва* и песма *Хана*. Из *Антологије* је од шестог издања (1988) морала бити изостављена песма *Крила* Меда Пуцића, пошто је Павловић случајно, преко француског превода Теофила Готјеа открио да је та песма превод једне песме немачког касноромантичког песника Фридриха Рикерта.

О наведеном "напрезању" и равномерном "осветљењу" песама Павловић је сигурно довољно промишљао када је бирао где и како ће коју песму поставити. У томе му је сигурно помогла и поетска интуиција, читалачко искуство и тежња да сваку песму коју је одабрао постави тако да њен "сјај" дође што је могуће више до изражаја. Свестан да је свака антологија "естетски експеримент" и да нема идеалних избора, а да неки редослед мора да чини основу приказа, одабрао је хронолошки низ, што је најфункционалније решење у антологијама попут Павловићеве које имају циљ да успоставе једну традицијску линију песништва. Међутим, структура је измењена додавањем 15 усмених песама у пето издање, чак и хронолошки низ је тиме промењен и то чини Павловићеву *Антологију* крајње оригиналним и самосвојним, а судећи по утицају, вредности и значају, и успешним експериментом.

За разлику од *Антологије новије српске лирике* Богдана Поповића, која је заснована на "мелодијском" принципу композиције и где су песме постављене у "заокругљени уметнички склад", па померање једне песме из низа изазива промену перцепције низа песама које следе, структура Павловићеве антологије има другачији принцип и тражи потпуно другачији читалачки ангажман. Поповићева антологија нуди естетски доживљај и мирну пловидбу кроз складан ток, а Павловићева композиција захтева повишену концентрацију за узбудљиво пробијање кроз векове, стилска решења, тајанствене митске симболе, архаичне језичке слике, инверзије и набрајања, све до савременика чије песме траже једнако "напрезање".

У складу са истраживачким духом свога аутора, антологија својом структуром буди читаоца на исти такав приступ прочитаном, ка откривању тајних веза међу песмама "о којима састављач није морао водити рачуна, а ипак су део естетског експеримента у којег се упустио не само њен састављач него и сваки читалац" (Исто). Као што су састав и концепција антологије својевремено били (и остали) својеврстан изазов књижевној и културној јавности, тако је њена структура изазов сваком читаоцу да изнова открива лепоту, вредности и невидљиве нити које се налазе иза понекад тешко

проходних песничких израза. Велики број издања, читаност и културолошки утицај Павловићеве *Антологије*, показују да се комуникативност књижевног дела не постиже нужно једноставним садржајем и приступачном формом.

У коначном издању, *Антологија* почиње народном лирско-митолошком песмом *Женидба сјајнога мјесеца*, а завршава Симовићевом песмом *Десет обраћања Богородици Тројеручици*. У том луку од прадавних митолошких времена до високо развијене монотеистичке религије, распоредио је Павловић песме које је написало 90 песника уз 15 народних песама. У антологији нема подналова, али је Павловић песнике постављао по хронолошком низу означеном у првом предговору *Антологије*, па смо се и ми руководили тим принципом у приказу распореда песника по периодима. Старо српско песништво тако представљају песме следећих песника: Константин – апостол словенски (1), Сава Немањић (3), Стефан Немањић Првовенчани (1), Доментијан (2), Теодосије (1), Силуан (1), Архиепископ Данило (3), Данилов ученик (1), Јефимија Мрњавчевић (1), Патријарх Данило (2), Непознати (14.век) (1), Монах из Раванице (2), Непознати из Раванице (3), Григорије Цамблак (1), Стефан Лазаревић (1), Константин Филозоф (1), Андоније Рафаил Епактит (1), Никон Јерусалимац (1), Јелена Балшић (1), Смедеревац (1), Смедеревски беседник (1), Димитирје Кантакузин (3), Лонгин (1), Арсеније Чарнојевић (1), Кипријан Рачанин (1), Гаврил Стефановић Венцловић (1), Арсеније Јовановић Шакабента (2) и Непознати (18.век) (1).

После "продуженог средњег века" наступају песници класицисти, мада Павловић не говори о периоду класицизма код нас, него само о песницима који стварају на основама класицистичке поетике. Тај период назива у првом предговору правим изненађењем и малим књижевноисторијским открићем. Тако антологијски низ после старе књижевности настављају песници Захарија Орфелин (1), Непознати, (крај 18.века) (1), Јован Пачић (1), Лукијан Мушицки (2), Павле Соларић (1), Милован Видаковић (1), Сава Мркаљ (1), Филип Вишњић (1), Сима Милутиновић Сарајлија (1), Јован Стерија Поповић (3),

Василије Суботић (3), Никанор Грујић (3), Петар Петровић Његош (8), Ђорђе Малетић (1), Светозар Вујић (1), Јован Суботић (3), Медо Пуцић (2).

У овом низу песника класициста (и песника код којих се преплићу класицизам и рани романтизам), Павловић поставља народну песму *Почетак буне против дахија*, али са именом њеног песника Филипа Вишњића, а у новом предговору поставља га у време "кризе језика" после Вукове реформе, као пример избрушености, оригиналности и савршености песничког израза у оквиру устаљених усмених формула. Место на које је поставио песму Филипа Вишњића, између Саве Мркаља, реформатора језика пре Вука и Сарајлије, песника код кога је "све надахнуто и све неуспело", управо због лутања у тражењу песничког израза и језика, наглашава тезу из предговора о кризи језика тог периода и пружа читаоцу јасан увид о избрушености форме усменог израза, који срећом, ту кризу није пролазио. Близина потпуно другачијег језика у песмама Мркаља и Сарајлије, пружа увид у све (не)могућности тадашњих песника да пронађу свој прави израз између језика народне поезије и дотадашњег књижевног језика. Постављање Његоша ближе класицистима, наглашава Павловићеву оцену да Његоша не можемо назвати романтичарем, мада га он не означава ни класицистом него до краја "самосвојном песничком појавом", а број песама (8) којима је представљен у *Антологији* потврђује највишу вредност његове поезије коју наглашава Павловић у есеју о Његошу, као и у новом предговору.

Романтизам је представљен низом понатих и заборављених песника, а први је Бранко Радичевић (3), следе Милица Стојадиновић Српкиња (1), Ђура Јакшић (2), Јован Јовановић Змај (6), Ђорђе Марковић Кодер (1), Дамјан Павловић (1), Лаза Костић (4), Милан Кујунџић Абердар (1), Јован Грчић Миленко (1). Девет песника репрезентује романтизам у односу на петнаест песника претежно класицистичке поетике,¹⁰⁶ а по броју песама, јасно је да од песника романтичарског периода Павловић највише вреднује Змајеву (6), па Костићеву (4) поезију.

¹⁰⁶ Песнике класицисте представљају 34 песме, а романтичаре укупно 20.

Особена и важна појава српског песништва, утемељивач "културноисторијске свести" Војислав Илић, у антологијском избору је заступљен са пет песама, а песма *Овидије*, око које је Павловић засновао свој чувени есеј о Војислављевом песништву,¹⁰⁷ није нашла своје место у *Антологији*. Овде се морамо подсетити и Павловићеве оцене из првог предговора да Војислав "прворазредно обдарени песник", нема великих песама, "његове песме су скоро увек добре, и никад велике" (Исто, 37). Даље Павловић напомиње да је најближа великој песми *Химна векова*, па је уз њу бирао и распоредио остале његове песме. Овде налазимо један од кључева за разумевање метода одабира и распореда песама у антологијском избору – око песме која је "носилац" репрезентативних вредности једног песника, Павловић бира и распоређује његове остале песме. Распоред песника је такође морао имати још неки критеријум осим хронолошког, а то смо већ учили код постављања Филипа Вишњића између Саве Мркаља и Сарајлије.

Код поезије Лазе Костића на пример, његова највећа песма *Santa Maria della Salute* је последња, четврта у низу, после песама *Међу јавом и мед сном*, *На поносној лађи* и *Певачка химна Јовану Дамаскину*. Велико финале Костићевог песништва и завршна химна његовог стварања, наглашава тако претходни низ песама које воде до коначног, врхунског песничког израза, па није случајно она последња, а не прва у низу Костићевих песама.

"Мали златан век наше поезије", како Павловић у првом предговору назива период модерне у српском песништву, у антологији почиње поезијом "природног и егзотичног у исти мах" Алексе Шантића (2), а следе Милета Јакшић (1), Јован Дучић (11), Милан Ракић (2), Велимир Рајић (2), Сима Пандуровић (2), Владислав Петковић Дис (5), Вељко Петровић (2)¹⁰⁸, Душан

¹⁰⁷ Ради се о есеју *Културноисторијска свест Војислава Илића (песма "Овидије")*, (1971), први пут објављеном у књизи *Поезија и култура* (1974).

¹⁰⁸ У есеју *Песништво Вељка Петровића* (1965) који ће објавити у књизи *Поезија и култура* (1974), Павловић ће нагласити вредност Петровићевог покушаја реактуализације песничког наслеђа: "Занимљив је његов гест окретања традицији деветнаестог века (...) сам је учинио експеримент (...) покушајима да се извесне струје постојеће песничке традиције резимирају, обнове до новог интегритета" (Павловић, 1974:171).

Срезојевић (2)¹⁰⁹ и Милутин Бојић (3). Овде су Павловићеви "омиљени" песници Дучић, Дис и Пандуровић, ако је судити по оценама изнетим у огледима у којима ревалоризује њихово песништво, а по броју песама као и по оценама изнетим још у првом предговору водећи песник тог периода је Дучић. За Павловића је Дучић окосница наше поезије "златног века", или да кажемо поетском сликом употребивши чест Дучићев симбол: сунце око којег су распоређене остале звезде на небу модернизма.

Термином *нова кретања* Павловић обухвата период авангарде, или како га у предговору назива "период између два рата", али и цео послератни, савремени период. Завршни део антологије отвара Велимир Живојиновић Massuka (1),¹¹⁰ а следи га Павловићу веома драг песник Станислав Винавер (4), уз две песникиње Јелу Спиридоновић Савић (1) и Аницу Савић Ребац (3). Низ настављају Милош Црњански (2), Душан Васиљев (2), Момчило Настасијевић (10), Александар Вучо (1), Растко Петровић (2), Десанка Максимовић (4), Душан Матић (2), Раде Драинац (2), Ристо Ратковић (1), Милан Дединац (4), Десимир Благојевић (1), Оскар Давичо (5), Скендер Куленовић (1), Радомир Продановић (2), Васко Попа (17), Стеван Раичковић (6), Миодраг Павловић (6), Иван В. Лалић (4), Бранко Миљковић (2), Јован Христић (1), Вито Марковић (2) и Љубомир Симовић (3). После Попе, који заузима највише место у Павловићевом поретку песничких вредности, следи Момчило Настасијевић, а од савременика, судећи по броју песама, Стеван Раичковић. Ако погледамо засебне огледе које је посветио песницима *нових кретања*, поред Попе и Настасијевића, за Павловића су инспиративни били и Massuka, Винавер, Аница Савић - Ребац, Растко Петровић, Душан Матић, Радомир Продановић, а о *Хани* Оскара Давича писао је још у *Роковима поезије*, у есеју *О напретку емоције*

¹⁰⁹ Павловић је написао засебан есеј о поезији Душана Срезојевића објављен у књизи *Осам песника* (1964), у коме истиче да "овом пролетерском и апокалиптичном песнику треба истовремено одати признање и за одлике морала и за врлине имагинације" (Павловић, 1964:105).

¹¹⁰ Павловић се у есеју *Песме Велимира Живојиновића Massuke* (1965) бави његовим природним, музичним, меланхоличним песмама, у којима налази "лиризам без позе", и наглашава да песник има неколико вредних песама које "представљају трајне прилоге нашој песничкој традицији" (Павловић, 1974:199).

(1952). Занимљиво би било анализирати које своје песме је Павловић одабрао, тачније, које своје песме један песник сматра антологијским? За Павловића то су *Зора у Кареји*, *Хлеб и вино*, *Слутња краја*, *Чим се поклопац спусти*, *То слово (5)* и *Дивно чудо (III, 9)*, а за сада само отварамо то питање за неко будуће истраживање.

Питање које смо посебно размотрили, јесте на који начин Павловић контекстуализује народну поезију уз писану, и како из распореда народних песама у *Антологији* можемо наслутити његове принципе постављања песама у напоредни контекст? Допуњени антологијски избор почиње трима народним лирским песмама *Женидба сјајнога мјесеца*, *Сунце и мјесец просе дјевојку* и *Вила зида град*. Овај избор не чуди, ако погледамо предговор Павловићеве *Антологије народних лирских песама*, јер ове песме представљају *најстарији* слој наше лирике, онај митолошко-обредни слој из прадавних времена, са мотивима којима се не може прецизно одредити старина. То су песме опстале од "памтивека", од старине су преношени њихови основни мотиви, као и загонетни садржај који нуди бројне аналогije. Павловић на основу загонетности садржаја проналази везе са хебрејским наслеђем и индоевропским химничким текстовима, где један слој намерно остаје загонетан, "нечитљив", јер то је изискивало обраћање митским бићима или божанствима.

Песме о свадбама небеских тела, представљају успелу поетску космогонију, и будући "без много паралела у песничкој усменој традицији других народа" (Павловић, 1999:10), оне су право песничко благо и потребно је много труда и знања да би се протумачиле. Песме о вилама спадају такође у најстарији слој песништва, јер воде порекло још из времена када је постојао неки облик женског свештенства. "Женске" по певању и митском пореклу, певане су колективно и преносиле су архетипске слике колективног памћења што представља велику драгоценост у ризници основних поетских симбола српске песничке традиције.

После три древне песме, следе песме старог српског песништва, од апостола словенског Константина, преско Немањићког доба раста и развијања државе, високе црквене духовности и културе, а народне песме које се следеће појављују у *Антологији су Пропаст царства српскога и Обретенције главе кнеза Лазара*. Оне су постављене иза песама Патријарха Данила *Слово косовских бораца* и *Исповест мртвога кнеза Лазара*, а пре песме *Исповедна молитва*, Непознатог из 14. века. То су песме Косовског предања, и Павловић их поставља у компаративни контекст писаних песничких текстова о истој теми, а следи им, не случајно покајничка и плачна песма-молитва, која је једина од средњовековних песама дата у оригиналном језичком изразу. Читане једна за другом, песме дају потресан и дубок доживљај тог апокалиптичног времена, онако како су га осећали и опевали и учени, и знани, и незнани српски песници. Покајничка исповест је логичан наставак тог низа, јер у складу са хришћанским етосом, страдања долазе због грехова који траже покајање, услов за поновно задобијање милости Божије. То је опште осећање, и код црквених песника и код народа, а сублимисаће га готово пет векова касније у *Горском вијенцу* велики песник Његош, гласом народа у колу, које почиње чувеним стиховима о разлогзима пропасти српског средњовековног царства: "Бог се драги на Србе разљути, за њихова смртна сагрешења" (П.П.Његош, 1973:15).

Низ песама - плачева и молитви после Косовског боја, зауставља *Слова љубве* Деспота Стефана Лазаревића, то "привремено пролеће" и "опевање љубави" као наша једина победа у тим временима како наводи Павловић у новом предговору. Уз њу су три народне песме – *Молитва девојчина*, *Сунчева сестра и цар* и *Сунчева сестра и паша тиранин*. Прва песма је пример раније записаних песама судећи по стиховима са напевом, а пример је чисте љубавне емоције, песнички прочишћене и светле, са древном симболиком митског стапања са природом, а уз Деспотову песму, једна је од ретких љубавних песама старог периода које су нашле своје место у Павловићевој *Антологији*. Разлоге за изостављање бројних песама наше љубавне лирике Павловић је навео још у уводу првог предговора и о томе смо оширније писали, а јасно је да су субјективизам и сентиментализам, чак и у знацима, особине за које његов

песнички и критичарски укус нема нимало наклоности. Како треба да звучи и делује љубавна лирика, прочишћена од свих наноса који јој умањују вредност, показује Павловић кроз ове две песме које опевају то највише, а за певање најтеже осећање.

Песме које следе су из другог и другачијег мотивско-тематског круга, па иако је и ту реч о просцима и девојкама, оне не певају о љубави. *Сунчева сестра и цар* и *Сунчева сестра и паша тиранин* се налазе овде збох архајског митског слоја, који се доласком Османлија опет јавља у нашој народној поезији. Мотиви потичу из култова Анатолије и Месопотамије, где су врховне свештенице биле сестре тамошњих богова, а песме се граде на антагонизмима полова и разлике у нивоима (царски и божански). У нашим песмама антагонизми се јављају још и на етничком и цивилизацијском нивоу, баш онако како су се они и јављали у време турске владавине. Павловић на овом месту истиче чудновате путеве укрштања мотивских и тематских слојева и утицај историјских околности на обнављање неких заборављених слојева у песништву.

На дискретно приказано турско присуство у нашим крајевима, настављају се песме апокалиптичног тона, тужбалице и јеремијаде, опевају се смрти српских деспота и кнежева, а после Кантакузинове песме *Молитва са жалошћу*, следе две јуначке песме, песме које опевају херојска времена, неизбежан контрапункт резигнацији и плачу. *Марко Краљевић и соко* и песма дугог стиха и баладичног тона *Попијевка Радића Вукојевића*, илуструју онај низ *строфа* и *антистрофа* које се наизменично смењују у нашем песништву као у античким трагедијама, а о чему пише Павловић у првом предговору успостављајући дијахронијске линије међу нашим песницима.¹¹¹

Херојска времена честа су код народа бурне и трагичне историје, те песме о јунацима чине универзално заједничко мотивско језгро усмене епике како нашег, тако и народа блиских нама, који су делили сличну историјску

¹¹¹ "Као да у некој великој античкој драми хор пева своје строфе и антистрофе, тако се у нашој поезији скоро свакој јеремијади одазива једна песма будница. Орфелиновом *Плачу* као да се одазива Доситеј у *Пјесни на инсурекцију Србијанов* из 1804" (Павловић, 2010:58).

судбину. "Народи без великих јунака су без великих несрећника" (Павловић, 1986:41), написаће Павловић у тексту *Јунаштво у антрополошком кључу* у књизи *Обредно и говорно дело* (1986), а његов избор јуначких песама за антологију потврђује "горчину јуначког делања"(Исто, 43), као и да пут јунаштва он не види као лак пут овенчан славом. То излази из оквира уобичајене и једнозначне представе о херојима, у чему је популарна култура отишла и корак даље стварањем супер-хероја (непобедивих, бесмртних, увек младих, највише у митологији коју производи филмска уметност и њени комерцијални деривати), и на тај начин се модерна свест још више удаљила од суштинске основе и порекла овог дубоко амбивалентног симбола. Павловић бира мање познату песму о Марку Краљевићу, која не приказује његове силне мегдане, кавге и победе, већ открива његово људско лице, а у "језгровитој и свирепој јуначкој причи", песми о Радићу Вукојевићу, "заобљен склоп ових тврдих чињеница, скраћен је модел јуначких судбина" (Исто, 61).

После низа молитви и једног икоса Првомученику Стефану, пуног напева "радуј се", долази лепа песма, помало наивног тона, песника Непознатог из 18. века, *Финикс древо превисоко*. Плачеви су мало тиши, а тиња и понеки трачак наде у молитвену помоћ и могућност обнове из пепела попут митске птице феникса. Иза *Финикса* су две кратке лирске песме *Виша је гора од горе* и *Бисерна брада*, изгачаног израза и згуснутих слика, једна митолошко-обредна са вилинским мотивима, а друга слика високо достојанство старости и поштовање њене мудрости, која је у традиционалним друштвима сматрана за доба високе посвећености и неисцрпне златне ризнице за оне који ступају у живот. Тако полако у српску песму долази трачак ведријег и светлијег тона, наговештај изласка из дугог времена тужења и плачева.

После *Бисерне браде* следе песме сличног мотива, али у пуном контрасту са сликом светле и бисерне старости из народне песме – сетни тон *Сјетованија* Захарије Орфелина пред долазак старости и *Монашка песма* Непознатог с краја 18. века у сличном тону, пуна преиспитивања и сумњи у исправност свог одабраног животног пута. Између ње и песме *Сну* Јована

Пачића, нашла се кратка лирска народна песма *Лако је познати кнеза Лазара*, песма у којој кнез Лазар постаје митско биће, без својих историјских обележја, ближи *соларним* јунацима из ранијег периода. Зашто је Павловић поставља на крај периода старе поезије, пред период песника класициста, постаје јасно ако пратимо њен значењски слој. Кнез Лазар, јунак косовског мита, историјски јунак и носилац Косовског завета, добија кроз народно певање још један, универзалнији лик – лик и изглед митског јунака, симбола светлости и достојанства. По дрвету *наранче* испод којег седи девојчица која не познаје Кнеза Лазара, можемо закључити да је песма певана у јужним, приморским крајевима и да је одатле потекао тај мотив, те облик и лик Кнеза Лазара. Видљиво је такође на који начин се један мотив преноси и мења кроз различита времена и просторе и како добија другачија значења и форму, усклађену са свешћу оних који га примају и преносе додајући своје слике и мотиве.

За песму *Почетак буне против дахија* смо писали зашто је постављена између Саве Мркаља и Сарајлије, а последња народна песма у *Антологији српског песништва - Изједен овчар* следи после Кодерове песме *Митологије*. О песми је Павловић написао оглед објављен у *Обредном и говорном делу* (1986), а настао је између 1981. и 1984, што значи да се песмом бавио у време рада на допуњеном издању *Антологије*. Народна песма "од дванаест стихова и много нејасноћа" (Исто, 19), навела је Павловића да кључ песме, који је "био бачен негде далеко у море" (Исто, 21), пронађе у обреду Дионисових баханткиња забележеном у III веку п.н.е. Обред жртвоприношења прворођеног због даље плодности одржао се дуго и о њему постоје писана и усмена сведочанства, а баханткиње – вештице у нашем предању, певале су песме при томе. У нашој песми проговара жртва, "лудо дете Радоје", и по томе се она разликује од њихових песама и припада модерним временима, али је по тематском слоју међу најстаријим митолошко-обредним песмама.

Начин на који је Павловић распоредио народне лирске и епске песме у допуњену *Антологију*, указује на принцип успостављања дубљих, мотивских и тематских веза између српских песама, биле оне усменог или писаног порекла, и

коначно успостављање непрекинутог и вишеслојно повезаног континуитета српске песничке традиције. Такође упућује и на Павловићеву оцену да не постоји вредносна разлика између писане и усмене поезије, да начин настанка песме не одређује њену естетску и садржајну вредност, а постављање у заједнички "напрегнути" контекст то и доказује. Народне песме у антологији постављене су и у одређени хронолошки низ, онакав какав је успостављен међу песницима писане поезије, а Павловић је на тај начин одређивао њихову старину и порекло, руководећи се при том мотивско-тематским слојевима и везама у првом реду.

Читање *Антологије српског песништва* представља тако право истраживачко и откривалачко путовање кроз непрекинути ток *српске песме*, пуно изазова и нових питања, док се пред читаоцем отвара ова истинска *књига српског песништва*, од памтивека до данас. У тексту *Павловићева књига српског песништва*, Драган Хамовић поставља једно питање које нам се наметало док смо проучавали *Антологију*, а на које немамо тачан одговор: "Зашто је, дакле, Павловићева саборна књига осамстолетног српског песничког тока – (...) – остала инокосна међу делима антологијске врсте у нас?" (Хамовић, 2010:466). Претпоставке се ређају, од нашег "нехаја и немара" до неоубичајене концепције Павловићеве, тешке за рецепцију, али то демантује дванаест досадашњих издања, вредност, значај, утицај, читаност....Ниједан одговор не изгледа довољно прецизан, а можда је разлог утисак да је Павловић "завршио посао" и да нема простора за више и даље од тога, уз нелагоду од неминовних поређења која би уследила?

Шта год да је узрок, или све помало од наведеног, остаје чињеница да време које пролази стално потврђује и додаје нову вредност *Антологији*, а ако је гледамо из перспективе савремености, онако како Павловић сагледава прошлост, можемо закључити да је њен значај одавно превазишао поље поезије и књижевности и извршио немерљив утицај на српску културу, а тиме и на српску културолошку свест. Време када се први пут *Антологија* појавила, било је усмерено ка изградњи југословенског националног идентитета, а о

књижевности се говорило као о *југословенској*. Павловић је својом "књигом српског песништва", без буке и декларативног самопотврђивања, подсетио, успоставио и вратио *сећање* свог народа на сопствени културно-духовни континуитет и идентитет.

ПРЕВРЕДНОВАЊЕ СРПСКЕ ПЕСНИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ: ЕСЕЈИ О СРПСКИМ ПЕСНИЦИМА

Поетичке основе

Од прве есејистичке књиге *Рокови поезије* па све до *Ништителџа и свадбара* и рада на допуњеном издању *Антологије српског песништва* са новим предговором, Павловић паралелено са књижевноисторијским истраживањем и превредновањем српске песничке традиције, интензивно промишља начелна књижевно-теоријска и поетичка питања књижевног стваралаштва, посебно поетског, што ће резултирати објављивањем још две засебне есејистичке збирке тог тематског круга – *Дневник песне* (1972) и *Поетика модерног* (1978). Заједно са поглављем *Теме из Рокова поезије* оне чине теоријску основу Павловићевих промишљања књижевних питања, у широком распону од опште-филозофских, историјских, социолошких, лингвистичких, психолошких, културолошких питања до (ауто)поетичких питања интерпретације и методологије проучавања песништва. Тако ове есеје можемо читати и као теоријску основу и дискурсну допуну Павловићевих тумачења српске песничке традиције, а у појединим сегментима и као имплицитну поетику његовог песничког стварања.

Дневник пене (1972) је специфична збирка у оквиру Павловићевих есејистичких књига, састављена од идејно-тематски и стилски разнородних есеја, што није случај са другим збиркама, које имају кохерентнију структуру и широку заједничку тематску основу (*Осам песника, Поезија и култура, Ништителџи и свадбари, Поетика модерног, Обредно и говорно дело и др.*). Ипак, и поред наглашене фрагментарне структуре, неколико основних тема

које чине сталну Павловићеву преокупацију, како у певању тако и у мишљењу, налазе се у текстовима сабраним у *Дневнику пене*, а то су појам модерности, питање песничке имагинације и однос мита и поезије.

Појмом *модерности* Павловић ће се детаљно бавити у есејима *На тему: модерност данас* и *Модерност данас II*, у књизи која и у наслову садржи тај појам – *Поетика модерног*, будући да је прецизно одређење појма модерног и модерности, као и јасно разграничење појма од конотација које му се приписују а не припадају му, веома важно питање Павловићеве поетике, и експлицитне и имплицитне. У есеју *Модерност и песништво* у уводном делу *Дневника пене*, Павловић даје основно одређење појма модерне уметности, а она је та "која ствара антислику овога друштва" (Павловић, 1972:10). Антислика је тако за Павловића "оно што је супротно текућој митологији једног друштва, што оспорава прилагођену психологију свакодневице, навикнуте облике осећања, устаљене реакције па и устаљене идеале..." (Исто). Тако схваћена антислика не означава акт побуне, критику друштва, нити садржи политичке импликације, већ "критикује психолошку, политичку, вредносну фасаду једног друштва" (Исто). Фасада друштва била би свако окоштало уверење које се обнавља без преиспитивања, прокламоване истине, окамењена знања, а *антислика* је та која их преиспитује и реинтерпретира, скидајући кроз стваралачки чин фасаду која прекрива суштину свих ствари и појава. Уметник је дакле активни стваралац, који ниједну устаљену појаву не прихвата без преиспитивања и имагинативног продирања у стварност, иза и изнад слике коју му друштво нуди, стварајући тако *антислику*, промишљену и интуитивну истовремено.

Ако погледамо на Павловићев песнички опус, видећемо да је *антислика* један од битних принципа његовог песништва, а карактеристичан пример налазимо у песничкој реактуелизацији Косовског мита у песмама *Велике Скитије*, где Кнез Лазар преиспитује и реинтерпретира своје жртвено опредељење (као у песми *Посечени Кнез се сећа* о чему смо писали у делу рада о *Антологији*). Овде није у питању деконструкција и демитологизација, нити

пародијски однос према миту, већ особени песнички поступак *антислике* која ставља у питање утврђене представе, те нуди изазов новог доживљаја и реактуелизацију истине која је одавно похрањена као заувек дата. На тај начин песма буди на активан однос према свету, однос мислећег субјекта, уместо пасивног прихватања сазнања која нам се нуде. Песник је тако активни стваралачки субјекат који преобликује стварност кроз нову естетску и сазнајну вредност, особине иманентне уметности песништва по Павловићу.

Поступак *антислике* карактеристичан је за Павловићеву поетику у целини, налазимо га не само у његовој поезији већ и у есејистичком дискурсу, који се у великој мери заснива на доследном преиспитивању сваке окоштале или општеприхваћене парадигме у мишљењу. Одбацивање општеприхваћеног става да се континуитет српског песништва може успоставити тек од 19. века, преиспитивање и промена сопственог става да писана и усмена поезија не могу стајати у заједничком контексту, издвајање песничких целина из житијских текстова средњовековне књижевности, преиспитивање прагматично-историјског тумачења вредности књижевности Немањинског доба и посматрање из дубље естетске и духовне равни, проблематизовање високе оцене српског романтизма, успостављање српског песничког континуитета од "памтивека"¹¹² – све то можемо посматрати и као доследно стварање *антислике*, поступка који је Павловић дефинисао као основу модерне уметности.

Песничка имагинација је тема којом се Павловић често бави кроз есејистички дискурс, било да су у питању начелна питања песништва као у есеју *Песничка имагинација као непосредно искуство у Дневнику пене*, било да се бави поетиком одређеног песника у засебним есејима, попут есеја *Дис или песничка имагинација у Роковима поезије*, а имагинативност је и један од његових кључних критеријума при вредновању поезије засебних песничких

¹¹² Горе наведено разматрали смо детаљно у делу рада о *Антологији српског песништва*, а повезали смо и са специфичним Павловићевим вредновањем историјске науке за коју "блаженство није догађај", и која се не бави појавама као што су племенитост, узвишеност и лепота, о чему Павловић пише у есеју *Чин сећања у Обредима поетичког живота* (1998). Павловић такође доследно преиспитује научне догме осталих дисциплина, попут фројдистичке психологије, материјалистичке филозофије, проблематизујући њихове утврђене истине стваралачким *антисликама*.

појава. Песничка имагинација је важно питање и за Павловићево песничко стварање, па се промишљања из текста у *Дневнику пене* могу читати и као аутопоетичка, мада Павловић не негује праксу објашњавања сопственог песничког стварања нити есеје заснива као дискурсне допуне својој поезији.

Песма је за Павловића готово самосталан субјекат и он је персонификује наводећи да песма "тражи да дефинише односе нашег стварног света, и кроз то да се приближи његовој дубљој природи" (Исто,15). У овој реченици је исказан захтев песме који је обавезујући и за њеног ствараоца, песника: стална тежња ка откривању "дубље природе" која се иза појавног света открива поетским имагинативним увидом, а то је један од принципа Павловићевог песништва и целокупног стварања, тог неуморног понирања у суштински смисао створеног. Павловић даље развија мисао кроз поетску слику, што је карактеристично за његов есејистички стил, спој високе ерудиције, мисаоности и поетизације исказа: "Песма види односе у којима живимо као слику. Посматрајући нас, песма је или испод нас, у светлостима паклених ватри, или је изнад нас, као дух који лебди изнад неке метрополе, покушавајући да донесе смирење." (Исто).

Песничка имагинација је и носилац преображаја, јер "имагинација није само опис моје људске ситуације, она је део те ситуације" (Исто, 17), а стварањем песничке слике та ситуација се мења. При томе је важно нагласити да слика-ситуација није лична субјективна слика појединачне егзистенције, већ универзална људска, архетипска слика која се кроз различите модалитете понавља кроз време, па је "моје место у једној ситуацији заменљиво за једно друго место у неком другом историјском оквиру са сличним вербално-ситуационим односима" (Исто, 19). Тако кроз Павловићеве песме проговарају гласови словенског прापесника, богумили, слепи краљ у изгнанству, обичан човек, Одисеј, кипови, ратници (*Млеко искони, Велика Скитија, Нова Скитија*) онако како кроз њих песник оживљава архетипске слике-ситуације које су "заменљиве" неким другим местом у некој другој слици-ситуацији. Не чуди што је за Павловића у закључном разматрању *Песничке имагинације као непосредног искуства* "најдубља имагинација давање смисла", јер је мисаоност

за њега једна од најважнијих и најцењенијих особина песништва, што је нагласио у првом предговору *Антологије српског песништва*,¹¹³ пишући о критеријуму свог избора и дефинишући песничке вредности, а доказао коначно и антологијским избором песама, као и кроз (пре)вредновање српске песничке традиције у есејима о српским песницима.

Још једна велика Павловићева есејистичка и песничка тема налази се на страницама *Дневника пене*, а то је тема мита као и однос мита и поезије, а надовезује се на промишљања о песничкој имагинацији. Тако у тексту *Мит и поезија* Павловић наглашава темељну важност мита за песничку имагинацију, називајући га "граматиком песничког мишљења", али и "граматиком имагинације" (Исто, 29). Мит је у основи песничког мишљења и имагинације, а Павловић наводи песнике који поетизују мит сакрализујући га (Овидије, Милтон), дајући му нови смисао и живот (Хелдерлин), или стварајући нове визије (Блејк, Његош, Гете и Данте "давалац визија", како ће га Павловић назвати у наслову есеја у *Обредима поетичког живота*).¹¹⁴

Митске слике у модерној уметности не представљају неговање лепих слика из прошлости као у класицистичко доба наглашава Павловић, јер модерна уметност не тежи лепоти и складу, већ реактуелизује мит тражећи у њему виталне обновитељске импулсе, будући да прекид веза са митским има огромне последице за модерног човека, у сваком животном домену.¹¹⁵ Зато уметност демитологизује мит када он губи енергију и постаје утврђена,

¹¹³ „Тражили смо песме чији садржај носи печат дубине доживљаја и *сазнања* (подвукла М.Р.), и чији израз можемо сматрати делотворним и зрелим (...) Уколико су у овом избору ипак чињени мањи компромиси, били су то чешће компромиси са обликом, него са садржајем" (Павловић, 2010:18), наводи Павловић 1964. у првом предговору *Антологије*, разматрајући своје основне критеријуме којима се руководио при одабиру песама.

¹¹⁴ У есеју *Шта је мит* (1984), Павловић наводи уметнике и дела који су "у додиру са исконским митом", па поред "митско-химничног оптимизма" наших неколиких митолошких лирских народних песама, ту су и "ренесансно митолошко сликарство (Ботичели-Тинторето), *Песма над песамама*, азијски петроглифи "сунчаних" људи, Данте док посећује чистиште и рај, васкрсно христовство, Блејкова пророчтва, Достојевски на крају "Карамазових", византијски мозаици..." (Павловић. 1984: 132).

¹¹⁵ "Чак и међу верницима трагичари су они који осећају губљење митског смисла. Западно хришћанство је истицањем *распећа* постало трагично, али није остало митско", забележиће Павловић у есеју *Шта је мит*, објављеном у књизи *Природни облик и лик* (Исто, 133).

окамењена слика: "Отуд демитизација, разбијање идола, уклањање свега што нема битну стваралачку енергију (...) Хоће најзад слику која се крије иза слике, мит иза мита, женско иза жене" (Исто,32). Мит је тако архетипска основа модерне уметности, али уметник не сме у митско веровати до краја, треба му прилазити тек са слутњом истине. Овај исказ можемо повезати са начином на који Павловић прилази миту у својим поетским циклусима, наслућујући односе и митску истину, стварајући жив дијалог са прошлим, реактуелизујући и реинтерпретирајући утврђене митске слике: "Кажу да сам морепловац што је залутао, но друга је моја тајна: ја се овако са земље спасавам", проговара митски јунак у песми *Одисеј говори* из збирке *Млеко искони*, у карактеристичном Павловићевом песничком дијалогу који *слути* истину у митском.

Односом мит – уметност - поезија бавиће се Павловић у засебним есејима културно-антрополошког тематског круга (*Поетика жртвеног обреда, Говор о ничем, Обреди поетичког живота*), али и у засебним есејима о песницима (Јејтс, Његош, Данте), а у књизи посвећеној ликовним облицима уметности *Природни облик и лик* (1984), наговестиће однос мита и трагичног, што ће касније детаљно промишљати у књигама које јој следе:

Мит се дакле не испољава и не налази у трагедији
нити у трагичном. Он није трагичан. Трагични су
трошење и кршење митске светлости, Едипово слепило.
Мит је пут ка светлости, успон, могућност усхита,
откровење радости, снага за катастрофу, уверење да
иза ње стоји нова снага живота који је истоветан са
духом. (Павловић, 1984:132).

Оптимистични тон не може се приписати модерној поезији, као ни Павловићевој уосталом, али у њој нема ни рационализације ни нихилизма, већ јасне поетске визије могућности изласка из апокалиптичних стања. Таква

визија је у великој мери заснована на митском доживљају историје, нових почетака после сваког краја, што је јасно изражено у његовим лирским циклусима који певају смене епоха цивилизација (*Млеко искони, Велика Скитија, Нова Скитија*), а дискурсно разјашњење налазимо и у завршним излагањима текста *Мит и поезија*: "Мит је претпоставка да је пре сваке историје постојала још једна историја, пре сваке цивилизације, једна друга, виша цивилизација" (Павловић, 1972:41). Тако се Павловићев, условни оптимизам, не може сагледати као наивна вера у "свет бољи од свих светова", већ као вера у стваралачки чин који оживљава исконске стваралачке енергије и продужава песму и њено трајање ка вечности, а ту је могућа човекова победа.

Схватање односа мита и поезије код Павловића кореспондира са идејама Нортропа Фраја изнетим у делу *Анатомија критике*, као и у *Великом код(екс)-у*, а на његово мишљење утицало је и Јунгово схватање архетипова и колективног несвесног (Павловић одбацује у великој мери фрејдистичко схватање подсвесног, као и сви "јунговци" уосталом), а делом и антрополошка сазнања Клод Леви-Штроса.¹¹⁶ Међутим знања до којих долази проучавањем филозофских, антрополошких, психолошких, социолошких и других научних теорија, за Павловића представљају почетни импулс и подстицај за нова трагања, надоградњу и стварање сопствених увида и спознаја, па је његова есејистика плод једног новог и оригиналног виђења и промишљања свега што јој претходи. Увиди из других области људског духа не служе у Павловићевом есеју као илустрација или потврда ауторове ерудиције, већ се појављују у асоцијативним и компаративним разматрањима основне идеје коју тежи да разјасни.

Књига *Поетика модерног* (1978) садржи есеје настајале у распону од 1957 до 1976, а у том широком временском распону Павловић промишља начелне поетичке теме, паралалено са радом на превредновању и

¹¹⁶ "Књижевност у друштву продужује традицију митотворства, а митотворство поседује особину коју је Леви-Штрос назвао *bricolage*" (склапање нечега од свакојаких делића), наводи у уводном делу *Великог код(екс)-а* Фрај, напомињући да је много пре њега Т.С.Елиот употребио готово исту слику у огледу о Блејку (Фрај, 1985:18).

успостављању континуитета српске песничке традиције. Најважнија питања песничке и есејистичке праксе постављена још у првој есејистичкој збирци *Рокови поезије*, преко разматрања у *Дневнику пене*, кристалише и темељно преиспитује Павловић кроз двадесет засебних есејистичко-критичких текстова, од питања интерпретације песме, вредности и вредновања књижевности, појма модерности, песничке слике, смисла и кризе поезије, до песничког језика и песничких жанрова. *Поетика модерног* разматра имплицитно и аутопоетичка питања која поставља Павловић пред сопственом песничком праксом, и можемо рећи да представља суму његових начелних поетичких и теоријских истраживања.

Књигу отвара текст *Интерпретација песничког текста* кроз који Павловић разматра два питања - питање методологије проучавања поезије и однос природе књижевног дела и поступка интерпретације. У складу са својом праксом тумачења поезије, Павловић наглашава став да се "реалност једног песничког дела ни приближно не може заменити једним интерпретативним моделом, или схемом једног аналитичког поступања" (Павловић, 2002:8), што је наговештено у есеју *О критици* (1955) у *Роковима поезије*, где се залаже за плурализам приступа и метода при тумачењу сваког засебног дела или писца, јер било који метод узет сам сам по себи ограничава могућност тумачења укупности књижевног дела, о чему смо писали у делу рада о теоријским основама. Приликом интерпретације, која и сама представља специфичан креативни процес, долази до повратног деловања тумачења на сам текст, јер "интерпретативна актуализација обогаћује и представља увеличавање самог текста и његових делова, али га не враћа у своје димензије, какве су биле кад смо у руку добили песнички текст, као дар на изглед невин" (Исто, 9). Свака интерпретација тако мења дело додајући му нове димензије, али тумачено дело никада се не враћа својој изворној ситуацији, што је у складу са Павловићевим схватањем сталних промена којима је изложено свако уметничко дело које је део *живе традиције*, јер оно што је живо не може да добије окамењени и заустављени лик и облик, јер тиме престаје да буде живо и остаје само празан артефакт, испражњен од смисла.

Неминовно питање за Павловића као врсног тумача, интерпретатора, и антологичара поезије јесте какав однос тумач успоставља према песничким текстовима из прошлости. Налазећи се између крајности захтева историзма који налаже успостављање критеријума неког другог времена или тумачења на основу критеријума свога времена за савремену поетску продукцију, Павловић увиђа да су оба захтева неодржива, те констатује да "читање песама других времена, као и других поднебља, игра је са претпоставкама". Одбацивање историзма је немогуће будући да можемо "најрадикалније избацити историзам из нашег умног поступка приликом читања и тумачења песме, али остаје у нама један несвесни историзам, делотворан, обојен емоцијама, и нашим несвесним опредељењима" (Исто, 11). Зато је читање песничких текстова из прошлости "игра са историјским претпоставкама" и тиме Павловић посредно објашњава свој метод приликом тумачења песничких текстова из других времена, а игру са историјским претпоставкама развија и кроз своју поезију, која је великим делом у знаку реактуелизовања прошлог, кроз "историзовање мита и митологизовање историје".

Успостављајући однос текста и интерпретације, а полазећи од санскритских поетика и европске традиције мишљења о књижевности које наводе да је "све песништво у ствари метафора", Павловић закључује да би тумачење било "додавање једном систему метафора још једног метафоричког слоја, стварање такозваног метајезика" (Исто, 13). Зато је за разумевање поезије неопходна поредбена метода, јер сама поезија најбоље тумачи песнички текст, тако што се "песма интерполира натраг у низ песничких дела, у целину нашег читања", што је Павловић већ доследно примењивао у својој критичко-есејистичкој пракси, а на овај начин дошао је до бриљантних тумачења и успостављања дијахронијских линија између песника различитих раздобља још од првог предговора *Антологије српског песништва*, о чему смо опширније писали у овом раду (поглавље о првом предговору *Антологије*).

У закључку разматрања проблема интерпретације песничког текста. Павловић исписује речи које би могле бити и мото његових критичко-

есејистичких текстова, а по нама представљају Павловићево *вјерују* када је у питању интерпретација поезије:

Нема завршне, дефинитивне интерпретације.
нема интерпретације која исцрпљује песнички
текст, нема интерпретације која искључује
остале интерпретације (Исто, 14).

Одатле проистиче и специфичност Павловићеве есејистичке поетике која се огледа у већ уоченом константном преиспитивању сопствених увида и сазнања, релативизовању закључака, отворености форме, отворености за ново и суштинској недогматичности у ставовима.¹¹⁷

Уз интерпретацију песничког текста, један од кључних појмова Павловићевог антологичарског и есејистичко-критичарског рада јесте и појам *Вредности и вредновања књижевности*, којим се бави у истоименом тексту у *Поетици модерног*. Уобличен у стилу *монтењовског* есеја, онако како и неухватљивост теме налаже, овај текст успоставља вишезначан однос између појма вредности и књижевности. На самом почетку Павловић полази од премисе да се не може без појма вредности бавити књижевним делом, али тешкоћа се састоји у одређивању тога шта је вредност, јер је тај појам нешто "тешко одредљиво, апстрактно, немерљиво, противречно". Ипак, однос према вредности је често паралелан односу према животу, па се на тај начин може успоставити критеријум за вредновање књижевности као "духовног изданка живота", па "оно што вреди у животу и за живот, вреди и у литератури" (Исто, 28). Међутим однос живота и литературе није једнозначан – Павловић истиче већи степен слободе који литература има у односу на живот, јер у њој налазимо и сумњу у живот, она није ту само да би подржала живот јер је такође и "заговорник смрти и истраживач неких искустава која нису ни смрт ни живот.

¹¹⁷ На сличан начин промишља проблем тумачења поезије Милован Данојлић у тексту *Успутне мисли о поезији* у књизи *Песници*: "Потпуним расветљавањем живих структура – а песма је, управо, једна жива структура – угрожавају се преосетљиве жилице ткива. Њима је најбоље у измаглици, у влази, у помрчини: оставимо их тамо где им је добро" (Данојлић, 2007:481).

У њој се догађају главни догађаји слободе људског кретања" (Исто). Овде можемо наслутити Павловићево вредновање поезије ирационалног, мистичних визија, имагинативних продора у бесконачност, које је видљиво у тумачењу песника "смрти и пролазности" Диса и Пандуровића на пример, који "за поезију отварају врата свемира" (Павловић, 2010:77). Павловић наглашава да се залаже за књижевност блиску животу, у "напрегнутом односу с њим", јер вредности у крајњој линији зависе од човека, али је само делимично познато шта све има у човеку и зато је вредност "несазнат појам". У њој је нужно нешто субјективно, јер сваки човек мора да даје вредносне судове, па је вредновање неизбежни "елементарни осећај у нашој егзистенцији". Тако Павловић оцењује процес вредновања као нужност, истичући немогућност успостављања трајних и поузданих мерила вредности, али упркос томе, вредновање је битан и неодвојив део процеса тумачења књижевности. Павловић пише текст о вредновању 1976, судећи по датирању, онда када је велики део процеса вредновања и превредновања српског песништва иза њега, барем када су есеји о српским песницима и прва верзија *Антологије* у питању, па га можемо читати и као дикурзивно тумачење његовог сопственог поступка успостављања вредности у српској песничкој традицији.

Значајној теми свог песничког и есејистичког стварања, теми модерности, враћа се Павловић у више наврата кроз своја критичко-теоријска промишљања, а у *Поетици модерног* разматра је у два есеја *На тему:модерност данас* и *Модерност данас II*. Појам модерности почиње широко да се употребљава у новије доба, али многи теоретичари, филозофи и историчари различито му приступају и дефинишу га, мада се често тумачи као новост и раскид са класичном традицијом (Х. Фридрих, Т.Адорно). Павловић кроз низ питања преиспитује општеприхваћене одлике модерности као одсуства кохерентне слике света и ослањање на фрагменте искуства, питајући се у каквом односу се стварање овог тренутка налази са појмом модерности, јер модеран писац је модеран у односу према нечему. Кроз постављање питања и игру са силогизмима (Модерност је увек нешто друго. Али и оно прво је увек нешто друго), Павловић сугерише непоузданост и релативност дефинисања

појма модерног, али наглашава неминовност периодичног смењивања епоха и стилских праваца, где нема победника и побеђених, већ само смењивања и обнављања у сталном кругу промена.

Међутим, после низа релативизованих одговора, он истиче питања која су у средишту његовог разматрања модерности, а то су - шта је у данашњем књижевном часу модернитет и "разорно, испитивачко подпитање: шта је *стварно модерно?*" (Павловић, 2002:40). Одговарајући на ова питања, Павловић износи јасне и прецизне закључке које можемо схватити и као одређивање и потврду сопствених поетичких начела. Одређујући најпре шта *није* модерност ("права модерност није стил, модерност није ништа статично ... није ни понављање истог експеримента"), Павловић наводи шта је модерност: "Модерност треба да је повишена стваралачка свест, интензиван однос према времену, дубоко слободан однос према сопственој уметности" а сама модерност је процес, "нешто што се догађа у различитим културним приликама, на различитим књижевним и стваралачким раскрсницама" (Исто, 40-41). У самом закључку текста, Павловић даје низ надахнутих упутстава за модерност данашњем књижевном ствараоцу ("појачање односа према времену, не подлагање захтевима канона, нити захтевима једне псеудостваралачке деструкције форме, језика, израза"), која су уједно и захтеви сопственом песничком стварању, па упутства која следе можемо прихватити као једну врсту програмског аутопоетичког исказа:

Што интензивније, што комплексније, луцидно сагледавање
проблема који се стално отварају око нас(...)Одбијање
сваког мисаоног редуccionизма, одбијање упрошћености
која може да значи укидање стваралачког субјекта,
без дивинизације субјективитета, без дизања језика на ниво
свештености(...)Уверење да се књижевним делањем негде
стиже, и да се ради на сталном мењању формуле човека,

која је у свакој нашој речи и гесту, дакле у нашој заједничкој
моћи да је кваримо, поправљамо, оплемењујемо (Исто,43).

Ово су смернице и задаци који откривају смисао Павловићевог књижевног стварања, а најважнија је, чини се, мисија "мењања формуле човека", што је кроз своје песништво и кроз неуморно есејистичко истраживање и преиспитивање, успостављао и увек изнова остваривао као сопствени задатак "вишег реда". Ову тему проширује Павловић нешто касније у есеју *Нови субјект у модерној поезији* (1976), који садржи додатне смернице за данашњег песника и модерну стваралачку свест. Павловић наглашава одговорност песника у друштву, као "одговорност једног субјекта пред другим субјектима", а задатак песника "није само писање добре и модерне поезије. Кроз модерну поезију тражи се дефиниција модерне субјективности" (Исто, 34). Међутим, модерна свест није синтеза свега, енциклопедизам, она је свест која настаје, део "космичке игре, ново слагање елемената у ведрини духа" (Исто), а поезија је та која треба да задржи своје достојанство, да "нешто подигне увис", да се издигне из баналности појавног света и друштвено-историјских условљености. Павловић наглашава да се "вештина писања поезије" преноси, да је самониклост реткост, да "много тога мора да буде преузето, схваћено, поново оживљено", и тиме потврђује своје схватање традиције, континуитета у култури, *елиотовско* осећање историје и доживљај *живе* традиције. Без сећања, обнављања и поновног стварања нема ни велике поезије, а њу стварају они "који су највише веровали у поезију и у њој највише могли" (Исто).

Онако како у књизи *Рокови поезије* у есеју *Кривица поезије* (1957) Павловић раздваја појмове *поезија* и *песма*, тако наглашава разлику два појма и у есеју *Писмо о поезији* (1963) објављеном у *Поетици модерног*. Писано исповедним тоном неуобичајеним за Павловићев есејистички дискурс, (и наслов наговештава личнији тон – у питању је *писмо*), Павловић развија мисао из ранијег есеја о кривици поезије, о неограниченим моћима поезије које

песници не могу да искористе.¹¹⁸ У тексту писаном неколико година касније, он иде и даље уз констатацију: "Не, поезија уопште није могућа. Мислим да су све добре песме само сањарење о поезији (...) чежња за *основном, елементарном, правом* (подвукла М.Р.) поезијом која је толико на домаку руке, а остаје од ње само реч" (Исто, 50). Поезија као појам представља тако неостварив идеал, идеал коме су тежили и тежиће песници различитих епоха, стилова, поднебља и та тежња се увек изнова рађа и бива побеђена, јер "песме су другачије од поезије, као што су наше речи о љубави другачије од наше драгане", написаће песник који исповеда своју стваралачку тежњу, немогућност да је достигне, али без горчине и песимизма. Ови редови могу се у првом реду схватити као још једна ода *поезији* и њеној узвишености, пре него критика песника, песме и њихових (не)могућности. Једноставно, Павловић схвата и са сетом прихвата ту истину коју је слутио, а сада је спознао да је *поезија, основна, елементарна, права*, онаква о каквој се сања и осећа у песничким сновима - немогућа. Поезија је постала двоструко немогућа – по дефиницији (о чему је Павловић писао 1956. у есеју *Белешке о лирици*¹¹⁹), као и по начину и поводу, али она ће се и даље писати, јер "новодошавше, у које и сам спадам, занима да виде какво је то осећање писати песму, и сањарити о поезији...", закључује Павловић поетски, лично, онако како је и започео овај текст. Овај ретки исповедни *монтењовски* есеј у контексту Павловићеве есејистике представља артикулацију Павловићевих високих идеалистичких тежњи у поетском стваралаштву, што неминовно води одређеној резигнацији, али га наводи и на испуњавање све виших захтева које ставља пред себе и који, у крајњој линији, ипак воде у близину тог недостижног идеала.

Смисао поетског стварања преиспитиваће Павловић у још једном тексту у *Поетици модерног – Чему поезија* (1967), где после уводних разматрања о

¹¹⁸ "Чему њена гордост, чему њено име?", пита се Павловић у тексту *Кривица поезије* и наставља: "И само њено име изгледа као нешто што премаша њене могућности. А који је доказ? Можда баш тај да су могућности поезије неограничене, а песници не могу да их искористе. Јер свака, не знам како добра песма, може бити оптужена: зашто није боља" (Павловић, 1958: 36).

¹¹⁹ "У својој непостојећој дефиницији поезија предвиђа успостављање вредности; она их мора проналазити, проглашавати, обарати" (Исто, 13).

малој улози коју поезија игра у животу савременог човека и у чему се надовезује на резигнирани тон *Писма о поезији*, кроз асоцијативни низ напушта дотадашњи тон и долази до сасвим другачијег одређења сврхе и смисла поезије данас. Павловић заправо истиче у први план естетску, културно-историјску и онтолошку димензију и сврху поезије, будући да "песма није само имагинативно и емотивно сведочанство о поднебљима у којима живи човек, она свом сопственом времену додаје једну димензију, она улази у општу формулу човека тога времена (...) она мења његову формулу (...) она мења његов лик" (Исто, 61). Снага поезије је у томе "што није ништа ново, што она никада није ни била нешто ново", и овде Павловић развија мисао из есеја *О појму стварања* да "свет је само једном био нов, и сад се може обнављати осећај новог" (Исто, 45). Транстемпорална комуникација поезије јесте њена иманентна вредност и залог њеног трајања:

Њена снага је томе што узимајући на себе вид
предмета, чини свој вертикални продор кроз време
трајањем – у будућност, подсећањем, подстицањем
нашег сећања – у прошлост (Исто, 62).

Промишљања о поезији и њеној функцији заокружује Павловић у есејима *О кризи поезије, јуче* (1957) и *Криза поезије, данас* (1976). У првом тексту, повод за његова размишљања о прокламованој кризи поезије је појава релативно великог броја младих људи који пишу стихове и у томе Павловић не види никакву кризу. "Наша савремена поезија обилује талентом, очарава темпераментом, изненађује смелошћу", забележиће он крајем педесетих година прошлог века, "али њена култура израза није довољно висока" (Исто, 78). Проблем недовољне бриге и неговања песничког талента означава иначе Павловић као нашу уметничку "бољку" и у есејима о српским песницима и у предговору *Антологије српског песништва*, али овде се посебно занимљив чини његов став о категорији "целовите песничке личности", коју наводно млади песници још увек немају изграђену. Павловић категорички одбија таква

промишљања, као "буквално примењивање романтичарског схватања да је обавезна изузетност личности песника" (Исто, 79), што је у потпуном складу са његовим *елиотовским* схватањем песничког *ја* и теоријом *имперсоналности*, а о наглашавању песничког субјекта у периоду романтизма писаће касније у предговору антологије *Песништво европског романтизма* (1969)¹²⁰. "Личности не праве поезију, њу праве стваралачки таленти", закључује Павловић овим исказом налик на сентенцу своју кратку расправу о кризи поезије јуче, да би је наставио готово двадесет година касније. Поводи су сада другачији, а то је у првом реду инфлација језика, његова сувишна употреба "без скрупула тачности, без одговорности за лепоту, без бриге за чистоту", али са друге стране језици су у експанзији, вербализам доминира, а језик све мање опстаје као систем. С тим у вези је и прокламована криза лиетаратуре, али Павловић проницљиво запажа да је у кризи само књижевноисторијски концепт литературе и национални концепти наметани кроз образовање.

Супротно мишљењима о кризи литературе, Павловић опажа њено обнављање "тамо где се са полетом поново тражи стваралачки и напредни књижевни профил", обнавља се и "достојанство жанрова", а општа одлика савремене литературе јесте "њена непрегледност" (Исто,81). Баш у тој непрегледности види Павловић нову виталност литературе која "светлуца као зора свеопште писмености, могућност комуницирања и сазнавања, област лепе суперинформисаности", без обзира на то да ли је литература "трајање или бивање" (Исто, 82). У овим речима се огледа суштинска модерност Павловићевог промишљања литерарних феномена, неочекивани закључци и увиди који произилазе из његове сталне отворености за нова питања и другачија гледања познатих феномена, његов истраживачки дух који упорно и неуморно, уз успоне и падове, верује у суштински смисао и вишу сврху човекових стваралачких напора.

¹²⁰ "То романтичарско *ја* јесте било оно што је хтело да буде: слободно; оно је било супстрат захтева за слободом (...) Тек у другој половини деветнаестог века настаје програмска афирмација свога *ја*, као експанзивне и разорне силе" (Павловић, 2003:15-16).

У есејима који су на одређен начин тематски повезани са огледом о интерпретацији песничког текста *Поетика и поезија* и *Реторика и манир* (оба настала 1963), Павловић промишља питања важна за његову критичко-есејистичку праксу, а то су могућности, домети и ограничења књижевне критике, теорије и историје. Однос поетике и поетског стваралаштва је сложенији него што се претпоставља, јер "поетика није огледало поезије у прози", али је неопходан стваралачки корелатив књижевном стварању. Интерес за теорију и критичку есејистику није претеран, нити ту постоји било каква "опасност" за поезију, јер "поезија се остварује само у песмама", а "размишљање о поезији је такође једна врста песничког чина" (Исто,92), те Павловић подвлачи креативност самог процеса тумачења поезије, о чему сведочи његово сопствено критичко-есејистичко стварање.

Тачка у којој се поетика може огрешити о поезију јесте "недозвољено упрошћавање" приликом свођења поезије једног периода на поетику целог тог периода, а баш у таквим случајевима је потребно "сложено гледање" на различите песничке појаве. Овакав став Павловић спроводи у својој есејистичкој пракси, а видљив је у његовом односу према периодима и њиховим појединачним песничким појавама у првом предговору *Антологије српског песништва* и есејима о српским песницима – иако је Павловић дао изразито оштру оцену српског романтизма у првом антологијском предговору, он је у есејима прилазио песницима тог периода као засебним појавама, без свођења њихових особености на особине једног периода (Радичевић, Змај, Костић), и виоско вредновао њихово место у српској песничкој традицији.

У уводном делу текста *Реторика и манир* Павловић износи занимљиву тезу да не постоји негативно вредновање поезије, већ да се о поезији може писати само као о вредности, а ако нека поезија њих нема, онда се не може, нити би требало бавити се њоме. Тиме он имплицитно наглашава да је већ само писање о поезији или одређеном песнику уједно и њихово вредновање, и посредно одриче исправност критичког "сецирања" песама у потрази за негативним вредносним елементима. Овакав увод је заправо припрема за

Павловићеву одбрану појмова реторике и манира у песништву, који су у савременим теоријама поезије добили пејоративни призив и служе као "појмови дисквалификације".

Из перспективе његове песничке поетике, али и критичко-есејистичке праксе, произилази високо вредновање *реторичности* у поезији као једног од мало "основних, правих песничких ставова", а на овом месту налазимо и дискурзивно тумачење тог појма из Павловићеве поетске праксе:

Реторична поезија је песништво заједнице,
песништво устаљеног поретка вредности и
симбола, поезија која се не отрже, и не жели да
се отргне од церемонијалних, дакле друштвених,
конвенција у казивању. (Исто,100).

У есеју *Порази и нада песништва* којим завршава *Поетику модерног*, Павловић увиђа сужавање простора песничког деловања које доноси модерно време и напредак технологије и нових дискурса –новинарства, фотографије, филма а пред поезијом је захтев да пронађе "поетично ван поезије" и да способност стварања вредности усмери на "цео феномен људског постојања". Основна нада поезије је ипак у "бродолуму метафизике", а поезија има могућност да постане самосвојни онтолошки систем уколико "искуство песника може да добије достојанство једне науке о бићу, уколико песник пристаје да говори као појединац, који сведочи о могућностима непосредног сазнања и о позиву који истина упућује речима" (Исто, 109).

Овим поетизованим завршетком огледа о поразима и нади песништва, Павловић потврђује своју дубоку веру у неисцрпне могућности обнављања поезије, у њен дубоки онтолошки смисао у крајњем исходу и зато певање и мишљење о певању трају и трајаће какав год да буде оквир који друштво и историја одреде човеку. *Поетика модерног* представља Павловићеву есејистичко-критичку мисао у широком тематском и идејном распону, онаквом какав је и његов захват у проблематику књижевног стварања и мишљења о

њему. Питања модерности, вредновања, интерпретације поезије, смисла поезије и песничког стварања, могућности развоја литературе, однос поезије и мишљења о њој, промишља Павловић исцрпно, неуморно, стваралачки, уз високу ерудицију и интуитивне увиде, некад у објективно-дискурзивном тону, некад кроз игру реторских питања и силогизама све до исповедног, личног тона у појединим текстовима. Ставови и импулси за нова истраживања који се налазе између корица овог дела¹²¹, налазили су и налазе на значајан одјек у књижевно-теоријским круговима и чине *Поетику модерног* једном од утицајнијих Павловићевих есејистичких књига.

Паралелено са есејима о теоријско-поетичким питањима, Павловић пише есеје о српским песницима и ради на антологијском избору српског песништва, па их можемо у једној равни читати као теоријску и поетичку основу интерпретацијама српске поезије и успостављања њеног континуитета, а на другој равни као дискурзивну допуну тог процеса. Овакво условно разграничење помаже бољем сагледавању Павловићеве есејестике, али као што су његово песништво и есеји међусобно повезани и чине један целовит стваралачки процес, тако су и тематске равни унутар есејистичког дикурса међусобно испреплетене и прозилазе једна из друге.

¹²¹ У тексту *Одређење и одбрана модерне поезије* (1978), Бранко Поповић наводи да *Поетика модерног* "може свакој будној свести бити поуздан ослонац и путоказ, и бити одличан подстицај властитом стваралачком мишљењу и делању..." (Поповић, 1987:55).

Есеји о српским песницима XIX и XX века

Есеји о српским песницима су интегрални део Павловићевог подухвата превредновања и успостављања континуитета српске песничке традиције, а заједно са *Антологијом српског песништва* и есејима о старој и народној српској поезији чине један од најобимнијих и најрелевантнијих књижевноисторијских корпуса у српској књижевној мисли. Поред књижевноисторијског значаја и димензије, Павловићеви есеји о српским песницима представљају бриљантне критичко-есејистичке интерпретације поезије српских песника, што их чини незаобилазним делом наше најбоље критичко-есејистичке традиције. У контексту српске књижевности, Павловићеви есеји о песницима спадају у највише домете наше есејистичко-критичке праксе уз имена као што су Богдан Поповић, Станислав Винавер, Исидора Секулић, Милан Кашанин, Зоран Мишић, Сретен Марић, Јован Христић, а у контексту светске књижевности настављају плодну традицијску линију песника-есејиста, од Гетеа преко Колрица, Вордсворта, Бодлера, Валерија до Т.С. Елиота.

Преглед есеја о српским песницима у овом раду заснован је на хронологији њиховог настанка и делимичној селективности, која се огледа у избору репрезентативних текстова о песницима које је Павловић нагласио својом *Антологијом српског песништва* и у оба предговора, као и на праћењу дијахронијских линија међу њима оцртаним у предговорима *Антологије*. У овај преглед уврстили смо и оглед о Матији Бећковићу, настао као поговор његовој поеми *Кажга*, и то је једини од есеја у овом прегледу који није објављен у засебној есејистичкој збирци.

Владислав Петковић Дис

Павловић ће свој први есеј о појединачном опусу једног песника посветити поезији Владислава Петковића Диса, у једном од својих најобимнијих текстова овог тематског круга. Есеј *Дис или песничка имагинација* (1957) објављен је прво у књизи *Рокови поезије*, а Павловић ће га касније уврстити у књигу *Осам песника* (1964), заједно са огледом о Васку Попи из прве есејистичке књиге уз шест нових песничких портрета.

Већ у првом есеју посвећеном поезији једног песника, Павловић испољава изграђеност стила критичко-есејистичке интерпретације, што чини његов оглед о Дису релевантним и незаобилазним делом наше књижевне мисли. Одлике његове критичко-есејистичке мисли као што су прецизно сагледавање врлина и слабости одређеног песничког опуса, дар проницања у најтананије особености и везе на симболичко-поетском нивоу, теоријска и књижевноисторијска утемељеност, аналитичност уз критички дух и оригиналност синтетизованих увида, видљиве су у овом обимном песничком портрету и остају карактеристичне за Павловићев опус есеја о српским песницима који ће настајати у наредним годинама.

Павловић се неће у сваком песничком портрету опширно бавити социолошким и историјским контекстом и биографским датостима као у есеју о Дису, али неће их ни избегавати по сваку цену у складу са захтевима актуелних антипозитивистичких теорија књижевности, него ће сваком поједином песнику прилазити онако како налаже ток интерпретације, а методологију ће заснивати засебно за сваког. Такав приступ је свакако у складу са његовим прокламованим теоријским начелима изнетим још у *Роковима поезије*, да ниједна метода није супериорна и да је права методологија заправо

плурализам свих расположивих приступа који функционално осветљавају суштину поетских појава.¹²²

Када је реч о Дису, Павловић показује ганутош његовом људском и песничком судбином, запажајући на самом почетку да је чак и међу бројним нашим несрећним песницима "слика коју Дисова судбина пружа, тужна чак и у склопу наше књижевне историје" (Павловић, 1958:253) и на самом почетку текста испољава своју поетску моћ сажимања видљиву и у есејистичком дискурсу: ово кратко запажање читаоцу пружа једну широку и разнолику слику несрећних судбина, књижевноисторијских околности, бура српске историје и личних сломова којима обилује наша књижевна историја. И Дисов живот и крај живота су мученички, а Павловић "мартирском" назива и његову књижевну судбину, изложену "једном од најубиственијих критика за коју наша књижевност зна", подсећајући наравно на "бруталан и неправедан" Скерлићев напад на Дису. Међутим, баш тај напад је парадоксално изазвао повећано интересовање за Дисову поезију и бројне радове који су рехабилитовали његову песничку вредност (Павловић истиче "пионирски" рад Велибора Глигорића из 1929), али још и данас (1956)¹²³ има гласова који га омаловажавају, примећује Павловић.

После оваквог увода, могла би се очекивати нова похвала Дисовој поезији, али Павловић доследно својој непристрасности и прецизности сагледавања, наводи да је "Дис данас и прецењен", а уз навођење малобројности песама и сужене тематике, истиче ипак као највећи Дисов недостатак његов језик. Граматичке и семантичке грешке, непрецизност лексике, неадекватна и конвенционална употреба страних речи, неразвијена поетска експресија, све су то упадљиве мане његовог израза, али једна врлина његове поетске технике без премца јесте "музичка интуиција, понекад

¹²² О свом гледишту поводом различитих супротстављених методологија проучавања књижевности писаће Павловић још у есеју *О критици* (1955), где се залаже за превазилажење антагонизама различитих аспеката у приступу књижевном делу, јер "синтеза свих њих у једну креативну целину којој ће естетски принцип бити непоколебљиви центар чини се привлачним идеалом једног савременог критичког метода" (Павловић, 1958:48).

¹²³ На крају текста стоји година 1957, а на овом месту Павловић истиче 1956. као годину настанка текста, па можемо закључити да је оглед о Дису започет 1956, а завршен 1957.

здружена са необичним метафоричним спојевима" (Исто, 256). Уз све мане, Павловић констатује да је Дисова поезија померила нашу поезију напред, а то га наводи на закључак да се напредак поезије остварује кроз аутентичне песничке појаве, а не кроз усавршавање технике, те налази велику сродност са Бодлеровом поезијом ("термини бодлеровске песничке митологије", "доминантне теме") донекле и Верленовом, а уочава и да је Дис "први од наших крупних песника у коме је Београд присутан као град и као атмосфера" (Исто, 258). Град је у његовим сликама оличење пакла, што је у складу са песничким "прасликама пакла" које никада нису везане за природу, него управо за урбане просторе и Дис види Београд кроз "лоше калдрмисане улице, кишом овлажене дрвореде, блатњаве плочнике, задимљене кафане и атмосфере перифериског гробља" (Исто, 259), али ове слике не прелазе у дескрипцију, већ су део његовог унутрашњег доживљаја.

Када посматра Дисово место у контексту смењивања праваца и стилова у нашој књижевности, Павловић уочава да је његова појава преурађена, и да је то што је био *претходник*, делом допринело лошем пријему на који је наишао. Слично закључује Јован Делић у тексту *Владислав Петковић Дис као пјесник промјене сензибилитета*, али иде корак даље, истичући да је Дис "мијењао сензибилитет читалаца и критичара, и да би се Скерлићев неспоразум с Дисовом поезијом могао објаснити управо из перспективе промјена те поезије, ретроспективно" (Делић, 2008:275). И заиста, из перспективе досадашњих сазнања може нам Скерлићев напад изгледати ирационално и неразумљиво, али ако сагледамо из књижевносторијског угла, вреди размислити о Делићевим речима да "Скерлић није био у прилици ни да слути, а камоли да прати промјене у српској поезији 20.вијека" (Исто). Павловић примећује још једну особину Дисове поезије која је условила његов статус претходника, или онога ко "мијења сензибилитет", а то је *непоновљивост* нових садржаја које је донео у нашу поезију, те није могао да има следбенике, нити да буде учитељ онима који долазе. Све то оцртава његов особени и усамљенички статус у контексту наше поезије, а који је наглашен његовим "субјективитетом који се заснива на конкретним личним одредбама" (Павловић, 1958:262).

Пошто је прецизно поставио Дисову песничку појаву у књижевноисторијски контекст, Павловић у једној од најбољих интерпретација Дисове поезије у нашој књижевности, разматра Дисову поезију тумачећи најважније аспекте његових најбољих песама *Тамнице*, *Можда спава* и *Нирване*. Павловић интерпретацију заснива на доминантним проблемско-тематским аспектима Дисове поезије, а то су његова космогонија, тема љубави, песимизам као основно осећање и питање песничке имагинације, велике теме Павловићевог есејистичког дискурса у целини.

Тамницу ће Павловић назвати једном од најлепших песама и "малом Дисовом космогонијом", по чему се може успоставити сродност са Његошевом *Лучом*, уз све велике и бројне разлике између њих. У њој је основа Дисове поезије, док *Можда спава* и *Нирвана* "такође изванредне песме, уствари су развијене епизоде и појединачни симболи *Тамнице*" (Исто, 267). Павловић ће анализом језичко-стилских и семантичких средстава појединих стихова *Тамнице* "одбранити" Дисов песнички израз и језик у овој песми, изврсно запажајући да уколико би заменица *онај* у првом стиху песме ("То је онај живот где сам пао и ја") била замењена конвенционалним *тај*, то би банализовало и упропастило леп стих, догодила би се "потпуна збрисаност једног сугестивног подтекста" (Исто, 265). И заиста, можемо се у потпуности сложити са Павловићевим запажањем да реч *онај* наглашава дистанцу песничког субјекта од живота, дубоку унутрашњу удаљеност од свега што се дешава у животној тамници, а можемо се надовезати и на Павловићево повезивање Дисове визије са Камијевим *Сизифом*,¹²⁴ јер извесна сродност са Камијем може се уочити и када је у питању његов *Странац*, где Мерсоов доживљај света косрепондира са Дисовим осећањем удаљености од њега, што га чини неком врстом *странца* у животу. *Тамницу* Павловић види као изванредну лирско-метафизичку "приватну Генезу" у којој песник кроз слутњу идеалног

¹²⁴ "Стога Дисова визија пада, иако се ослања на мит, стоји у највећој супротности са религиским схватањима самим тим што одбацује сваку сврху те фиктивно цикличне историје човечанства. Ово потсећа на теорију Камијевог *Сизифа*, с том разликом што је Ками претстави пада прибегао знатно касније, одустајући од блиставе искључивости *Сизифа*" (Павловић, 1958:263-264).

света из којег је дошао у живот и доживљај трауме рођења, слика једну дубоко субјективистичку визију два раздвојена света на "лепи идеални део који се на видiku указује као сан (..) и на земљу без звезда којом хода човечија нога" (Исто, 268). Крај песме која сугерише затварање круга и визију успона, и који би могао да има снагу врхунца, ипак је по Павловићевој оцени сувише "кратак и концизан", очекивано разрешење изостаје, али то не значи пад песме која "до последњег стиха остаје на изузетној висини свог полазног доживљаја" (Исто, 271). Павловић честита Дису на доследности, будући да његова поезија не нуди визије светла после таме:

Цела његова поезија не познаје претпоставку излаза,
зашто да она буде пронађена у *Тамници*? Равнотежа
његових боја је толико поремећена да се све стално
сурвава у таму, зашто да у овој програмској песми
светлост поврати равнотежу? Али то се није догодило
и ми нисмо разочарани. (Исто)

Иако се Павловићева поезија не може назвати оптимистичком, код њега ипак нема песимизма, и може се слободно рећи да је такав став њему стран, а његова отвореност и посвећеност истраживању поезије, као и ширина у разумевању разноликих песничких светова која проналази вредности у поезији дијаметрално супротној његовим укусима и наклоностима, чини његове интерпретације релевантним и незаобилазним делом наше критичко-есејистичке праксе. У Павловићевој поезији чак и апокалиптичне слутње и слике добијају своје разрешење и нуде излаз, и он је у основи песник вере у моћ обнове и нових почетака после сваког краја, јер после падова, креће се *узбрдо*, као у завршним строфама песме *Путник из Велике Скитије*:

На дну се гласови прекора
сустичу ка човеку под вишњом
што лежи уморан и гладан;

последњи сам у ланцу свеопштих псовки.

Немам на коме да се искалим.

Хоћу да се огласим љубављу

и да узбрдо кренем

са похвалом стварања на уснама.

("Песник", *Велика Скитија*) (Павловић, 1996:141-142)

Павловићево разумевање за Дисов песимизам ипак не чуди и у складу је са његовим непристрасним и истраживачким приступом поезији у свим њеним видовима и испољавањима, а може се видети и у његовим високим оценама наших песника романтизма упркос генерално ниском вредновању тог раздобља српске књижевности. У основи тог става је и стална заинтересованост и тежња ка разумевању разноликих песничких појава и светова у које Павловић понире у потрази за *вредностима*, добро обавештен, са посвећеношћу и обазривом пажњом.

Павловић издваја љубав као велику Дисову тему и у уводном делу овог поглавља пише мали оглед о љубавном мотиву у поезији, са посебном освртом на чест мотив неоствариве љубави због смрти драге. Његов изванредан стил је овде у пуном замаху, а на једном месту Павловић, вероватно са тежњом да зрнцием ироније ублажи тежину мотива мртве драге, пишући о великој учесталости овог поетског мотива, наводи да иако то није једини разлог, ипак "неким чудом песницама драгане умиру прилично често" (Исто, 275). Иронија, хумор и сатира¹²⁵ су веома драге и Павловићу песнику, а кроз есејистички дискурс иронију везује за митско мишљење, о чему ће бити речи у делу рада о митолошко-антрополошким темама. У временском луку од митског песника Орфеја, преко Дантеа и Петрарке он оцртава лук развоја *лирског архетипа*

¹²⁵ Неочекивану иронију, смех и сатиру у песми о Апокалипси издваја у тексту *Уз поетику Миодрага Павловића* Јован Делић као моменат "значајан и драгоцен у обрађивању мотива Апокалипсе", а у циклусу *Општи живот* уочава доминантан "сатирично-пародијски поступак" (Делић, 2010:58).

како назива комплекс љубав-сан који се јавља заједно са мотивом мртве драге, а чест је у нашој поезији (Бранкова *Туга и опомена* и Костићева *Santa Maria della Salute*), али је најизразитији и најкомплетнији код Диса. Варирање мотива љубавне чежње, мртве драге и сна у којем се сећање на љубав буди јавља се у Дисовим мањим песмама *Сећање, Прича. Виђење, Гробноца лепоте, Плаве мисли*, сублимише се у мотиву очију мртве драге која га прате у животу и мешају се кроз сан и јаву, а "на варирању њиховог мотива повезаног са сензацијом музике" настаје једна од "врхунских песама" наше књижевности *Можда спава*. Тон баладе је појачан сугестивном "наивношћу" и ова песма је "ремек дело музикалности нашег стиха", а уједно и врхунац "Дисове кантилене", а њена музикалност није у ритму и смени одређених стихова, заправо није у некој посебној песничкој техници хоће да нагласи Павловић, него "баш у језгру слуха, тамо где се језичка материја подудара са скривеним ритмом имагинације" (Исто, 284). Павловић наглашава да је *Можда спава* савршен пример музикалности песничке имагинације и даје повода за нова питања о природи песничке имагинације.

У првој најобимнијој верзији огледа о Дису објављеном у *Роковима поезије*, Павловић у поглавље о Дисовој имагинацији убацује готово засебну студију о Колрицовој теорији песничке имагинације, али ће је већ у следећем издању у *Осам песника* (1964) изоставити и променити наслов есеја у *Владислав Петковић Дис*, а та краћа верзија остаће и у изабраним *Есејима о српским песницима* (1981). Разлоге за ово скраћивање изворног текста можемо само да претпостављамо, али вероватно је превагнула Павловићева жеља да цео есеј буде заокружена студија о Дисовој поезији, без додатног теоријског дискурса који се донекле удаљава од тока главне теме есеја. Полазећи од Колрицове теорије песничке имагинације, Павловић оцртава две условно раздвојена, али једнако вредна типа песничке имагинације – једна би била *алегоријска* као код Блејка, Брехта и Мајаковског, а друга *емпатијска* као код Хелдерлина, коју препознаје и као тип Дисове песничке имагинације, јер је он "телесно осећао пејзаж" а обогаћивао га је "више слухом и оком, него симболима" (Исто, 316).

У коначној оцени Дисове поезије, Павловић због три његове песме које су "горди врхунци" наше поезије назива Диса песничком величином, али узевши целину његовог опуса у обзир, његово место у контексту српске поезије долази "одмах после највећих", а његов сјај се "постепено и трајно повећава" (Исто, 319). Актуелност судова и оцена о Дисовој поезији које је Павловић изнео у овој изванредно луцидној, темељној и теоријски заснованој интерпретацији, са особеностима његовог тада већ изграђеног есејистичког стила (спој духовних увида и интелектуалне заснованости уз разиграност и асоцијативно повезивање испреплетано са одређеном теоријском поступношћу у излагању теме), чини и данас овај есеј једним од најбољих и незаобилазних осветљења Дисове поезије.

Радомир Продановић

Име песника Радомира Продановић остало би највероватније непознато нашој широј књижевној јавности да Миодраг Павловић није уврстио његове две песме у *Антологију српског песништва од XIII до XX века* (1964) (*Глас и Звон*) нагласивши у предговору његов "изузетан таленат" који је "представљао мост од песничких схватања Момчила Настасијевића ка другим модерним струјама у нашој поезији" (Павловић, 2010:50) и посветио му засебан есеј у књизи *Осам песника* (1964). Две године пре тога у угледној едицији СКЗ, залагањем Миодрага Павловића и Светозара Бркића објављена је књига Продановићевих песама *Глас* (1962), па је тако постхумно започео јавни књижевни живот песника који је "прави настављач Момчила Настасијевића" и чија поезија представља "једно од раскрсних достигнућа наше поезије" (Павловић, 1964:207-209).

Још једна трагична судбина у нашој књижевној историји и нагло прекинут песнички развој, још је тежи у Продановићевом случају наводи Павловић, јер он није показао "ону неретку песничку преурађену зрелост", већ

је у постепеном и сталном успону ишао ка пуној песничкој зрелости и веома амбициозним циљевима које је пред себе ставио. Погинуо је "на прагу стваралачке зрелости" у савезничком бомбардовању Београда априла 1944, и о томе је Павловић сведочио у више наврата,¹²⁶ а на самом почетку (условно аутобиографског) романа *Други долазак или прослава смака света* (2000), главни јунак окупља у Београду на крају 20.века пријатеље из целог света, живе и умрле, а уз Бору Пекића "Радомир слеће из облака у двориште Саборне цркве" (Павловић, 2000:3).

Песничка и животна судбина Радомира Продановића, који је био и Павловићев пријатељ, као и савезничко бомбардовање Београда 1944, урезали су се дубоко у Павловићево сећање и душу, па у уводу есеја о Продановићу он најпре пише песничку биографију, без избегавања личног тона, што није карактеристика његовог есејистичког дискурса. Међутим, Павловић се Продановићевом поезијом бави из књижевних разлога, због несумњивих вредности његовог песништва и места које му по Павловићу припада у српској песничкој традицији, а не из пијетета према рано страдалом пријатељу. Иако је писао песме од 1932, оне су остале у рукописној варијанти, па је Павловић заједно са Светозарем Бркићем успео да реконструише и систематизује песникову заоставштину и све што је било доступно, заокружено и вредно представи читаоцима у књизи *Глас*.

Момчило Настасијевић је био Продановићев професор у гимназији, а затим пријатељ и учитељ, а и непосредни песнички претходник по Павловићу, јер иако различит од Момчила по "склоности ка поетском и епском размаху, по свом смислу за митологију" као и по језичком осећају, показао је да је "његова поука применљива и на нашу градску средину, и на уобличавање нашег модерног песничког израза" (Павловић, 1964:208-209). Као Продановићев пријатељ, Павловић је био добро упознат са књижевницима, филозофима и

¹²⁶ "Радомир Продановић погинуо је приликом савезничког бомбардовања Београда, на Ускрс, 1944. године. Са њим су страдали супруга Милица, трогодишњи син Душан, као и други ближи чланови породице", записаће Павловић у време новог бомбардовања Београда 1999, а на истом месту додаје: "Продановић је пред смрт сањао велику рибу која ће пасти са неба у димњак куће и све их прогутати" (Павловић, 1999:4).

музичарима којима се увек враћао,¹²⁷ наводи да је Продановић имао слуха за тенденције времена у којем је живео и добро познавао нашу надреалистичку и социјалну литературу, али његово песничко исходиште се налазило у другим и другачијим поетским координатама. Библијска *Песма над песмама*, *Божанствена комедија*, Шекспир, Милтон, Гете, Т.С.Елиот (превео је његове песме *Шупљи људи*, *Рансодија ветровите ноћи* и *Јутро на прозору*), енглески песници 18.века, руски писци Пушкин и Достојевски - они представљају идејно-формални модел који је најбоље могао да пружи оквир његовој коначној поетској заокружености.

Био је очигледно посвећен и озбиљан у својој тежњи да "пронађе модерну формулу за велику и величанствену поезију", а на основу корпуса Продановићевих песничких текстова који су сачувани, Павловић формулише основе његове поетике: Продановић је тежио великој поетској форми, космолошко-онтолошкој слици света и песничкој реторици утемељеној у исконској снази нашег језика. Ка већим формама корачао је постепено, од мањих песама до поема сачуваних у његовим рукописима – *Певамо ми*, *Земља и Шлемови*. Павловић истиче и Продановићево високо вредновање песничке имажинације и веза са народном поезијом, што га чини блиским романтичарима, али највећу сродност Продановићево песништво остварује са поезијом европског барока 18. века, али не оног маринистичког, китњастог, него "дубљег и трагичнијег барока" густих метафоричких низова и згуснутог израза који "не диктира логика декорације, него страст горчине, откривење емотивног космоса, и патетика стварног страдалничког општења" (Исто, 213-214), што чини Продановића самониклим барокним песником нашег поднебља.

Павловић оцртава доминантне тематске и идејно-сазнајне распоне његовог песништва, а основну Продановићеву поетску преокупацију до рата, почев од краћих лирских форми *Један мало тамнији глас вечери*, *Мир*, *Писмо*,

¹²⁷ "Није пропуштао концерте, нарочито је волео Бетовена (Седму и Девету симфонију), Баха, Цезара, Франка. О нашим песницима говорио је увек са поштовањем у којем сам слутио неко архаично страхопоштовање према духовним оцима. Осим Момчила, свакако је највише ценио Његоша.(...) Филозофија га је дубоко узбуђивала, и знам да је читао Хегела, Шпенглера, Шопенхауера, Платона, Спинозу, Ничеа, Паскала. Свакако, то није све" (Павловић. 1964:210).

Мали бол преко песме *Глас*, закључно са поемом *Певамо ми* (1940), чини тежња ка "одређивању духовне, вредносне ситуације човека", што је најпотпуније остварено у *Гласу*, песми у којој човек ћути, а глас откровења долази код њега, док му песник поручује: "Али се не бој, и не задрхти/ што ће и теби зацвокотати зуби од ледне вечере,/ јер са прстију/ у та сива времена,/ склизнуће и последња кап нам крви". Поему *Певамо ми*, Павловић назива "најмутнији и најгломазнији" поетски текст Продановићев, а тај покушај поетске драме доводи у везу са Настасијевићевом драмом *Ђурађ Бранковић*.

Други важан ток Продановићевог песништва остварује се у љубавној лирици, која је у складу са његовом општом визијом човека, а њена специфичност је у повезивању телесне стране љубави са метафизичким доживљајем вечности, а своје најбоље остварење *Земља*, поему "највећег заноса и највећег одушевљења", оствариће Продановић са великом реторичком снагом. Павловић проналази у њој оне квалитете који представљају врхунске песничке вредности, и према којима и сам има склоности:

Земља је велика љубавна екстаза којој се придружује
цео живи свет и свет говора, сазнајући свеобухватност
и пресудност крвних веза, док је истовремено и доживљај
мита о вечном повратку. Немогућно је извући цитат из
ове поеме: она је саткана из толико много прелива да
сваки говори за себе, а само сви заједно говоре о песми
у целини. Треба је читати гласно. (Исто, 220)

Павловић ће касније у својим лирским циклусима *Orgia sacra* и *Orgia profana* оживети екстатичне архетипске слике ритуала рађања и деструкције, у преплитању плотске и сакралне природе љубави, а дуалност и супротности света раздвојеног од постанка, разрешава вишеслојним симболом броја три у спеву *Дивно чудо II*, где кроз многозначне, некад и иронијске реинтерпретације

митског мотива свете свадбе као обреда обнове и поновног рађања, свето јединство спаја кроз *тројство*:

Никада нисмо живели у једнини
нити су наши усамљеници
у шуми
пећини
на језерској води
чамили без тројства
и у свадбама тако
саберу се два пола
али се уједини Троје.

("Дивно чудо II", 10, *Изабране и нове песме*) (Павловић, 1996:187)

Завршетак поеме узраста до свеопште свечаности и хорског слављења поновног циклуса обнове, где се све роји, бруји, пени, "плету се невестински венци/ хорској песми/ новоме веку/ домаћину престоном/ и Доброме Госту/ у Тројству/ теби и мени", где Павловић у складном поигравању стиховима и ритмом реинтерпретира модерним песничким изразом форму здравице из наше усмене лирике. Испитивање веза и одјека Продановићеве *Земље* у Павловићевим поемама мотивског круга љубави (сакралне и профане) и свете свадбе, могло би пружити занимљиве увиде, и бити тема засебне студије.

Промена и убрзани развој, како на плану израза, тако и на тематском плану, одвија се код Продановића у ратним годинама, а из тог времена сачуване су песме *Јутро*, *После боја*, *Зрно сам песка*, *Звоно* и поема *Шлемови*. Духовна трагичност постаје "трагичност историјске патње човекове" и то је трећи ток његове песничког израза "на путу да постане гола и поштена истина о стварности модерног човека" (Исто, 221).

Врхунац ове линије Продановићевог песништва представља поема *Шлемови* апокалиптичног визионарског тона у којој песник слуги и сопствену смрт. Смењивање слика неподношљиве ругобе ратних збивања, нестанак смисла егзистенције, човека као жртве техничке цивилизације и звук кукања, на самом крају замењује нада да је све било ружан сан и да човечанство треба да се пробуди. Једино што песник може јесте да постави питање за буђење: "Чему смо слични?! Плоча на челу/ уз мождину свелу/ као шлем челични". Један од ретких тумача Продановићеве поезије уз Павловића и С.Бркића, Иван В. Лалић, забележиће у есеју *Радомир Продановић* да поеме *Земља и Шлемови* "сведоче о дефинитивно откривеним, препознатим, већ зацртаним димензијама једне поезије у којој се пространство визије удружује са ширином даха и прецизношћу израза" (Лалић. 1966:272). У првом предговору *Антологије српског песништва*, Павловић ће у поглављу *Песничка традиција* повући тематску линију наших песама апокалиптичне инспирације од Продановићеве поеме *Шлемови* према појединим песмама Стевана Раичковића, а уназад до Дисове *Јутарње идиле*, *Последњег дана* Војислава Илића све до *Дуге* Јована Суботића. Можемо додати запажање да је апокалиптични приказ света као помахниталог позорја у "малом модерном епу" (Павловић, 1964:227) сродан барокном доживљају света као позорнице: "Да завесу дижу/ и да глуме људи/ нико не спречава", а апокалиптичне визије су како смо већ истакли велика и оспесивна Павловићева песничка тема, па би у том корпусу ваљало потражити дијалогске везе и сагласја са Продановићевом поемом.

Одређујући место Продановићеве поезије у српској песничкој традицији, Павловић га поставља у сам "чворни проблем наше поезије", али додаје да се он "у том чвору налази као једна од важних нити" (Исто). Наглашавајући да је Продановић логичан наследник Настасијевићев, јер је "отварао врата његовог усредсређеног, релативно суженог и затвореног искуства у модеран свет", Павловић даје прецизну оцену места и вредности Продановићеве поезије, уз прецизне слике и луцидно сагледавање најширег контекста његове песничке појаве:

Он је, укратко, показао да се може бити песник
модерног амбијента и савремених проблема а да се
интимно припада митопоетској логици једног тла,
његовог предања, које у својој богатој и окрвављеној
семантичкој изнијансираности садржи и филозофију и
историју једног подручја стваралачког света. (Исто, 225)

У Павловићевим белешкама о рукописима објављеним у књизи *Глас*, стоји да је у рукопису остао недокончани Продановићев еп *Потоп* од преко хиљаду стихова, (до данас није објављен), што сведочи о томе да је Продановић био близу овладавања великим формама којима је тежио, али и да је ка њима ишао опрезно, тешко и постепено, или као у сликовитом запажању Ивана В. Лалића да такви песници " као тркачи на дугим пругама, пажљиво мере свој дах" (Лалић, 1966:272). Судајући по рецепцији Продановићевог песништва, и у нашу књижевну јавност он улази постепено, тешко, споро, а чини нам се да нарочито његове веће форме заслужују још студиозних читања и проучавања.

Мада о томе никада изричито није говорио, стиче се утисак да је за Павловића трагична смрт Радомира Продановића била велики губитак и на личном и на плану српске песничке традиције, а ако погледамо разлику у годинама (Продановић је рођен 1915, а Павловић 1928), изгледа веома могуће да је Продановићева смрт значила и одлазак учитеља и потенцијалног песничког претходника тада врло младом Павловићу. Индикативно је такође и Павловићево редовно понављање истоветног исказа, у каквом год контексту да помене Продановића, што није карактеристика Павловићевог осведоченог инвентивног језичког израза, да је "песник Радомир Продановић погинуо од савезничког бомбардовања Београда, на Ускрс, 1944". Ову реченицу бележи Павловић увек на исти начин, и у *Антологији*, и у есеју о песнику и у тексту поводом бомбардовања 1999, а посебан нагласак је на речи *савезничко*, тачније на оксиморону "савезничко бомбардовање", у чему је садржана и иронија и

оштра осуда његових убица које и дан данас у историјско-политичком дискурсу називамо "савезницима", као и реч *Ускрс*, празник живота и васкрсења изабран за дан крвавог пира. Зато ћемо приказ овог књижевноисторијског и критичког есеја о Продановићу, завршити неуобичајено, Павловићевим стиховима три средишње строфе из песме *Продановић*, где гласом лирског субјекта проговара песников страдали пријатељ, а појављује се и млади Павловић са слутњом дубоке повезаности и живог присуства пријатеља-песника, који сваке године на Ускрс умире и васкрсава:

Преко Дунава
небо је порфирно до паса,
ја сам опет убијен, из ваздуха,
станови празни, стална игра бекства,
мој Јерусалиме,
наша се стварност раздваја!

Један дечак крај отвореног окна
за столом, као бродоломник на хриди,
песму о мени пише;
колико му среће желим!
И хтео бих да му дам тишине савет.
Не слуша ме рука.

Почињем себе да се плашим.
Годишње једном, на Ускрс,

падам на асфалт као жртва,

нисам ли рукоположен за авет?

("Продановић", *Хододарје*) (Павловић, 1996:203)

Момчило Настасијевић

Есеј *Момчило Настасијевић* (1963) објављен у књизи *Осам песника*, један је од најобимнијих Павловићевих есеја о српским песницима, али и најобухватнији у третирању целокупног књижевног опуса једног ствараоца. Наиме, Павловић је есеј о Настасијевићу засновао пре као књижевноисторијску студију, него есејистичко-критичку интерпретацију његовог песништва, мада већи део текста ипак припада интерпретацији Настасијевићеве поезије у првом реду, а потом и драмског, прозног и есејистичког дела. Сама композиција текста говори о тежњи за обухватнијим прегледом попут класичних књижевноисторијских студија – свако поглавље има претежно конвенционалан наслов, осим седмог закључног (и најбољег) поглавља *Песник и тле*, а по својој структури и тежњи ка обухватности захвата, чини изузетак у Павловићевом есејистичком опусу о српским песницима. Павловић се у осталим есејима овог тематског круга бави интерпретацијама песничких опуса појединих песника, или чешће још појединим њиховим песмама или спевовима у компаративном контексту, што га кроз анализу води га сумарној оцени и одређивању места појединог песника у контексту српске песничке традиције. Зашто је есеј о Настасијевићу изградио као малу књижевноисторијску студију остаје да претпостављамо, а једна од претпоставки јесте Павловићева тежња да детаљно осветли све аспекте стваралаштва песника који је успео да реализује "прворазредно песништво" и "оствари највише песничке резултате у нашој поезији између два рата" (Павловић, 2010:46), а друга, која не искључује претходну, да прошири поље рецепције Настасијевићевог "загонетног" дела, да учини присутнијим и приступачнијим нашој књижевној јавности и људски и

песнички лик Настасијевићев, чију је "највећу истанчаност песме мало читалаца препознало као своју" (Исто, 78).

Оглед о Настасијевићу настајао је приближно у исто време када и Павловићев рад на првом предговору и антологијском избору српског песништва, а по заступљености у коначном избору, јасно је да Павловић уз Васка Попу, Дучића и Диса, највише вреднује песништво Момчила Настасијевића.¹²⁸ Високу вредност Настасијевићеве поезије Павловић изричито потврђује и у тексту предговора *Антологије*, а она је наглашена и контекстом предговора, где уз ниске оцене поезије међуратног периода стоје на истакнутом осветљеном месту Настасијевић и његова "родна" мелодија. Оцене и запажања које Павловић износи у предговору по обиму и концентрацији увида, налик су малом есеју о Настасијевићу, а у поређењу са засебним есејистичким приказом у књизи *Осам песника*, делују убедљивије, а по карактеристичном Павловићевом луцидном и аналитичком стилу успешније у целини.

Есеј о Настасијевићу почиње животном и књижевном биографијом песника, написаном класичним књижевноисторијским стилем, што у почетку може да зачуди пасионираног читаоца Павловићевих есеја, али будући да су његови огледи плод студиозног прилаза свакој засебној песничкој појави, очигледно је Павловић унапред одабрао такву форму за приказ Настасијевићевог целокупног стварања. Претпоставке о разлозима таквог приступа већ смо навели, а донекле их потврђује и сам Павловић при крају првог поглавља есеја наводећи најзначајнија, али малобројна имена наше књижевне јавности који у то време препознају Настасијевићев значај (Борислав Михајловић Михиз, Зоран Мишић, Васко Попа, а пре тога Исидора Секулић) и закључује: "Настасијевић је први наш велики песник који мора да стрепи за свој углед" (Павловић, 1964:165).

У приказу овог есеја задржаћемо се првенствено на поглављу о поезији и драмском стваралаштву Настасијевићевом, као и на синтетизованим

¹²⁸ У *Антологији српског песништва* Настасијевић је заступљен са десет песама: *Сиви тренутак*, *Предвечерје*, *Родитељу*, *Осама на тргу*, *Траг*, *Порука*, *Пут*, *Туга у камену*, *Речи из осаме* и *Мисао*.

завршним разматрањима, док је поглавље о прози и есеју заправо кратак информативан преглед тог дела Настасијевићевог књижевног рада, за који и сам Павловић наводи да би морао да се сагледа у контексту разлике између "прозног и поетског идиома", што захтева низ додатних разматрања "у која нисмо спремни да се упустимо, а у која се, изгледа, ни сам песник није упуштао" (Исто, 197). У сваком случају, у оквиру овог обимног есеја, конципираног попут свеобухватне студије, централно место и највише простора посвећено је поезији Момчила Настасијевића и у том делу налазимо карактеристичне и луцидне интерпретативне способности Павловићеве, основну одлику његовог есејистичког дискурса.

Павловић ситуира самосвојну Настасијевићеву појаву у контекст бројних песничких струја међуратног периода, понављајући ниске вредносне оцене песништва тог доба, али проналазећи другачије формулације у сликању крајности тог времена у којем уочава "нови вал примитивизма, и домете виоске уметничке истанчаности", који се односе на развој "културне свести и културне упућености" (Исто, 166). У таквом времену Настасијевић је упорно развијао битне вредности песништва истиче Павловић, на плану језика успео је да "разгрне његове најсигурније и неискоришћене одсјаје", а иза његове концизности и елиптичности израза не стоји ћудљивост или случајност, већ "мартирска" дуготрајна борба "против оних мана у које упадају они који поезију пишу олако" (Исто, 167). И овде је видљиво раније истакнуто Павловићево неразумевање за песнике који се према песничком дару односе олако, без страхопоштовања, ћудљиво, што за њега, који иначе показује висок степен разумевања за поједине песничке слабости, очигледно има размере непоштовања нечег сакралног. По нашем мишљењу Павловићева ниска оцена Милоша Црњанског проистиче у првом реду због његовог олаког односа према поезији и занемаривања песничког дара, о чему смо писали у одељку о *Антологији*, што у крајњој линији доводи и до остварења мањих вредности од потенцијално могућих.

Врлине које Павловић изузетно цени, налази код Настасијевића на окупу, и мада је Настасијевићева поезија, у односу према историји, језику, реторичности, дискурзивности, дијаметрално супротна од Павловићеве песничке поетике, он управо највише вредносне оцене даје таквим одликама Настасијевићевог песништва:

У својим основним одликама, Настасијевићев песнички израз је елиптичан, иде за највећом могућом концизнишћу, за смањењем вербалног материјала, нарочито оног који повезује, објашњава, допуњава, прича. Настасијевић хоће да говори о суштинама језиком суштине. (Исто, 182).

Мада је Настасијевићева песничка поетика у потпуности симболистичка, Павловић га не сврстава у симболисте, будући да је оригиналност и самосвојност његовог талента несводљива на било коју песничку школу, тим пре што је он "зачетник" одређених тенденција наше поезије, и сам свој "учитељ и следбеник". Он најпре описује атмосферу, емоције, звуке и боју његових циклуса *Јутарње* и *Вечерње*, називајући је кроз складне поетске исказе "ароматична", "родним звуцима и бојама преливена", "сетна на (...) архаично народски начин" поезија, "нежна у својој стидљивој сензуалности" (Исто, 169). У *Бдењима* и *Глухотама* видљивије су основне метафизичке преокупације и искуства песникова, а циклус *Речи у камену* "визија апокалиптичних дрхтаја", представљају "један од највиших домета Настасијевићеве поезије" (Исто, 173).

Као основне ставове, теме и мотиве око којих се гради песничка визија Настасијевићевог поетског света, Павловић издваја појам *жеђи*, усмереност ка *трансценденцији*, те *доброту* и *мисао*, којима је песник "обрадован, испуљен". Настасијевићева жеђ је "без утола", она је одраз песниковог доживљаја света као пустиње, егзистенцијалне, животне, смисаоне, али она није сензуална, инстинктивна, већ мотив који води ка пределима трансценденције, која је "више његова одлука и опредељење, него стварни домет његовог искуства"

(Исто,176). Павловић налази сродност мотива жеђи код Настасијевића са Рембоом и Новалисом, с тим што је код Новалиса појам жеђи далеко ближи Настасијевићу и трансцендентнији, него код Рембоа, код кога има и сензуалне жеђи.

Искупујућа моћ доброте којом "одише" Настасијевићев стих, чак и "меким звучањем стиха", противречна је и његовом песничком дијалогу са људским родом од којег се дистанцира, удаљава, али и отежаном комуникацијом његовог песничког израза. Овде Павловић износи веома занимљив парадокс да "сатанистички" песници имају врло јасан, једноставан и недвосмислен исказ и поруку, док "један прави апостол доброте тешко налази речи које ће непосредно утицати на слух мноштва" (Исто, 178). Патња због одвојености од нагона за животом је сродна "сатанистичким" песницима, али сасвим различито од њих Настасијевић бира "доброту у патњи и трпљење", слично Дису, уместо агресивног, бунтовног одговора који песници супротног става показују у патњи (Бодлерова *Литургија Сатани*).

Говорећи о Настасијевићевом односу према историјској визији света, веома важној за Павловићеву песничку поетику, и високо вредновану у есејистичко-теоријским разматрањима, Павловић показује разумевање за његову суштинску неисторичност, чак је види као важну особеност Настасијевићевог поетског света:

Настасијевићева визија света је неисторијска, а та неисторичност није последица једног дугог мисаоног развоја; она је стварно као таква дата, априорна, архаична у својој првој и последњој инстанци. По Настасијевићу, рекли бисмо, до историје није ни дошло, као што није дошло ни до модерног света, ни до града; он као песник припада непроменљивости природе и сеоског живота. (Исто, 179)

Подвлачећи извесне Настасијевићеве сродности са другим песницима, Павловић их налази донекле у поезији Едгара Алана Поа и то у комуникацији са смрћу, са Блејком га везују "безазленост, чедност и профетизам", а о библијским асоцијацијама као и везама са неким другим традицијским текстовима, као што је *Тао Те Кинг*, Павловић напомиње да би их тек требало подробније испитати. Ипак, Павловић закључује да је Настасијевић био толико "развијен као стваралачка личност" да није морао да се "ослања на сродне песнике" и да је "не само изникао својом снагом него је и израстао својом стваралачком мудрошћу" (Исто, 181).

Специфичност Настасијевићевог језичког израза Павловић анализира кроз примере елиптичних стихова и инверзија, некад и исказа загонетног и непрозирног смисла, али најпрецизније и најсугестивније реченице о Настасијевићевом језику написаће у предговору *Антологије*:

Језик Настасијевићев је творевина, сам по себи
уметност, медијум, на коме још нико није комуницирао.
Али, он звучи као прајезик, као језик на коме се све
шта ми зборимо враћа, где се говор препорађа, а ново
у њему озакоњује. (Павловић, 2010:47)

Полазећи од Курцијусове класификације маниристичког и реторичног песничког израза, Павловић издваја песништво Настасијевића као "прави и тријумфални почетак нашег маниризма", иако га проналази у извесним знацима код Лазе Костића, Кодера и Дучића, у претежној и доминантној реторичној традицији наше поезије 19. и 20. века. Ово промишљање наставак је (или зачетак) есеја *Реторика и манир* (1963), објављеног у *Поетици модерног* (1978), али написаног исте године када и есеј о Настасијевићу, а судећи по промишљањима из *Реторике и манира*, рекли бисмо да је Павловић прво одредио маниризам Настасијевићев у есеју о његовом песништву, а потом написао текст у коме је разрадио своје почетне поставке. Наиме, Павловић у есеју потврђује Настасијевићев маниризам, али у тексту *Реторика и манир*,

додаје запажање које шири почетну замисао, да "свакако треба прихватити да добри и најбољи песници дају карактеристичне примере једног и другог поступка", а за Настасијевића наводи условну формулацију "да може да се узме као пример песника који би могао постати родоначелник једног манира" (Павловић, 2002:100), дајући притом засебне примере за маниризам, али и за наговештај реторичности његовог песничког израза (песма *Musaio*). Ова двојност поступака још изразитије је испољена у поезији Васка Попе, за које Павловић такође наводи примере, те доказује вредност и легитимитет ових песничких поступака који су у тадашњим модерним схватањима литературе носили (неоправдану) негативну вредносну ознаку. Поређењем ова два текста који су писани исте године, можемо закључити да је прво настао есеј о Настасијевићу, а потом *Реторика и манир*, јер од изричите тврдње о маниризму Настасијевићевом, Павловић у другом тексту релативизује свој исказ и препознаје одлике реторичности у Настасијевићевој поезији коју је прво означио искључиво и изричито маниристичком. Овај став је поткрепљен и увидом да добри песници посежу и за маниристичким и реторичним поступком у свом песничком изразу, те да "не треба покушавати да се песници поделе на основу ових различитих ставова, јер су они најчешће помешани, ако не у истој песми, онда у истом песнику" (Исто).

Оригиналност и јединственост Момчила Настасијевића потврђује и његов драмски опус, а Павловић по вредности и по дометима блиским његовој поезији, издваја музичке драме *Међулушко благо* и *Ђурађ Бранковић*. Ове драме ипак нису потврда Настасијевићевог смисла за пуни драмски израз, већ Павловић у њима види првенствено израз песника и "значајан прилог његовом песничком раду, разграњавање и обогаћење његових *лирских кругова*" (Павловић, 1964:188). И поред несумњиве самосвојности Момчиловог драмског израза, Павловић узор за његове драме налази у традицији симболистичког театра и драмама Мориса Метерленка, наглашавајући при томе да релативна минорност узора не умањује вредност новог књижевног дела, наводећи пример Бојића и Едмона Ростана, као и још изразитији пример Дучића и Сили-Придома. Настасијевићево "позориште сенки прострелих

кобима" заснива се на мотивима бајки, средњовековних легенди и апстрахованим призорима савременог живота прожетог поетским слутњама, израз је "флуиднији, нежнији, загонетнији" (Исто, 189) него у романтичарским драмама, а употребљава и народне напеве, слично као код Метерленка. Павловић указује и на релативно чест мотив инцеста у Настасијевићевим драмама, један од прамотива драмске књижевности у целини, који није далек ни "племенској, архаичној Србији", али долази до занимљивог закључка да је код Настасијевића мотив инцеста "аргумент против телесне љубави уопште", јер у љубави треба "ићи изнад свог објекта (...) у сету и више вредности". Стога је инцест код Настасијевића "трагично осећање које указује само на беласав пут спиритуалности" (Исто, 192). Темом инцеста у нашој народној поезији бавиће се Павловић и у есеју *"Убава мома род нема"* и *Бора Станковић у књизи Ништителџи и свадбари* (1979), где се релативно чест мотив инцеста завршава апокалиптичном претњом, злом коби или наглосмрћу, као законит след догађаја после грубог нарушавања устаљеног поретка ствари. Код Настасијевића је тај мотив другачије изграђен, без сензуалних назнака, пре као слутња немогућности остварења земаљске љубави, утолико пре уколико је она већа и кобнија.

Есхатолошку мисао Момчила Настасијевића налази Павловић са "готово конвенционалним апокалиптичним декором" у песми *Предвечерје*, али без преокрета вредности који настаје апокалипсом, а такву мисао налази развијену у два стиха песме *Јелена*: "И дубље ли нас нема/ дубље се отвори спасење" (Исто, 193). Есхатолошке мисли налази Павловић и на крају *Хронике моје вароши*, "мале сеоске космогоније", а најразвијенија је у музичкој драми *Ђурађ Бранковић*, у којој Павловић налази порекло Настасијевићеве есхатолошке мисли у Косовском миту. На овом месту Павловић више проблематизује Косовски мит, него што се бави Настасијевићевом драмом која му заправо даје повод за промишљање тог сложеног митског питања, наводећи да "ако одрицање у личном животу може довести до сублимације, не значи да национално одрицање, пристајање на пораз, јесте, по аналогији, највећа историјска мудрост једног народа" и даје његово поједностављено тумачење:

"Није мудрост у бирању пораза, него у бирању врсте победе" (Исто, 195). Павловић ће полемисати са Косовским митом и у лирском циклусу *Велика Скитија* (1969), највидљивије у песми *Посечени кнез се сећа*, о чему је било речи у поглављу о *Антологији српског песништва*, али тада са већ нешто измењеним ставом у односу на овај из есеја о Настасијевићу. Временом Павловићево тумачење смисла Косовског мита еволуира, а ново и другачије поимање смисла Косовског боја налазимо наговештено у другом предговору *Антологије српског песништва* (1984), а потврђено у есеју *Епско певање о Косовском боју* објављеном у *Огледима о народној и старој српској поезији* (1993):

Тако су епске песме о Косовском боју, као и митско
језгро о готово божанском отпору и јунаштву јунака,
чији су модели били преузети из древних легенди
(...) били драгоцени супстрат народне душе кроз векове
и значили до данас више него корисне поуке које су се
могле извући из тачнијег познавања историјских
околности Косовског боја и времена пре и непосредно
после њега. (Павловић, 1993:178)

Питање сложености и дубине Косовског мита којим Павловић почиње да се бави у есејистичком дискурсу први пут у тексту о Настасијевићу и постепена али коренита промена почетних премиса, није једини пример јасне промене претходног става према неком питању код Павловића. Изразити пример је укључивање народне поезије у пето допуњено издање *Антологије српског песништва*, после недвосмислене напомене из предговора првом њеном издању "о неупоредивости једне и друге поезије" (Павловић, 2010:19), о чему је већ било речи у овом раду. О мање упадљивим и мање значајним променама или корекцијама почетних тврдњи сведочи и наведено релативизовање става о изразитом маниризму Настасијевићевог песничког

израза, а сличних примера има још, попут оштрих оцена песника нашег романтизма из првог предговора *Антологије* и накнадне ревалоризације њиховог песништва кроз појединачне есеје, да наведемо на овом месту само поједине примере. Без намере да бранимо или оспоравамо промене у мишљењу, углу посматрања или генералном ставу према неком питању, рекли бисмо да је пут развоја Павловићеве есејистичке мисли, као и поезије, нормалан процес еволуције и промена које неминовно прате сваки отворен, истраживачки и недогматски стваралачки дух какав је Павловићев одувек био, па без страха да ће бити оптужен за недоследност, или упркос њему, наставља са изношењем своје стваралачке истине онако како је види и сагледава у датом моменту својих имагинативних и сазнајних моћи. Поред тога, процес сталног обогаћивања знања, увида, ширење интересовања ка другим стваралачким и научним областима, као и утисци са многобројних путовања које налазимо у његовим путописима испреплетаним са есејистичким промишљањима, законито доводе до промена и нових увида, а то се мора одразити на стваралачки чин и на мишљење. Неке од ових промена он је на посредан начин и објаснио, а путокази ка њима проналазе се у пажљивом читању његове есејистике, предговора и поезије, као што заокрет ка народној поезији на пример, посредно објашњава текст његовог предговора *Антологији лирске народне поезије* (1982).¹²⁹ О генези промене односа према Косовском миту, биће више речи у делу рада о народној и старој поезији.

О прозном стварању Момчила Настасијевића Павловић даје само две значајније напомене, од којих је једна више у домену импресије о *Хроници моје вароши* – "језички гушћа", "мање наративна", "дубља у сагледању судбинских корелата у животу појединца и заједнице" (Павловић, 1964:196) у односу на

¹²⁹ "После виšekратних читања Вукових збирки народне поезије задржала ме је и опчарала песма *Вила зида град* (...) Схватио сам да од тог тренутка тек успевам да читам народну лирску поезију, као да ми се открила оног часа кад ми је постала загонетна (...) Тако је за мене почело вишегодишње испитивање ове песме, изналажење варијанти, тражење митолошких аналогија, испитивање њеног језичко-уметничког склопа" (Павловић, 1999:5), стоји на самом почетку Павловићевог предговора *Антологији лирске народне поезије*, и врло јасно упућује на "вишегодишње испитивање" једне песме, али неминовно је да је на том путу откривено много више што је допринело промени Павловићевог схватања порекла и места усмене поезије у српској песничкој традицији.

осталу прозу Настасијевићеву. Продубљеније запажање у Павловићевом препознатљивом интерпретативном стилу односи се на језик његових приповедака у односу на поезију, за који влада мишљење да је "природнији" у односу на поезију:

Наше гледиште је супротно овоме: сматрамо да је оно што је Настасијевић чинио са језиком у својим стиховима природније за поезију, него што је степен ове језичке изграђености природан за прозу (...) Али,..изрицање таквог једног суда подразумева врло јасне представе о битним разликама између прозног и поетског идиома уколико се може доказати да оне стварно постоје.(Исто, 196-197)

Овде Павловић кратко оцртава једно важно поетичко питање односа песничког и прозног језичког израза, њихових сличности и разлика, и поставља занимљиво питање постоје ли оне заиста, али се на овом месту не упушта у даље разматрање. Један од разлога је тај што проза у том (ранијем) периоду његовог стварања није била у фокусу његових есејистичких интересовања, мада је иза себе имао објављену збирку приповедака *Мост без обала* (1956), али ће се прози озбиљније вратити тек романом *Други долазак* (2000), својеврсним уводом у ново "откривање" прозног израза и романе који ће уследити у наредним годинама.¹³⁰

За разматрање Павловићевог односа према есејима Момчила Настасијевића, индикативан је наслов поглавља огледа који се њима бави— *Постоје ли есеји Момчила Настасијевића?* Прво питање које он поставља је проблем начина и принципа издавања његових целокупних дела, које носи "печат аматеризма" по Павловићу, иако се за њега бринуо и Станислав Винавер. Тако књига *Есеји* "има два-три есеја, неколико чланака, и нешто

¹³⁰ После *Другог доласка*, Павловић објављује и романе *Афродитина увала* (2001), *Краљица таме* (2001) и *Бесовски вртлози* (2006).

веома субјективних, песничких записа". Највећи проблем Павловић види у томе што ови тесктови, иако донекле осветљавају Настасијевићево стваралаштво "заводе нас на погрешан, или бар на споредан траг", приказујући нам песника "догматичнијег, ужег, наивнијег мислиоца(...) све оно чега у његовом стварно стваралачком делу има мало, или нимало" (Исто, 198).

Вредност ових Настасијевићевих есеја Павловић види у расветљавању његових стваралачких назора и у томе што упућују на његове лектуре и утицаје, па пошто их Павловић одваја од "стварног стваралаштва", јасно је да су они у првом реду драгоцен савезник проучаваоцима његовог стваралачког дела. Из Настасијевићевих есеја Павловић уочава његово највише вредновање уметности, јер "као и религија, функционише и поезија: она открива истину постојања и вредност стварања", и зато не постоји потреба за религиозном уметношћу, "он је за уметност која је сама по себи једнака религији, а не по свом садржају религиозна" (Исто, 201). Оавкав став је за Павловића суштински немодеран, јер је лишен било какве скепсе у погледу смисла и важности уметности у поретку ствари, а баш та скепса је доминантан став модерног уметника, као и стална запитаност над могућностима и смислом даљег развоја уметности. Међутим, када је у питању Настасијевићево стваралаштво и његов озбиљан однос према поезији, Павловићева ознака "немодеран" не носи критички призив, јер закључак да се "у уметности, по њему, бије пресудна човекова битка", врло је близу и Павловићевом односу према поезији и њеном значају, па иако он сам није лишен скепсе и по томе је модеран песник, његова песничка поетика доследно изражава став да је спас у песми, као што је видљиво у његовој програмској песми *Научите пјесан*, а можемо га наћи и у есејистичком дискурсу, на пример у сликовитом поетском завршетку другог предговора *Антологији српског песништва*.¹³¹

Песник и тле, закључно поглавље Павловићевог обимног есеја о Натсасијевићу, компоновано је већим делом поетско-есејистички, попут надахнуте, концизне песме у прози настале у дијалогу са Настасијевићевом

¹³¹ О завршетку другог предговора и његовом значењу у Павловићевој поетици, било је већ речи у поглављу о *Антологији*

поезијом, и по томе у њему назиремо архитект и поступак којим ће Павловић исписати своју есејистичко-поетску историју "српске песме од памтивека" у другом предговору *Антологије*. Овде наводимо неке од тих исказа:

А то тле, балканско, планинама и старином тајновито,
непознато, изобразано гладима и најездама(...)ратно и
сузно, ретко је гласовима песничким проговарало.

Момчило Настасијевић је свакако један од гласова којим
је наше тле проговорило.

О сиромаштву и смрти он казује тихим речима, куне
се у братство људи и биља.

Ослоњен, огрезао у народно предање(...)он се надовезује
на предање наших бајки, на прегнантност нашег народног
лирског песништва, осећа његове трепете, и слути прастаре
корене(...)он из тла овог говори ствари које то тле још није рекло.

Хранећи се стваралачком снагом и говором свога тла, он је сам
постао једно ново песничко тле за даље растење.(Исто,201-203)

Неуједначена композиција и неједнака вредност засебних поглавља, као и облик класичне књижевноисторијске студије, који већим делом прелази у критичко-есејистичку интерпретацију, чини есеј о Момчилу Настасијевићу изузетком у Павловићевом есејистичком опусу. Ипак, уз све наведене мане, текст већим делом садржи мноштво вредних увида и убедљивих интерпретација Настасијевићеве поезије и драме, као и поетски надахнуто закључно разматрање, јасне композиције и сликовитих увида, што га чини драгоценом основом за даља разгранатија тумачења Настасијевићевог стваралаштва, поготово у правцу драмског и прозног израза. Павловић је убедљивим и прецизним говором о његовој поезији и позивом на ширу рецепцију коју овај есеј носи, већ прецизно осликао путоказе настављачима.

Васко Попа

Посебно место заузима поезија Васка Попе на песничкој скали вредности Миодрага Павловића. О томе сведочи посвета Васку Попи у првом издању *Антологије српског песништва од 13. до 20. века*, као и број његових песама у овом избору (17), сразмерно највећи у односу на остала песничка имена у антологијском избору. Есеј о песништву Васка Попе, једног од најважнијих песника обнове модерне српске поезије после Другог рата, *Од камена до света* (1958), објављен у књизи *Рокови поезије*, пружа већ одређене показатеље посебности Попине поезије у контексту српске песничке традиције код Павловића, па је његов песнички статус у *Антологији* логичан наставак Павловићевих оцена из овог есеја. Прво што се може уочити јесте да је то једини есеј Миодрага Павловића у тематском кругу есеја о српским песницима, у коме се не појављује ни једно друго песничко име наше традиције, ни као утицај, ни као настављач, ни по сродности мотива, ни у било каквом поредбеном или другом контексту. Већ такав поступак је нетипичан за Павловићев есејистички дискурс, јер постављање песништва одређеног песника у поредбени контекст је шрепознатљиво обележје његовог дискурса, за који се залаже и у својим теоријским разматрањима начелних поетичких питања.¹³² Иако прецизно ситуира Попину појаву у књижевноисторијски контекст "раскрснице" српске послератне књижевности између "тихог порицања предратног надреализма" и стварања модерног песничког израза, уобичајеног Павловићевог спомињања других песничких имена нема, осим на једном месту Малармеа, "који је на сличан начин бежао" од "дикцијске

¹³² "Најопштије речено, свако размишљање о литератури и поезији заснива се на поређењу. Мислећи о једној песми, разлажући је, ми поредимо једну песму с другом, једно време са другим, један облик са другим (...) Да би се разумела, песма се интерполира натраг у низ песничких дела, у целину наших читања. Зато је једна теорија поређења неопходна за интерпретацију књижевних текстова" (Павловић, 2002:14), написаће Павловић у есеју *Интерпретација песничког текста*, посредно објашњавајући свој метод тумачења и довођења песничких дела у међусобни поредбени контекст.

баналности" (Павловић, 1958:174). Међутим, постоји још један детаљ уочен при упоређивању првог и другог издања есеја о Попи у књизи *Осам песника* (1964), који указује на Павловићево изостављање поредбеног контекста када је у питању поезија Васка Попе. Наиме, прво и друго издање текста разликују се у једној реченици коју ће Павловић изоставити из новог издања, а то је: "На таквом путу већ су постигли величину Пол Елијар и Дилен Томас", а односи се на Попину визију "примитивног језичког раја" у који може да се врати "ако жртвује све што би било доказ против његове песничке невиности" (Исто, 174-175). Изостављање ове реченице у другом издању текста указује на Павловићеву корекцију изреченог, да ли у смислу да Елијар и Томас нису достигли величину на таквом путу, што је мало вероватно, с обзиром на његова вредновања њихове поезије - вероватно је да Павловић накнадно увиди да постоји разлика између њиховог и Попиног пута да би их стављао у поредбени контекст, те да ова тврдња у некој детаљнијој провери не би опстала.

Наведено већ указује на посебно и издвојено место које у Павловићевој скали вредности заузима Васко Попа у том тренутку, а он је очигледно веома близу појму Песника, можда чак оваплоћења поезије саме по себи, судећи по изнетим ставовима у тексту, али и још неким показатељима. Видљива је у тексту о Попи још једна дистинкција у односу на друге Павловићеве есеје – Павловић не налази ни једну ману ни слабост у Попиној поезији, или бар неки несикоришћени или неразвијени потенцијал, што је иначе редовна пракса у његовим критичко-теоријским промишљањима о песницима. Павловић врло ретко пише засебне огледе о савременицима, као што је написао о Попи, иако ће поезију многих својих песничких вршњака уврстити у своју *Антологију*, а већ наведени статус Попине поезије у овом избору, потврдиће највише место на које Павловић поставља поезију Васка Попе у српској песничкој традицији.

Попино "тихо порицање" надреализма после почетног одушевљења одређује елементе његове поетике примећује Павловић, јер "користи елементе надреалистичке поетике, али их потчињава строгој дисциплини коју намеће унапред утврђена поетска замисао" (Исто,172). Ефикасност поезије је у њој

самој, Попа верује да "својим голим присуством поезија данас значи исто тако много као некад", али свет за њега није апстрактан појам "унакрсна збивања овог времена газе по његовом живом месу, митска кршења он посматра са зебњом претка" (Исто, 173). Павловић гради цео есеј о Попи сликовитим исказима попут овог, концизног, згуснутог и прецизног значења, а овај текст који делује као да је настао кроз неколико надахнутих корака, један је од најбољих примера његовог есејистичког стила. Попа говори о ономе о чему други ћуте и улога коју је прихватио да "усред драме скида образине" је тешка, али он "с фанатичном доследношћу одбацује банално гледање на живот", а са друге стране Павловић уочава три ствари које он брани по сваку цену и одређује их условно као "три патетичне теме ове поезије" (Исто). Попину песничку одбрану људске личности, одбрану другог и самог живота, Павловић назива "патетиком" слободе, љубави и патриотизма. Тако се три омиљене и велике теме песништва од постанка, оцртавају кроз Павловићеву визуру врло јасно у Попиној поезији, али кључно питање за Павловића је на који начин и којим средствима Попа води своју "непочин-борбу".

Питање песничког израза Васка Попе делује као непресушна тема која изнова тражи нова сагледавања, другачија тумачења, нове углове посматрања. Ипак, Павловићеви увиди, систематичност и убедљивост приказа чине и данас овај есеј једним од узорних и темељних полазишта за сагледавање специфичности Попине самосвојне поезије.¹³³ Сажетост Попиног израза Павловић доводи у везу са отпором према "могућим злоупотребама језика" и сликовито и ефектно закључује да ја тај отпор "диктирао овај говор поплављен тишином" (Исто,174). Попин специфичан говор саткан од архаичних речи, жаргона улице, класичних поетских решења и модерних метафора привидно је отворен, али крије строгост брижљиве селекције сваке речи која улази у песму, а насупрот богатству лексике "иде синтактичка уздржљивост" како прецизно оцртава Павловић. И привидну херметичност и загонетност смисла Попине

¹³³ Прво убедљиво и значајно тумачење Попине поезије представља есеј Зорана Мишића *Поезија опседнутих ведрина* (1953) у коме Мишић критички прецизно уочава суштинску модерност Попине поезије, а заједно са Павловићевим текстом чини основ и незаобилазно полазиште тумачењима Попине поезије.

поезије Павловић ефектно разоткрива као "откривен смисао" који је "агресиван" у толикој мери да је својом поруком "замахнут у свет" (Исто,175). О Попином песничком изразу написаће касније Иван В. Лалић да "чува живе елементе прадревних формула" (Лалић, 1980:113), а Павловић елементе архаичног говора код Попе види као визију "примитивног језичког раја, идеалног простора где су све речи нове, свеже, бујне у значењу" (Павловић. 1958:174).

Питање богате Попине песничке имагинације која се подједнако служи "градом и пољем, биљем и машином", на суштинским тачкама увек се окреће људском телу: "Разуђено, па опет састављено, људско тело се понавља у песмама Васка Попе, као да сви путеви поезије кроз њега воде, кружно", али оно је уједно и "простор и кључ за разумевање појава и облика спољне природе" (Исто, 177). Иако дискурзивност није одлика Попине поезије, него се претежно изражава кроз згуснуте поетске слике, Павловић одређује његову поезију као мисаону, јер "иза сваке песничке слике стоји овде историја једног мисаоног разбојишта" (Исто, 178).

Када је у питању циклична организација Попине поезије Павловић прецизно уочава да је у питању антиципација и крупан корак у развоју модерне лирике кроз форму лирских циклуса, јер повратак у класицистички еп није могућ, али оваква врста организације песничког текста представља аналоган, а не истоветан поступак епске структуре. Павловић је своје виђење развоја модерне лирике кроз лирске циклусе већ изложио у есеју *Велики и мали облици* (1957), објављеном у истој књизи са огледом о Попиној поезији, где се залаже за развој већих песничких облика, али без згуснутости метафоричног казивања као код делимично успешних *Кантоса* Езре Паунда, јер "висок степен кондензације неподношљив је у великом облику" (Исто, 21). О Павловићевој прецизној антиципацији могућности плодног развоја модерне лирике кроз велике облике у овом тексту већ је било речи у овом раду у поглављу о теоријским основама, а на овом месту издвојићемо још једно виђење из тог текста које се може довести у везу са организацијом Попиних лирских циклуса:

То дистанцирање песника према предмету не значи поновно враћање у нарацију и дескрипцију, него већу могућност за учествовање дискурзивног елемента у песничком стварању... Тада се велики облик рађа по нужди свог садржаја(...) и открива се да метафоричност поезије није само у необичној, надражујућој слици, него да цела поема може функционисати као једна метафора изузетне синтетичке моћи. (Исто, 22).

Павловић код Попе уочава успелу и доследну реализацију "цикличног певања" , које је "доследније спроведено него код било ког савременог песника", па је "постало нова вредност, тековина поетске мисли" (Исто, 179). Не можемо на овом месту заобићи већ разматрану цикличност Павловићеве поезије коју он развија од збирке *Млеко искони* (1963), преко својих историјско-митских певања у *Великој Скитији*, *Новој Скитији* преко *Хододарја*, *Светлих и тамних празника* до *Дивног чуда*, али и касније кроз нове садржаје који улазе у фокус његовог поетског света. Питање је у којој мери су они настајали као својеврстан песнички дијалог са поезијом Васка Попе, а колико су плод самосвојног Павловићевог промишљања о развоју поезије кроз цикличну организацију изнетог у есеју *Велики и мали облици*, али и кроз текст о тежњама ка поезији великих облика Радомира Продановића. Чини се да су се сви ти утицаји паралелно стицали кроз путеве развоја Павловићевих стваралачких трагања и да би једно аналитичко раздвајање и мерење прецизним вагама, било немогуће и непродуктивно, а велики лирски облик је, показаће се, у сваком случају идеална форма за пуни израз Павловићеве песничке имагинације, до које је он дошао, рекли бисмо, промишљеним и интуитивним путем истовремено.

Есеј о Попиној поезији Павловић пише после две објављене књиге песама *Кора* (1953) и *Непочин-поље* (1956), називајући их "збирке циклуса", али уочава и то "да циклуси друге и прве књиге стоје у ближој или даљој вези међу собом", а да је "импресивна космологија *Белутка*" зачета још у *Списку*" (Исто,

180). Импресивном анализом белутка "камен-бића" и "прапринципа ове песничке космологије", Павловић истиче да он није "никаква алегорија": "Белутак је носилац целокупне загонетке индивидуалнг егзистирања, којој не припада само човек" (Исто, 181). Уз белутак, Попина песничка мисао преображава кости "у самостална, поносна бића", а Павловића "опчињава призор гордости тих малих створења у апокалиптичком сумраку". Ову очараност сублимираће Павловић кроз сопствени песнички израз у лирском циклусу *Певања на виру* (1977), где се песма од четири стиха и без интерпункције *Тело и дух* одазива на *сенку* из завршних стихова Попине *Пустоловине белутка*:

камен
оплођује себе
с леђа
помоћу сенке

("Тело и дух", *Певања на виру*) (Павловић, 1996:98)

Камен од кога је саздан
Напустио га
Тесно му је у себи
У рођеном телу
Изишао је
Сакрио се од себе
Сакрио у своју сенку

("Пустоловина белутка", *Непочин.поље*) (Попа, 1980:63).

Попин белутак са једне стране "личи на човека, с друге на свест" (Павловић, 1958: 181), а Павловићев "камен који мисли" у истоименој песми из *Певања на виру* постаје *облутак*: "...наш облутак снева/ и види/ сан/ горе на

површини/ мозак има// а на мозгу један камен/ све слуша/ и плива". Антропоморфна бића кости које су "самозадовољне" будући да су "преживеле апокалипсу телесног распадања" јављају се кроз глас песника у Павловићевој песми *Епитаф словенском прापеснику*. "...мени је моја рупчага добра/ земља је ко руно/ и кости у потаји певањем се плоде". Кључна реч *певање* којом се кости плоде, песнички је одговор и корак даље од Попине *кост кости*, које нестају у ништавилу које све прогута, али песма им у Павловићевој визији даје трајање и "плоди" њихову поетску егзистенцију кроз могућност развијања њихове нове вишезначне симболике. Ако погледамо претходни пример, белутак се у Павловићевој песми такође "плоди" помоћу *сенке* у коју се сакрио у Попиној песми, што наглашава нови, "плодни" и новорођени смисао кроз поетски развој Попиних бића у Павловићевим играма песничким дијалозима.

Попине "историјске медитације" како Павловић назива *Теле-кулу* и *Сутјеску*, или теме "патетике патриотизма", призивају слике почетка страдања које се понавља до "отвореног завршетка једног страдања", а такав расплет је за Попу позив на активизам, сталну борбу која "сама носи своје циљеве", а песник нам показује "све њене вечите видове" (Исто, 185), као путоказе у нашем реалном свету који је тако "зараћен и трагичан" (Исто, 185), толико сличан Попиној песничкој визији.

У коликој мери је Павловићева највиша оцена поезије Васка Попе из *Антологије српског песништва* и овог есеја остала непромењена, не можемо са сигурношћу да тврдимо. Ипак, индикативно је да Павловић више није писао о Попи после првог предговора *Антологије*, те да есеј о његовој поезији није уврстио међу изабране есеје о српским песницима у истоименом издању из 1981, а у новом антологијском предговору се не помиње његово име. Такође, од петог допуњеног издања *Антологије* изостаје и посвета Васку Попи, а да ли је разлог томе Павловићева одлука, или Попина жеља, остаје нам за сада непознато. Постоји могућност да је дошло до извесне корекције односа према Попиној поезији код Павловића, али засебно Попино место у српској традицији потврђено *Антологијом* остаје. У сваком случају, ово бриљантно тумачење

Попиног песништва, смисаоно богато, врхунски прецизно, информативно и аналитично, прожето згуснутом сликовитошћу и луцидним увидима, остаје незаобилазна и узорна интерпретација поезије једног од највећих песника српске традиције из пера Миодрага Павловића.

Милутин Бојић

Павловићев есеј о Милутину Бојићу пример је његових огледа-ревалоризација одређене песничке појаве у контексту српске песничке традиције, који заједно са тада новим и откривалачким интерпретацијама поезије Јована Дучића и Момчила Настасијевића, чини књигу *Осам песника* (1964) у великој мери књигом *превредновања* наше песничке традиције. Ако додамо и есеј о Радомиру Продановићу, који није могао бити ревалоризиран јер га је Павловић тек увео (постхумно) у књижевну јавност, као и закључну потврду у низу ревалоризација Дисове поезије, поновно откривање релативно заборављених песничких опуса Анице Савић-Ребац и Душана Срезојевића, можемо књизи *Осам песника* са сигурношћу додати такав имагинарни поднаслов.

У време када Павловић пише о песништву Милутина Бојића (1962), општа оцена његовог места у контексту српске књижевности је веома ниска, "остављено му је место минорног песника једног прилично богатог раздобља наше поезије" (Павловић. 1964:110). Са таквом оценом, као и са низом других, попут горе наведене, Павловић се не слаже, јер "иако почетник у литератури, он је ипак рекао неке речи и сагледао ствари које нису рекли ни открили други наши песници", и зато је Милутин Бојић "стваралачки догађај у нашој поезији који се не може пренебрегнути" (Исто). Павловић на самом почетку текста телеграфски ређа биографске податке из кратког, ужурбаног и трагично прекинутог Бојићевог живота у току Првог светског рата ("Писао..критику,(..)прешао Албанију, умро"), у тежњи да нагласи колико је

много урадио за тако кратко време, и колико тога није успео да уради јер је отишао пребрзо из живота.

Павловић уочава условно две фазе у развоју Бојићевог песништва које се могу гледати и као две различите садржајно-тематске целине: прву младалачку, предратну "лирику младости и сумње" како је означава у поднаслову другог поглавља текста и другу коју чине песме настале у време рата у Србији и у изгнанству, које за Павловића "представљају један врхунац", недовољно проучен и цењен у нашој књижевној мисли. Постављајући Бојићеву поезију у контекст наше модерне, Павловић га назива "учеником Дучића и Ракића", и подвлачи разлику међу њима у тону и песничком гласу Бојићевом који је био "еруптивнији, обојенији, звонкији" од његових претходника (Исто). Као главну ману Бојићевог песништва Павловић прецизно уочава "неодређеност доживљаја", и то првенствено у песмама личнијег, искуственог тона, а код песама библијских и историјских тема налази већу сигурност у вођењу теме.

Бојићеве ране песме означава Павловић кроз убедљиви критичко-интерперативни поступак песмама "отворене и искључиве чулности", која је "одушевљена сама собом" (Исто, 113), а Јован Делић ће у тексту индикативног наслова *Пјесник страсти, сумње, бола и поноса: О поезији и поетици Милутина Бојића*, продубити и проширити ову Павловићеву оцену и дати нове смернице за сагледавање Бојићевог места у контексту српске модерне. Сликвито оцртавајући "динамизацију пјесме" и "огромн(у) енергиј(у) у Бојићевој лирици страсти", Делић прецизно уочава да "све то знатно одудара од главног тока лирике српске модерне, све је то изразито ново и неочекивано" (Делић, 2008:324), а истиче и мањак увида код проучавалаца Бојићеве поезије "колико је то значајно за проширење емотивног клатна српске модерне" (Исто, 326). Павловић ће тачно означити Бојићеве песме страсти као антиципацију каснијих песничких појава наше модерне поезије попут Растка Петровића и Оскара Давича, а нови увиди Јована Делића потврђују Павловићеве оцене и утврђују непорециво значајно место Бојићевог песништва у контексту српске

песничке традиције. Међутим, егзалтација и оптимизам повремено уступају место сумњи, лирској меланхолији, тмурним расположењима у Бојићевим песмама, које се јављају подједнако у оба тематска круга, а Павловић види корен ове "подвојености" у специфичној ситуацији у којој се налази наша нација у време Првог светског рата: "Она је требало да у исти трен слави своје победе и да опоје своје мртве и своју сиротињу" (Павловић, 1964:115).

Павловићевом систему вредности и критичарско-есејистичком укусу није блиска наша патриотска лирика, а о разлозима ниског вредновања и изостављања доброг дела овог развијеног традицијског крила нашег певања из антологијског избора, написаће у првом предговору *Антологије*: "На испиту универзалности пао је највећи део наше патриотске поезије, будући пригодан и утилитаран" (Павловић, 2010:18). Утолико је значајнија Павловићева највиша оцена патриотског песништва Милутина Бојића, који је "патриотски песник, обузет питањима судбине и вредностима свога народа", (Павловић, 1964:122) али најважнија врлина Бојићевог песништва која га вредношћу издваја из контекста наше патриотске лирике¹³⁴ и чини "прворазредно значајниим" јесте развијена историјска свест. Видљива је она и у Бојићевом драмском стваралаштву које показује "разумевање историјских чинилаца" (Исто), а у поезији је личнија и обележена појмом *судбине* народа и указује на његов доживљај *живе* историје, откривен заједно са *митским призвуком* у време Балканских ратова. Треба ли на овом месту посебно наглашавати колико високо Павловић вреднује развијену историјску поетску свест, о чему сведоче и оба предговора *Антологије*, као и текстови о начелним и теоријским питањима песништва који промишљају питања традиције и песничког стварања, док његови митско-историјски песнички циклуси који ће ускоро уследити, засновани су управо на доживљају *живе* историје, *судбине* народа, са *митским призвуком* скорашњих и древних битака.

¹³⁴ "Патриотска поезија, која је традиционална и веома јака струја нашег песништва, била је најчешће претерана, романтична и пригодна пре Бојића, апстрактна (Дучић), декоративна (Ракић), или декламаторска у време Бојића" (Исто).

Павловић препознаје глас барда у "изванредној" *Земљи олује* испеваној Старој Србији, а "достојанством и зрелошћу за патњу и сазнање" издвајају се изгнаничке *Песме бола и поноса*. Павловић од њих издваја песму *Без узвика* која је у "сржи ових искустава" и слика "благодост изгнаника" засновану на вери у остале народе, "самоуверење једног историјски прекаљеног народа" (Исто, 125) и када је ван своје отаџбине, а стих који издваја као слику и мисао целе песме: "Мирни смо на гозби у светској дворани", Павловић сагледава као прецизно виђење и антиципацију нашег позива и улоге на позорници светске историје. Тешко је не уочити паралелу између основне замисли Павловићевих збирки *Велике и Нове Скитије* које ће уследити у годинама које долазе и следећег одломка из есеја о Бојићу поводом песме *Без узвика*:

Даље се рађа виђење *луталачке поворке народа* (подвукла М.Р.)

који је доста лутао и селио се и, усред зрелости, јавља се
један диван, наиван стих дубоког унутрашњег опажања:

"Чини нам се свуда већ смо једном били". (Исто, 126).

Павловић очигледно већ има пред собом визију *луталачке поворке народа* када пише овај есеј, али Бојићево песништво пружа његовој песничкој имагинацији један нови песнички доживљај који ће кроз одређена сазвучја ући у ткиво његових песама из *луталачких* циклуса, од песме *Словени под Парнасом* из *Велике скитије* до различитих и (не)очекиваних тачака пресека у *Новој Скитији* и *Хододарју*.

Бојићева *Плава гробница* "део духовне биографије једног народа", "пример поезије херојског култа", песма "химничког патоса" у општењу са мртвима, "друга од врхунских песама Бојићевих" (Исто, 126-127), у Павловићевој интерпретацији нема баналних места које апострофира Зоран Мишић у предговору своје *Антологије*, а Павловић уочава и погрешну оцену Бојића као романтичара, и поставља га у контекст "антиромантичарске реакције" (Исто, 132). За такву, показаће се, тачну оцену, он налази потврду и у драмском опусу Бојићевом, који је по Павловићевој оцени, за разлику од

осталих наших песника који су писали драме "заиста имао вокацију драмског писца" (Исто, 128). Његове патриотске драме *Краљева јесен* и *Урошева женидба* не приказују објективно нашу прошлост, али њихов значај је у новим видицима, новим периодима историје захваћеним драмским збивањем и новим метром, дванаестерцем кога је Бојић сачинио "разређенијим, експликативнијим, драмски функционалним" (Исто, 129), што је значило велики напредак наше драме у стиху и "наше драмске дикције" (Исто, 130), у рангу са Настасијевићевим музичким драмама,

Занимљиво и убедљиво делује Павловићево довођење мотива "људског гробља" у "подводном свету алги и шкољака" из *Плаве гробнице* у везу са Дучићевим *Јадранским сонетима*, тачније једним њиховим карактеристичним местом, где Дучић испод мора слуги глас хора - "то се буде гробља под широком водом" (Исто, 127), с том разликом што Дучић дочарава атмосферу, а Бојић "општи са мртвима и живима свога народа" (Исто). Сагледано из овог контекста, открива нам се загонетни смисао завршне строфе Павловићеве песме *Разговор на бојном пољу*, који доводи у везу Косовски мит и митску епопеју српске војске из Првог светског рата:

Куда сад, питају ме
са кривим мачем у грлу, куда?
Узводно, кажем као да смо праве рибе,
рано је још за одмор у мору,
идемо бистром камену под окриље дуге,
раменима да подупремо тужне нам брегове.

("Разговор на бојном пољу", *Велика Скитија*) (Павловић, 1996:127).

Рано је још за одмор у мору, јер једна цела војска нестаће под морем, опет, као и она која је вековима пре нестала под "бистрим каменом" на Косову-пољу, говори нам Павловићева песничка имагинација о циклусима понављања страдања и обнављања једног народа, повезаног непрекинутим ланцем

постојања, нестајања и нестајања, од памтивека до данас. Његова песничка моћ реинтерпретације митских и историсјких слојева и њиховог поетског спајања, где једни из других извиру и поново увиру ка себи, уз жив песнички дијалог са претходницима, нашла је свој заокружен израз у стиховима ове песме.

Павловић ће у тексту подсетити на највише оцене Бојићевог песништва од стране Јована Скерлића, који ће умрети пре него Бојић достигне врхунце свог песништва, као и на изванредан есеј Исидоре Секулић из 1935. о "потресу векова" који се одвија у младом песнику, што су у том тренутку једине афирмативне оцене Бојићевог песништва, које су после Другог рата потпуно пале у сенку, а "последњи траг ореола националног песника нестао је са Бојићеве главе" (Исто, 131).

Павловићев есеј о Бојићу донео је убедљиве и прецизне интерпретације Бојићеве поезије и оцену значаја и места Бојићевог стваралаштва у контексту српске песничке традиције; критички аргументовано је превредновао дотадашње неоправдано ниске оцене његовог песништва и драмске поезије, и успео у свом основном науку да Бојића врати на место које му припада у књижевноисторијском контексту наше литературе. Мада га због недовршености дела не назива "великим песником", Павловић у прецизној слици даје суд који бисмо могли назвати закључном оценом вредности поезије Милутина Бојића: "Он није певао патриотску поезију уопште, него *поезију једног одређеног народа*, (подвукла М.Р.) чији је лик, величину и карактер успео да сагледа" (Исто, 128). Из данашње перспективе гледано, када је Бојићево место у нашој поезији одавно потврђено, може се рећи да је на његову ревалоризацију пресудно утицао баш Павловићев есеј посвећен песништву једне "прекраћене биографије", као и три песме уврштене у Павловићеву *Антологију* (*Земља олује, Сејачи, Без узвика*) као ретке песме патриотског тематског круга које су нашле своје место у Павловићевом избору. У предговору *Антологије*, две године од настанка есеја о Бојићу, Павловић ће заокружити и потврдити свој вредносни суд о песнику, једном од ретких у нашој поезији, који је успео да испева родољубиву поезију трајне вредности

"која говори о трагици у судбини једног народа и која има димензију историјског сазнања, свести о дубоким условљеностима и коренима недаћа и страдања" (Павловић, 2010:42).

Јован Дучић

Један од најважнијих Павловићевих есеја-ревалоризација свакако је есеј о песништву Јована Дучића, како због књижевноисторијске важности постављања једног од наших најзначајнијих и најдаровитијих песника на место које му по природи његовог стваралаштва припада, а са ког је годинама удаљаван, толико и због корените промене рецепције његове поезије коју је овај есеј утемељио у нашој књижевној јавности својим убедљивим и прецизним аргументима. Павловић га је писао паралелно са радом на *Антологији* у периоду 1963-1964 и његов озбиљан и посвећен приступ питањима књижевне традиције, вредновања и превредновања нашег песништва, сигурно је био један од повода да тада напише ову студију о поезији Јована Дучића и књижевно-културном контексту његовог песничког стварања. Разлози за опширан преглед могућих Дучићевих књижевних узора и утицаја у првом реду из француске поезије краја 19. века које Павловић даје у овом тексту, претежно су ванкњижевне природе, али важни у једнакој мери као и интерпретације Дучићеве поезије управо због коренитог превредновања и реактуализације његовог песништва, што је Павловић и поставио као најважније циљеве овог есеја.

Иако се по структури и карактеристичном Павловићевом интерпретативном методу есеј о Дучићу не разликује од других текстова овог тематског круга, Павловић делимично стаје у одбрану "презреног" песника, изложеног и принципијелним, али чешће критикама које по тону прелазе у

малициозност, или друштвено-политички суд над његовим песништвом.¹³⁵ Схватајући законитости смењивања песничких укуса, стилова и периода, као и неминовне промене у рецепцији појединих песничких појава, Павловић сматра да је дошло време за потпуније сагледавање Дучићевог песништва:

Можемо одмах рећи да нам данас углавном изгледа неоправдан презир којем је Дучић извесно време био изложен: тај презир је био разумљив, књижевноисторијски чак у једном тренутку и нужан, али нам се данас ипак чини да Дучић спада у неколико најбољих песника свог језика.(Павловић, 1964:10)

Сложеност Дучићевог књижевноисторијског положаја између романтичара и симболиста–парнасоваца, Павловић сагледава као својеврстан парадокс, јер за разлику од европских књижевности чијим је утицајима Дучић био изложен и у којима су романтичари у односу на симболисте били "прави велики лиричари и песници нације", Дучић је по значају једнак нашим романтичарима и "уметнички их превазилази, он је национални песник као и они, иако припада једној релативно ексклузивној *декадентној* песничкој школи" (Исто, 11). Павловић у првом реду има на уму околности нашег књижевноисторијског тренутка крајем 19. века у време Дучићеве појаве, у коме још ни наша поезија "није била достигла своју писмену нормативност", и док су се остаци романтизма "овешталог и имбецилног још вукли по нашим

¹³⁵ О томе Павловић напомиње у предговору *Антологије*: "Неспоразума и нетрпељивости према Дучићу било је много како због закрвљених суревњивости – за нашу средину традиционалних – тако и због недовољног критичког рашчлањавања Дучићевог дела" (Павловић, 2010:38). У уводном поглављу (*Ка превадавању полемичке позиције*) књиге *О поезији и поетици српске модерне*, Јован Делић низом питања-констатација оцртава основни тон и аргументе противника модерне, тиме и књиге која се модерном бави и пружа заправо кратак и прецизан преглед природе ових упорних оспоравања чија је мета често био и Дучић: "Чему још једна књига о поезији старој једно стољеће?...И зар највећим дијелом није мртва, непродуктивна, неподстицајна, већ последије Првог свјетског рата отписана као превазиђена и конзервативна? Зар авангарда није поништила и слишила модерну: шта нам још могу рећи Ракић и Дучић – о осталима да не говоримо – последије Црњанског, Настасијевића и Растка Петровића? Није ли Марко Ристић – тај специјалиста за мртве пјеснике – дефинитивно сахранио не само Јована Дучића, већ са њим и Мешу Селимовића? То су само нека од питања која се могу поставити против ове књиге и њеног аутора" (Делић. 2008:7).

часописима" (Исто, 12-13), не би имало никаквог смисла да се Дучић угледао на колоквијални говор и ексцесе једног Рембоа, коме су претходили Иго и Бодлер. Дучић долази као "крупна песничка појава" и логичан след књижевних околности "у нашем брзом и компензаторском културном развоју" (Исто, 12). Перспективу књижевноисторијског контекста Павловић никада не оставља по страни у есејима о српским песницима, што је у складу са његовим *осећањем* историје, схватањима *живе* традиције, и једног основног интегративног приступа свакој засебној појави наше књижевне традиције, што се у есејима-ревалоризацијама попут овог може сагледати у пуној мери.

Основни аргумент којим се оспорава Дучићева вредност да је учио од *лоших* француских песника тог времена, Павловић у првом реду оспорава једноставним аргументом колико је Дучић бољи песник од њих:

На тежи и судбинскији начин исписани су најбољи
Дучићеве стихови; његови симболи представљају понекад
праве личне и људске драме, пластика његових описа
природе слаже се у један посебан свет, рустичан и
метафизичан у исти мах, у коме се отварају аутентични
простори за опстанак маште.(Исто,11-12)

Павловић указује на још један парадокс присутан у судовима о Дучићевим узорима, који се изриче накнадном памећу, без сагледавања књижевноисторијског контекста одређеног времена у коме је и француска културна јавност славила једног Сили-Придона као великог песника, и пита се, закључујући ову тему "зашто би Дучић који је провео неколико година у сфери француске књижевности морао да има бољи укус него сами француски академици и професори књижевности?" (Исто, 13).

Иако је једна од основних тежњи овог текста враћање Дучића на високо место које му несумњиво припада у нашој песничкој традицији, Павловић доследно свом прецизном критичко-есејистичком методу, ставља под

критичарски суд све оно што се често замера Дучићу ("монденство", "снобизам", "напарфимисани вртови") и што сматра оправданим примедбама, али уз једну ограду, да је Дучић био "медитеранац и Дубровчанин, што га у извесној мери оправдава" (Исто, 15).

Павловић је у основи благонаклон према песницима, иза прецизног критичарског суда назире се емпатија и поштовање песничког труда, поготово када сматра макар и једну песму одређеног опуса вредном, али његова песничка наклоност никада не прелази у апологију, нити утиче на коначно вредновање песништва. Било би то у супротности са његовим целокупним књижевноисторијским и теоријским настојањима кроз која сагледава сваку књижевну појаву са више страна, прецизно контекстуализује, и просуђује у највећој могућој мери истинито и аргументовано. Ипак, та врста објективизације *наклоности* једна је од особености и вредности Павловићевог есејистичко-критичарског опуса и додаје његовим есејима посебну димензију конкретног људског присуства: иза махом безличних реченичних конструкција и исказа у првом лицу множине које користи Павловић у својим есејима, што карактерише научни дискурс и наглашава објективност и дистанцу, слуги се његов песнички дух, осетљив и отворен.

Павловић дели Дучићев песнички опус по садржајно-тематским целинама на историјске, љубавне, песме о природи и мисаоне песме, наглашавајући при том да је та поезија "у великој мери кохерентна, како у свом изразу, тако и у погледу својих тема" (Исто). "Најмање добар" део Дучићевог песништва су његове историјске песме "јер не превазилазе оквир забаве и декорације", а Павловић изражава и извесно чуђење што песник чији путописи откривају познавање и разумевање историјских процеса, није кроз песништво озбиљније развио овај тематски круг. Под најоштрију критичарску "лупу" поставља Павловић Дучићеву љубавну лирику, "хрпу кича" која обилује "плачевним гримасама, ентеријерима и парковима монденских, псеудоаристократских вила" (Исто, 16-17), и наводи бројне њене стереотипе попут "вештачки болешљиве, сентименталне, сузне атмосфере, затим

помињање болести, туге, сете, јада, бола" (Исто, 18), а из целокупног опуса Дучићевих љубавних песама издваја *Песму сутона* и *Песму тишине*, као једине "прворазредне" Дучићеве љубавне песме. Основна замерка Дучићевој љубавној лирици је што не анализира "облике савремене љубави, нити бележи модерно кретање љубавног осећања" (Исто, 16), за шта ће Павловић дати једну од ретких похвала Ракићевој поезији, а закључна оцена Дучићеве љубавне лирике не оставља пуно простора за евентуалне одбране:

Поред општих квалитета Дучићеве поезије зрелог
раздобља, љубавне песме су крцате разним гресима.(...)
Већина тих песама чине сентиментални бревијар, онакав
какав би жене волеле да га мушкарци воде, бревијар у
коме су кључне речи: срце, сузе, време, срећа, слутња,
где се налазе и овакви псеудопсихолошки описи као
"мрзи болно, јер љуби очајно".(Исто,18).

Валидност овог Павловићевог суда није до сада оспорена, мада је ова оцена заснована на његовом јасно прокламованом ставу какве све "грехе" у љубавној лирици сматра неопростивим, о чему ће писати и у предговору *Антологије*¹³⁶, а у Дучићевим љубавним песмама налазе се скоро сви на окупу. На овом месту, као и на још неколико у тексту¹³⁷, може се приметити и извесна доза хумора, уз иронију врло цењеног песничког и књижевног поступка у Павловићевом систему вредности, али Павловић увек са мером и опрезом посеже за њима, а када је у питању Дучић, уз сваку аргументовану критику, увек наглашава његове "опште квалитете", као и у наведеном одломку.

¹³⁶ "Тај испит (универзалности, прим.аут.) није прошао ни велики део оне наше љубавне поезије која је или конвенционална у свом изразу, или сувише приватна у смеровима, и на свој начин пригодна у својим узбуђењима"(Павловић, 2010:18).

¹³⁷ "Руже код Дучића пречесто умиру, и у том умирању потпуно су побледеле не само као цвеће него и као слика" , примећује духовито Павловић у делу есеја о Дучићевим песмама о природи, наводећи затим места где су "руже мртве, или на умору" (Павловић,2010:19).

Као што смо већ напоменули у вези са Павловићевим ниским оценама наше патриотске лирике, оне су сличне када је у питању наше љубавно песништво у целини, а делом проистичу и из Павловићевог *елиотовског* гледишта на појам *имперсоналности* у поезији, као једном од пресудних песничких квалитета и поступака који песму узводи из банално-људског, личног и сентименталног плана ка вишим сазнајним и духовним вредностима и сазнањима, а тиме и ка универзалности садржаја и поруке. Када уз то сагледамо и чињеницу да је *мисаоност* поезије један од квалитета које Павловић високо вреднује, а да је он сам првенствено *мисоани* песник, постаје сасвим разумљиво његово одбацивање "субјективне" поезије у предговору *Антологије*, која остаје ниско на скали вредности својом "прегласном емоцијом, самосажалењем, физиолошким ефектом" (Павловић, 2010:18). Нису пуно боље прошле у Павловићевим оценама ни Дучићеве песме природе ("доста декора и доста конвенционалног"), а по вредности Павловић издваја песму *Подне* изграђену "у бљештавом калеидоскопу површина, тврдина, агрегатних стања, боја и врелина", као и *Јабланове*, те већину *Јадранских сонета* "зреле тренутке једног одређеног песничког израза код нас" (Исто, 21). Оно што издваја ове Дучићеве песме од осталих песама о природи, јесте присутност песничког субјекта "притајено" видљивог у песми, што доприноси вишем степену развијености мисаоности и смисла песме.

Највећу књижевноисторијску и интерпретативну вредност Павловићевог студиозног огледа о Јовану Дучићу представља његово откривање и постављање међу врхунске домете наше поезије занемареног и неоткривеног дела Дучићеве поезије, његових касних циклуса *Јутарње песме*, *Вечерње песме* и *Сунчане песме*, у којима је "наша поезија достигла један од својих врхунаца":

Сва осетљивост Дучићева за призоре у природи,
за кретања у њој, уз сву једноставну пластичност
и експлозивну хармонију његовог стиха, овде су

сједињени са максимумом његових стварних

мисоаних могућности. (Исто, 21)

Павловић назива ове циклусе "трећи ступањ" Дучићевих песама о природи, а наглашава одсуство песничког субјекта, као посебан квалитет јер песник "свој доживљај развија до мисоаних суштина и појавних корелата које слаже у виртуозне композиције" (Исто). На овом месту се Дучићев песнички поступак подудара са *елиотовски* схваћеним појмом *објективног корелата* у поезији, који може да се дефинише управо наведеним Павловићевим речима, а треба ли опет нагласити колико такав песнички поступак Павловић високо вреднује, а присутан је и у његовом песништву као једно од темељних начела његове песничке поетике.

Из циклуса *Јутарњих песама* Павловић издваја прве три (*Прича, Напон, Шум*), док се у *Вечерњим песмама* ређају "ремек-дела једно за другим", а Павловић ефектно дочарава њихову вредност тиме што се пита има ли смисла интерпретирати их, када су њихови квалитети очигледни. У једном од надахнутих исказа, згуснутим сликама оцртава Павловић Дучићеве *Сунчане песме*:

...су опет објективне, хомогене, цртане оштро као у
драгуљима, кликнуте у широке просторе природе и свемира,
или шапнуте у слух подсвесног, песничког и митског чула.(...)
те су песме лепе на најредовнији начин на који песме могу
бити лепе: оне одговарају свим давно познатим, а преосталим
канонима песнички лепог, и ми не сматрамо за откровење
ово указивање на њихове вредности. (Исто, 20-21)

Квалитети које Павловић види у истински модерном песништву налазе се у зрелој фази Дучићевог стваралаштва – мисаоност, ненаглашена субјективност, универзални смисао, објективизација емоционалног доживљаја, ширина сазнајних увида, а увиђа и парадокс да Дучић, иако највећим делом

свог стварања припада парнасo-симболистима, најбољим делом свог песништва припада каснијим тенденцијама развоја лирике, и у том погледу он припада кругу песника као што су Блок и Пастернак, Рилке, Штефан Георге, Валери и касни Јејтс. У нашем књижевноисторијском контексту, својим најбољим песмама близак је песницима који припадају "постсимболистичким студијама" Настасијевићу и Дединцу. Павловић није постављао Дучића у поредбени контекст са песницима савременицима у нашој књижевности, будући да га је већ оценио врхунцем "златног периода" наше поезије (1900-1917), па би о њима морао говорити "подвлачећи њихове релативне недостатке" (Исто, 51) у односу на Дучића.

Павловић истиче још један парадокс који су очигледно бројни када је у питању Дучићева песничка појава, а односи се на његов стих, тачније напор који је уложио да развије метричке обрасце дванаестерца и једанаестерца под утицајем симболиста, што је учинио са великим успехом:

Међутим, он је већину својих најбољих песама ипак
написао у метрима којима се служила наша романтична
поезија: у осмерцу, деветерцу и седмерцу, па и десетерцу
(на пример *Коб*, *Слутња*, *Ноћ*, на смену с деветерцем
јамбичним)". (Исто, 27)

Као што у првом издању есеја о Дису Павловић поводом песничке имагинације пише један мали "есеј у есеју" на тему Колрицове теорије песничке имагинације, који ће изоставити из каснијих издања, тако у есеју о Дучићу пише мали оглед о проблему песничког плагијата и утицаја и сродности међу песницима, које јасно и убедљиво разграничава. Повод за преглед основних заблуда око овог питања, које Павловић у полемички интонираним исказима назива "примитивизам", свакако су оптужбе за Дучићево "плагијаторство". Основни проблем таквих тврдњи је у томе што њихови заговорници не познају разлику између плагијата са једне и *узора* и *утицаја* са друге стране, и што плагијата у историји књижевности истински

има веома мало. Ови редови су у великој мери и аутопоетички искази Павловићеви, јер је његова сопствена поетика и песничка мисао развијана на високим критеријумима и уз стваралачки дијалог са свесно изабраним претходницима издвојеним из *живе* традиције свог језика, што је један од постулата модерног песништва и једна од основних премиса Елиотовог схватања односа према традицији, који је Павловић усвојио и стваралачки надоградио кроз своје поетско стварање:

Тај аргумент омаловажавања подразумева такође да је боље ако се песник креће у областима излизаних конвенција у којима су ликови било којих узора избледели, и да је тај конзервативизам оригиналнији и стваралачкији од напора да се оде даље уз помоћ модела које је песник на своју одговорност изабрао. (Исто, 30).

Павловић аргументима оповргава оптужбе да је Дучић био плагијатор, и истовремено показује како песник може да надвиси узоре од којих је кренуо у сопствено песничко трагање, што показује његову високу вредност и оригиналност, које су видљиве и када је Дучић у питању. Богата Павловићева ерудиција долази до пуног изражаја кроз компаративни преглед Дучићевих лектира и узора, од парнасоваца и симболиста, до романтичара и класициста 17.века и њихових одјека у Дучићевом песништву, а уједно убедљиво демонстрира начин на који је могуће сагледавати узоре, утицаје и узајамне везе песника различитих стилова и раздобља, па и различитих језика, као што је случај са Дучићем. Чињеницу да ни најбољи узори од неталентованог песника неће начинити доброг песника, као и да релативна вредност песничког узора не одређује и вредност његовог сопственог стварања, Павловић ће сажети у једноставном исказу, налик сентенци: " Од добре школе до добре поезије огроман је корак" и заокружити расправу о Дучићевом "плагијаторству":

Тај огроман корак Дучић је учинио. Он је створио на нашем језику цизелирану, симболичну поезију природних догађаја, каква се у том степену развијености не среће код осталих песника других језика, створио је импозантну реторику мисаоних и љубавних тема која иако води порекло из различитих тренутака француске традиције, ипак чини код нас једно ново и особено песничко јединство. (Исто, 42)

Павловићев есеј о Јовану Дучићу означио је озбиљан заокрет у сагледавању и вредновању поезије Јована Дучића и његовог места у нашој песничкој традицији, а утицао је делом и на промену шематизоване рецепције периода модерне у српској књижевности. Уз Павловићеве оцене "малог златног периода" нашег песништва из предговора *Антологији српског песништва*, и значајну заступљеност песника модерне у антологијском избору, од којих на истакнутом месту стоји "прворазредни" песник тог доба, Јован Дучић, процес превредновања који је Павловић почео, добио је изграђен и незаобилазни темељ. Зато завршавамо преглед Павловићевог есеја о Јовану Дучићу оценама његовог књижевноисторијског значаја, које најбоље илуструју у којој мери је Павловић успео да врати Дучића у врх наше поезије, а које ће сажето и прецизно изнети готово педесет година касније Јован Делић у књизи *О поезији и поетици српске модерне*:

Миодраг Павловић, носилац великог модернистичког преврата, учиниће немјерљиво пуно за реактуализацију Јована Дучића: указаће на значај и вриједност Дучићевих пјесама у краћем стиху, од седам и девет слогова и на мање хваљеног и недовољно прочитаног Дучића, тачније – на његове *Сунчане песме*. Уз то ће снажно и убједљиво оспорити суд да је Дучић тек добар ђак другоразредних француских пјесника. Павловић му враћа

високо мјесто у српској поезији, откривајући нове вриједности у његовој поезији. (Делић, 2008:19).

Алекса Шантић

Есеј о Алекси Шантићу спада у Павловићеве огледе који кроз интерпретацију појединачне песме дају поглед на дело једног песника и донекле се разликују од претежно књижевноисторијских есеја, који неретко теже превредновању целокупног песничког опуса, као што су огледи о Дису Дучићу или Настасијевићу, на пример. Већ сам наслов указује на тему Павловићевог есеја – интерпретацију познате и омиљене песме "*Претпразничко вече*" Алексе Шантића и буди извесну знатижељу на који начин и из ког угла Павловић види песму за коју се мислило да је све о њој знано и казано. Показаће се да Павловић на један нов и откривалачки начин даје изванредну и неочекивану нову визуру за сагледавање значења и зрачења ове песме, повезујући њену наоко једноставну и топлу симболику са дубљим и архаичним слојевима људског сазнања.

За Алексу Шантића написаће Павловић у првом предговору своје *Антологије* да је био "племенита и човекољубива песничка фигура, природан и егзотичан у исти мах", али ће изразити и жаљење што "своју уметност није довољно неговао" (Павловић, 2010:41), а уз *Претпразничко вече* у антологијски избор ће уврстити и Шантићеву песму *Мраз*. Неколико година касније (1971) посветиће засебан есеј његовој најпознатијој песми која је "и носталгична и описна, чувствена и трагична, конкретна и визионарска", она говори "о самоћи, о самртној усамљености, из које се духовним узлетом извршава прочишћење и препород", а њена драматика има судбинско значење у унутрашњости песника "а по својој структури има карактер ритуала" (Павловић, 1974:107). Павловић при том не оспорава дотадашња тумачења песме, нити есеј заснива на полемисању са већ знаним оценама, да "песма евоцира праву старинску,

патријархалну атмосферу" и да је у питању "изванредна песма штимунга" (Исто), али открива у њој димензије које бацају потпуно нову светлост на једну од наших најлепших песама.

Павловић открива у песми сродност са духом народне поезије, што није необично за Шантића који и када прихвати катрен и терцину кроз свој песнички развој, "остаје песник усменог схватања поезије", јер његов стих "није густ" и "лако се памти" (Исто,108). Уз формалне одлике Шантићевог певања блиске духу народне поезије, и тема празника асоцира на традиционални усмени мотивски оквир коледарских и пригодних народних песама. Ипак песник тему претпразничке вечери развија "самостално, и самосвојним путем следи свој унутарњи доживљај" (Исто, 109), што га одваја од низа аутора празничних и пригодних песама, а његово дубоко лично искуство "у најдубљим слојевима постаје поново опште и општељудско" (Исто).

Павловићево полазиште за интерпретацију Шантићеве песме, из данашње перспективе и познавања његовог есејистичког опуса о народној митолошкој поезији и каснијих културно-антрополошких истраживања, може се довести у везу са појачаним интересовањем за народно песништво, митско мишљење и поетику усменог стварања, које почетком седамдесетих година полако улази у његову сферу интересовања. То ће га одвести у каснија разграната истраживања народне поезије, прво епске, затим лирске "женске" песме, о чему ће бити речи у поглављу о народној и старој поезији. На овакав закључак наводи нас и Павловићева интерпретација песме, која се не заснива на дотадашњим уобичајеним Павловићевим сферама интересовања као што су жанровске, стилске, структурне, сазнајне и изражајне одлике песме, него се бави мотивским слојем и његовим довођењем у везу са народним песништвом и митско-антрополошким слојем значења.

Павловића мотив евоцирања мртвих сродника у претпразничкој атмосфери наводи да повуче још једну дистинкцију која оштро раздваја ову песму од осталих са сличним мотивом, јер "поетична" атмосфера празника је по правилу свечана, док је код Шантића у контрасту са песниковим душевним

стањем, а сећање на мртве је "присутно у ритуалном смислу" (Исто). Шантићева песма, иако усамљена по свом неуобичајеном мотивском споју, може се довести у везу са песмом Вељка Петровића *Чобанов бадњак*, у којој се јавља мотив претпразничког виђења мртвих, али они су "хорски глас" и део празничне атмосфере, док су код Шантића мртви "једно реалистично сећање, невероватно у својој љубави за детаљ" и у песми наглашавају постојање "две садашњости" (Исто, 120). Павловић налази извесне сродности и са Костићевом песмом *Спомен на Руварца*, која је ипак ближа "аветињској" атмосфери и по томе слична Поовом *Гаврану* где се никакав празник не помиње и ту се посредно потврђује јединственост и оригиналност овог мотива код Шантића, као и слабије везе са песмама сличних мотива код других песника.

Праву сродност и порекло овог мотива налази Павловић у ризници архаичног, митског доживљаја света, јер "Шантић реконструише снагом своје евокације и слутње, заправо, структуру једног празника у архаичном виду" (Исто, 111). Потврду да је кључ песме у архаично-митским слојевима налази Павловић и код Чајкановића: >>Бадњи дан је, додуше, у првом реду и првобитно празник намењен душама предака (...) Бадње вече је празник душа и празник врховног бога.<< Павловић истиче да не може са сигурношћу да тврди како се у Шантићевој песми ради о споју "индивидуалног сећања са облицима митског памћења", али да пуно подударности сведочи у прилог таквој претпоставци:

Као, уосталом и народни певачи, и Шантић који је
многим нитима везан за њихову психологију, осећа
недокучивост атмосфере Бадње вечери, општење са
мртвима успоставља се само од себе, у виду тачног и
продуженог сећања на покојнике под чијим обликом
трепере узнемирене силе из подземља наше свести. (Исто, 112)

Потврду аналогије Шантићеве песме са архаичним прославама празника уз општење са мртвима, налази Павловић и у антрополошким студијама

празника Роже Кајоа, Чајкановића и Џејн Харисон, који наглашавају завршни тренутак прославе у коме душе мртвих треба да се врате у подземље, а човек се окрепљен враћа свакодневном животу, и то финале има "дионизијски елеменат", јер "требало се ослободити духова пошто смо их подмирили" (Исто). У Шантићевој песми Павловић уочава аналогни ток разрешења судбинске драматике "покрет превазилажења, сублимације: ка утеси и охрабрењу", у тренутку када се из његових књига јављају "летећа бића, душе, духови утешитељи" (Исто, 113). Ово велико финале доноси катарзу и претвара одсуство драгих у "визију општења и у искупљење":

Шантић у свом најстваралачкијем тренутку: тренутак
је то потпуног повлачења психе уназад, у своју тугу, у самоћу,
и он рађа са самог дна нове силе – крила – које својим говором
успевају да успоставе васељенско општење. (Исто)

Мотив књиге – живог бића, које има свој живот и своје засебно дејство и зрачење, налазимо код Паловића у стиховима поеме *То слово* (4) и (5), и мада се не може тврдити да кроз њега говоре и Шантићеве књиге из којих лете бића, слути се самосвојан песнички дијалог са сликама из *Претпразничке вечери*:

и хвала књизи
што се са собом воли
у дубини
али дубина нигде није
на своје дно пала
него се отвара
и сваки лист за себе пламти
и говори
свако је хваљење себи хвала

Или:

као што и лира
више свој звук
неће да преда
тако и књига
до врха пуна знака
не одговара више и не пита
листови се окрећу
Слово само себе чита.

("То слово (4,5)", *Видовница*) (Павловић, 1979:70-76)

Књига постаје симбол круга вечности који се кроз себе себи враћа, израз стварања које се испуњава кроз давање и враћање у свој смисао, и као што Павловић у Шантићевој песми види израз "дивинизације културе и стварања", тако аналогно у његовој поеми видимо израз дивинизације књиге која постаје Слово (Реч, λόγος).

Павловић види паралелу другог дела Шантићеве песме са првим делом Гетеовог *Фауста*, где се у ноћи уочи Ускрса Фаусту јавља Дух, а на крају визије "чује ускршња звона и појање небеских сила, анђела, ученика, жена, онако као што и Шантићу запевају душе његових преображених књига" (Павловић, 1974:114). Сличност збивања и атмосфере је неспорна, као и мотив дивинизације, с том разликом што "код Лазе Костића је то дивинизација жене, код Гетеа – дивинизација активног живота, а код Шантића је то тиха утеха културом и књигом" (Исто, 114-115).

Павловић новим читањем Шантићеве најпознатије песме и откривањем дотад неоткривених слојева значења и сазвучја са архаично-митским слојевима памћења, даје и ново виђење његовог песничког лика и прецизно оцртава његово место у нашој песничкој традицији, које је стицајем Шантићевих животних околности, везаности за родни Мостар и Херцеговину, остало донекле у сенци поједностављених тумачења. Павловић истиче његове

социјалне песме као "веома успеле" кроз које песник проговара "револтом против угњетавања", али не "доктринарно", већ "свим својим срцем и искуством" (Исто, 115). Значај Шантићеве поезије далеко превазилази локалне оквире, он је један од најизразитијих представника наше модерне, који чува у себи "нетакнуту осећајност, архаичну, интуитивну, отворену", а "његова топлина нам је потребна, исто као и његово мушко суочавање са трајним а судбинским проблемима у нимало лакој животи нашег човека" (Исто). Павловић само успут спомиње недостатке Шантићеве поезије, али се њима не бави, а специфична "објективна" наклоност коју Павловић гаји према песницима, и о којој је већ било речи, јасно се оцртава у неизреченим, али наслућеним слојевима овог есеја.

Кроз поезију Алексе Шантића сачуван је и дух древне патријархалности у њеном готово сублимираном облику, али и спој противречности нашег и балканског света, који Павловић види као "трајни и судбински" спој "револуционарног елана и патријархалног менталног оквира". (Исто). Кроз савремену књижевну мисао, потврђено је значајно место Алексе Шантића у српској песничкој традицији, а кроз значајне огледе и студије о његовом песништву које су уследиле, и утврђено.¹³⁸

Јован Јовановић Змај

Један од најзначајнијих Павловићевих есеја-ревалоризација српских песника јесте оглед о поезији Јована Јовановића Змаја кога ће назвати "централном фигуром нашег романтизма, песником од кога су сви учили"

¹³⁸О поезији Алексе Шантића, поред Миодрага Павловића, писали су наши значајни песници Скендер Куленовић и Стеван Раичковић, а о посебном односу Рајка Петрова Нога према Шантићу, пише Јован Делић у тексту *Рајко Петров Нога према Алекси Шантићу* (1999). Јован Делић ће се у посебној студији (*О "здравом" и "болесном" Шантићу*) у оквиру књиге *О поезији и поетици српске модерне* (2008) бавити Шантићевим песништвом и рецепцијом његовог дела, издвајајући у периоду модерне песнике Дучића, Шантића, Пандуровића, Диса и Бојића.

(Павловић. 1974:39), а неколико година пре¹³⁹, у предговору своје *Антологије српског песништва од 13. до 20. века* (1964) забележиће да је Змај био "више хроничар друштва, не ретко новинар у стиховима, просветитељ и душебрижник", него "народни бард" (Павловић, 2010:34). Ипак, у антологијски избор уврстиће шест његових песама, а после поновног читања написати есеј кроз који су Змају "убедљиво враћена обележја величине" (Поповић, 1987:43). Павловић ће Змају посветити још један есеј *Тумачење Змајевих песама* (1975) који ће објавити у књизи *Ништителџи и свадбари* (1979), којим ће допунити и потврдити високу оцену Змајеве поезије из првог есеја о Змају. Значај текста *Поезија Јована Јовановића Змаја* огледа се и у имплицитном ублажавању оштре оцене српског романтизма изнете у антологијском предговору, а уз огледе о поезији Бранка Радичевића и песми *Santa Maria della Salute* Лазе Костића, Павловић потврђује вредност песника романтичара, али без прихватања високе оцене српског романтизма. Одређене примедбе из предговора којима је проблематизовао ову широко хваљену епоху, о којима је било речи у овом раду, спадају у ону врсту недостатака у поезији, које Павловић, ма колико отворен, никада неће сматрати ситним манама песништва, или их видети као врлине.¹⁴⁰

Павловић већ на почетку текста подсећа на "чудну" чињеницу да је песник који је био слављен и хваљен, па у жижи контроверзи и спорења око вредности његовог дела, одједном падне у заборав, и да се њиме више не баве "ни они од којих бисмо очекивали да буде песник по њиховом укусу" (Павловић, 1974:37). Тадашњи положај Змајевог песништва Павловић сликовито пореди са песником "који нам се обраћа са блискошћу и пријатељством, а коме ми осећања не узвраћамо" (Исто, 38), а главни разлог оспоравања Змајеве песничке вредности налази тамо где и већина критичара његове поезије – у пригодној, дневној употреби поезије којом заиста обилује

¹³⁹ Есеј о Змају Павловић је написао 1968, а објавио први пут у књизи *Поезија и култура* (1974).

¹⁴⁰ Навешћемо овде само неколико: "агресивнија дикција", "мање строфе", "ретка опкорачења", "настоји да освоји, да опчини", придобија "сентименталношћу"(Павловић, 2010:32).

Змајев немали песнички опус. Одмах потом Павловић наглашава циљ поновног читања Змајеве поезије којим жели да оцени " у којој су сразмери његове добре ангажоване према добрим лирским песмама", где налазимо конкретну потврду раније теоријски формулисаног става о вредности проучавања само *добрих* песама у есеју *Реторика и манир* (1963):

Нама се чини да су прави критички инструменти створени и усавршени у откривању, у образлагању песничких вредности, да се критика поезије развија као одговор на питање шта је добра поезија, и која се све поезија може прихватити као добра. (...)

Критичка анализа поезије могућа је стварно кад је реч о поезији коју ценимо. Добра се поезија може анализирати, лоша се може цитирати и одбацити општијим формулама обезвређивања.(...)

Суд о вредности једног песничког текста мора се начинити пре извођења анализе, закључак се прави само за читаоца.

(Павловић,2002:98).

Јасно формулисан Павловићев критички став о немогућности "негативне" критике, видљив је кроз његов есејистичко-критичарски опус, једино одступање од горе изреченог можемо видети у есеју о поезији Милана Ракића, а осим тог (делимичног) изузетка, поуздан знак да Павловић цени поезију неког песника јесте тај да међу његовим есејима постоји и засебан оглед о његовом песништву. Из горе наведених разлога, Павловић није писао есеј о поезији Ђуре Јакшића, иако га у предговору *Антологије* сврстава у "велику четворку" нашег романтизма, а исто тако ни о поезији Милоша Црњанског, да наведемо само изразите примере песничких имена изостављених из есеја о српским песницима.

Оцртавајући прецизније проблемске нивое које намеће Змајева поезија и њена рецепција, Павловић у првом реду истиче "двострукост Змајеве песничке

физиономије: с једне стране, етерични или резигнирани лиричар, с друге, стваралац са необично јаким смислом за свакодневни живот и судбину своје заједнице" (Павловић, 1974:38), за шта се могу наћи паралеле са Хајнеом, Игоом, Бајроном или Пушкином. Потпуно опречни ставови о Змајевом песничком изразу који се крећу у распону од "мајстора песничке уметности" до "алкавог стихотворца", намећу се такође Павловићевој критичарској пажњи, и он износи недвосмислене оцене да је Змај "изванредно владао стихом, метром, строфичким обликом, говорним обртима и песничком лексиком и да му се не може ускратити назив великог артисте у нашој поезији" (Исто, 39). Змајев артизам је "отворен", а његова основна одлика је "лакоћа", при томе је тај артизам "стваран", а од њега су учили и Лаза Костић, Ђура Јакшић, и рани Војислав Илић, Дучић и Шантић, наглашава Павловић.

Још један проблем "стар и актуелан" отварају оцене Змајеве поезије, а то је питање вредновања тематске ширине песника, која је у модерним схватањима књижевности означена као *старинска* и перцепира се као мана песничке поетике. Иако је "укус модерног песништва пре на страни сужене тематике и крајње индивидуализованог искуства", Павловић сматра да "спор није одлучно и заувек решен пресудом против тематске ширине", и да ће тек развој поезије показати да ли ће се она отворити према "многострукости појава савременог света" (Исто, 40-41). У Павловићевој песничкој поетици можемо видети широк тематски распон, који је у време писања огледа о Змају тек наговештен, а песник ће већ следеће године издати своју значајну збирку *Велика Скитија* (1969), која ће после већ објављеног *Млека искони* (1963), означити даље ширење тематског круга Павловићеве поезије. Поезија Миодрага Павловића је временом бивала све отворенија и за "многоструке појаве савременог света", о чему сведочи сам песник у једином аутопоетичком есеју *Настанак и нестанак песме*¹⁴¹:

За мене је право чудо колико је мало било говора о погледима

¹⁴¹ На подстицај уредника *Зборника Матице српске* Јована Делића, Павловић је написао свој једини аутопоетички текст *Настанак и нестанак песме (Аутопоетички записи)*, објављен у *Зборнику Матице српске* 2006/2.

на историју које је лако уочити у мојој поезији, готово у свим периодима. И склоност ка сатири и политичким инвективама, помињана је овлаш, као да је реч о нечему од другоразредне важности, кад се тумачила моја поезија. Да ли је то била устаљена навика у нашој књижевној јавној делатности, да се о погледима аутора на савремени тренутак или на политичке пројекције које би се могле пуштати у мање или више блиску друштвену прошлост, што мање говори? (Павловић, 2006:12).

"Склоност ка сатири" или "политичким инвективама" које наводи Павловић у аутопоетичком запису упућују на одређени, песничком реинтерпретацијом актуелизован одјек Змајевих "ангажованих" песама у Павловићевој поезији, као да је *ангажованост* далеког и поетички удаљеног песничког претка, заструјала на један други и другачији, модеран песнички начин у Павловићевој поезији крајем 20. и почетком 21. века. У једној од најизразитијих "песничких акција супротстављања", у збирци песама у прози *Ново име клетве* (1996), Павловић проблематизује историјски, друштвени и политички дискурс, кроз сопствене песничке "антислике", уз неретке јасне алузије на "блиску друштвену прошлост"(Исто), али и садашњост:

Обичај који влада: свако узима што му не припада.

То је зло о којем се зуји. Онога другог претварамо,

део по део, у роба. И са њим на узди посматрамо

залазак сунца над прегрштима земље.(...)

("У граду земљотреси (2)", *Ново име клетве*) (Павловић, 2000:25)

Или:

(...) Замајци тешки притискоше

врата и намерник лед поче да се распитује за јуначко
здравље. Чије? Знаће се сутра, а ноћас се пронео
глас да је див-олуј стигао са Дрине и да најављује
пачарис већи и пометњу која се на ударцима мочуга
завршити неће. Писа се лета године деведесет и треће,
пре смакнућа.

("Олуј", *Ново име клетве*) (Исто, 12).

Треба ли тумачити ове вишеслојне песничке асоцијације на време "дивљега капитализма" који је у нас завладао још деведесетих година прошлог века, или упозоравајућу, апокалиптичну песничку слику као одговор на постављање границе на Дрини у време рата у Босни и Херцеговини? Павловићева "песничка акција" не оставља места сумњи да је за њега песник и друштвено биће, које одговара на изазове стварности око себе јединим оружјем које има, песмом, речју, сликом, а у Павловићевој визији света, такав одговор је једини могућ и потребан, он је свеспасавајући чин који обезбеђује *сећање* и *трајање*.

Непосредност и приступачност Змајеве песничке дикције, као и "дијалогизирање" са читаоцем чине "основни тон и глас" његове поезије, а "конверзациони" приступ наглашен је и честим апострофирањем фиктивног саговорника, нарочито у *Ђулићима*, а тон "директне исповести" (Павловић, 1974:42) најзаступљенији је у *Ђулицима увеоцима*. Павловић наглашава да је "захтев приступачности" био и књижевна конвенција оног времена, и наводи примере песника који су у својим песмама неговали приступачност, чак и свесну *наивност* попут Гетеа у раним и средњим годинама, као и код Хајнеа, а налази се и код Петефија. Маска *наивности* је карактеристична појава романтизма, која је означавала природност и аутентичност песникову, али је касније изазвала реакцију *херметизма* у симболизму. Павловић уочава велику блискост Змајеве песничке појаве са Хајнеом – били су мајстори кратког стиха, сваки у свом језику, тематске и стилске паралеле су јасно видљиве, ослањање

на фолклорни звук такође. Нагласак књижевноисторијског контекстуализовања у есеју о Змају, Павловић ставља на европски романтизам, тражећи сродности, везе и одјеке са покретом који је био широко познат и омиљен у то време и закључује "да наши романтичари нису били песници изразитих уметничких опредљења, нити јасно дефинисаних програма и узора" (Исто, 48), а Змајево песништво у контексту европског романтизма спада у "касноромантичарске феномене", тачније:

...у источноевропски одјек хајнеизма, не без аналогија са Петефијем,

Ајхендорфом (*На смрт мога детета*), Мерицеом и Пушкином.

Другим речима, што смо временски удаљенији од Змаја, он

утолико више личи на европски романтизам. (Исто, 49)

Хумор уз нешто ироније, које уочавамо као дискретан контрапункт озбиљном, теоријски заснованом и критичко-аналитичком промишљању у Павловићевим есејима, налазимо и на почетку кључног поглавља о Змајевом песништво. Одломак који следи (можда) не доприноси пресудно главном току нашег рада, али расветљава неке особености Павловићеве есејистичке поетике, те наводимо ову (*есејистичку* и *лепршаву*) увертиру у промишљање ирационалног тока Змајевог песништва, као пример заводљиве искрености, хумора, самоироније и *конверзације* са фиктивним саговорником од којег се, очигледно, очекује емпатија:

Поновно читање Змајевих песама: певаније, томови, хрпе!

Осећања осцилирају између ишчекивања, заморног испитивања

већ познатих стихова, и носталгије за том природном лакоћом

песничког говора. Количином, пригодне, политичке, сатиричне

песме наткриљују његове лирске песме и претећи се надносе

над наше стрпљење. Ипак, пажња не сме да слаби:

Змај је песник без много самокритике(...) изненађења и

разочарења се смењују. (Исто)¹⁴²

У Павловићевом есејистичком стилу може се повремено уочити јасно стилско и изражајно усаглашавање са темом есеја, поготово у есејима о песницима, који својом композицијом, структуром, исказима, згуснутим сликама, дикцијом, основном атмосфером на неки начин подражавају поезију песника о коме је реч. Изразити примери су есеји о Змају и Костићу, мада је и есеј о Попи парадигма овог стилског паралелизма – код Костића има реторике, дикције, надахнутих и узвишених исказа у складу са песмом *Santa Maria della Salute*, о Попиној поезији Павловић је написао вероватно најконзистентнији, композиционо непрекоран есеј пун згуснутих слика, а о Змајевом песништву говори нешто једноставнијом синтаксом, кроз асоцијативне прелазе од теме до теме, приступачно и конверзацијски повремено, уз градацијски узлазну линију казивања. Поменућемо још на овом месту сопствено искуство тешког пробијања кроз есеј о Настасијевићу, чија поезија тражи такође висок степен упорности и проицијивости, као и топлину која остаје после читања есеја о Шантићу, а да ли се ради о унапред задатом програму или се Павловић делом и интуитивно, нервом песника, усаглашава са својим "друштвом песника", не можемо да дамо прецизан суд. Ипак, вероватно је у питању друга претпоставка да је у питању поетско-интуитивно сагласје, али налазимо да је ова особеност један од већих естетско-поетичких квалитета Павловићевог есејистичког дискурса.

Поред упорног и пажљивог читања у потрази за вредностима Змајеве пригодне поезије, Павловић ипак закључује да "укупна вредност тих песама, ако и није ништавна, никад није нарочито висока", а као и већи део Змајеве ведре љубавне лирике у питању је "примењена, практична поезија, писана логиком заједнице, која је у свом практичном аспекту, по дефиницији, депоетизација света" (Исто, 50). Ипак, један део Змајеве поезије излази потпуно из задатих оквира, у њима се открива једна дубља песничка "ирационална жица", а јавља се "у суочавању са смрћу".

¹⁴² Сличан пример налазимо и у Павловићевом есеју *Тумачење Змајевих песама* (1975), који почиње ефектном, духовитом опаском: "Змај као да је дисао на песме" (Павловић, 1979:143).

Контемплацијом смрти, Змај је долазио до својих етеричних песама, до своје спонтане метафизике, до свог сањарског визионарства.

Смрт је била изазивач његове песничке ирационалности. Смрт је за њега отварала врата једном другом и другачијем спрегу елемената стварности, и тај нови спрег био је област највећег песничког надахнућа. (Исто, 51).

Ток разматрања Змајеве поезије се мења од овог "открића", текст креће узлазном линијом, а истраживач коначно налази пуну потврду своје слутње да код Змаја постоје "обележја песничке величине". Павловић истиче да је опус песама ирационалне инспирације већи него што се наглашава и указује на парадокс да Змај, песник за кога се традиционално везује епитет најрационалнијег песника наше поезије, што није чудно с обзиром на "масивност његове рационалности", дао у неколико песама "прави програм ирационалности у нашој поезији" (Исто). Тиме је он наговестио значајни ток ирационалности, изразито наглашен у поезији и култури целог двадесетог века, што додатно увећава његов значај. Тумачењем ирационалних мотива недефинисаног гнева и потиснутих сећања "фрејдистички" оцртаних у песмама *Пробудио с' оркан љути* и *Откиде се*, Павловић ће указати на дистинкцију у обликовању ирационалног у Змајевој поезији, у односу на еруптивног Костића: "Змај је класичним средствима, у кристалним облицима, стандардним језиком, дао изванредно тачна опажања ирационалних процеса" (Исто, 52), што чини додатну вредност ових песама.

Највеће откриће приликом студиозног читања Змајевих песама Павловић ће неочекивано пронаћи у једној до тада непознатој песми *Хука...Треска....*, која тематизује сусрет и дијалог песника и умоболника, који се разрешава неочекиваном "комичном" поентом да је "лудост, у ствари, мудрост", а Змај је са лакоћом "савладао једну неуобичајену песничку тему и створио грађевину сложених импликација" (Исто, 54). Овом песмом Змај је "пародирао сам здраворазумски, нормалан живот, у име којег је написао толико песама"

(Исто, 55), а увођење мотива лудила у песму, који је толико редак у поезији, колико је сразмерно чест у драми, доводи га на истакнуто место наше поезије, између Стерије и његове песме *На смрт једног с ума сшавшег* и Симе Пандуровића и његове "дивне песме" *Светковина*. Павловић ће посветити засебан оглед најбољој Пандуровићевој песми *Светковина*, а овде износи занимљиво запажање да "све три песме на мотив умоболника налазимо код ових наших песника којима разбуктала фантазија и ирационални импулси нису основно обележје" (Исто, 56). Змајева песма представља тако мост од Стерије ка модерном песништву, и док у *Светковини* песник "хоће да заштити своју апсолутну љубав од неразумевања друштва", дотле Змај стоји "са лудилом лице у лице" (Исто, 53-54). Пандуровићева песма садржи идентификацију која је "симболички гест у односу на одређену друштвену средину", за разлику од Змаја код кога долази до "самог ирационалног казивања" из позиције посматрача (Исто).

Павловић у песмама контемплације смрти, посебно у *Булићима увеоцима* уочава високи степен сагласја са симболистичком атмосфером какву ће у нашој поезији неговати Владислав Петковић Дис, а Змај својим песмама овог тематског круга антиципира Дисову поезију:

За обојицу су границе живота биле границе реалног. Иреално,
то је визија ништавила у чијем се разређеном ваздуху понекад
одсијавају ликови, познати са земље, преломљени, и друкчијим
индексом смисла осветљени. (Исто, 58).

Разређење визије смрти као *редукције* стварности разликују се код Диса и Змаја: док се код Диса ништавило смрти утапа у атмосферу нирване, код Змаја се у песми *Љубим ли те...*, јавља романтичарска теорија о свеобухватности сна, мала "основна космогонија", која представља "расточене света натраг у сан, у свет једног недобронамерног, наказног, свемогућег бића (прабесина)", и она "има своју свежину и оригиналност и представља једну од

чворних тачака на ирационалној страни Змајеве старалачке личности" (Исто, 59).

О важности контекста у коме се песма налази, као и значају пажљивог контекстуализовања песама, поготово у једном антологијском избору, Павловић пише опширно у уводном делу првог предговора своје *Антологије*, наглашавајући да контекст у коме се песма нашла "утиче на наше разумевање њенога садржаја и на наш целокупни доживљај", а да "свака песма стављена у једну антологију доживљава,(...) посебно напрезање" (Павловић, 2010:16-17). Као логичан наставак овог промишљања Павловић наглашава погрешан распоред при презентовању Змајевих песама, у коме се обично после *Ђулића увелака* налазе његове пригодне, сатиричне и хуморне песме и узвикује:"Несрећан избор!" (Павловић, 1974:60). Ова примедба није ситничаво детаљисање, како би могло да делује, она је теоријски засноваан и прецизан став модерног стваралачког духа, и одраз савремених теоријских проучавања књижевности које истичу утицај контекста на дело у различитим облицима (са)односа, а оваквим начином презентовања Змајевих песама, долази до сумње у аутентичност, кохерентност и искреност песничког израза.

Овде се Павловић враћа теми "дуплицитета" или модерним речником "подвојености" Змајевог стваралаштва, нудећи (не)очекивани закључак, да Змајева поезија није раздвојена на два супротна става, већ да је у питању њена разуђеност: "Њене тенденције не супротстављају се увек, него се преплићу и допуњују" (Исто,61), налазећи у њој обележја песничке полифоније значења и ставова, а непостојање једног кохерентног става према стварности је само један од могућих уметничких ставова, а не обележје које умањује Змајеву уметничку вредност. Павловић истиче да је Змај успевао у потпуности да говори "са неодољивом људском блискошћу и уверљивошћу", а обухватајући најшири распон песничких искустава, успео је да задовољи "онај другостепени захтев да песник који говори ван једне стилизације личности, мора бар да нам казује о множини и разноврсности својих искустава и опажања" (Исто, 64). Зато Павловић закључује да питање "да ли је Змај један од наших великих песника",

које је већ добило негативан одговор (Богдан Поповић), мора бити поново проблематизовано и добити коначан потврдан одговор. Свестан полемичке позиције у коју се поставља овом тврдњом, Павловић наговештава да се за потпуност једне такве расправе и изрицања коначних судова, мора кренути од постављања критеријума о вредновању наших песника у контексту деветнаестог века, а то би још више учврстило високо Змајево место у српској песничкој традицији.

Убедљивом аргументацијом и истицањем ирационалног тока Змајеве поезије, песничке полифоније и блиског интимног тона уз високи песнички артизам израза, као и антиципације песничких мотива који ће обележити двадесети век, Павловићев есеј је у пуној мери превредновао и потврдио значај Змајевог песничке појаве, те и данас представља један од кључних огледа о његовом песништву.

Лаза Костић

О поезији Лазе Костића Павловић ће први пут писати у предговору *Антологије српског песништва од 13. до 20. века* у поглављу о романтизму, проблематизујући општи суд о вредности и донетима овог периода наше књижевности.¹⁴³ Ипак, од "велике четворке" нашег романтизма (Радичевић, Јакшић, Змај и Костић) Павловић издваја Лазу Костића и поставља га на истакнуто место наше традиције, јер "његова поезија једна је од садржајно најбогатијих у читавом нашем песништву и због тога она стоји као једно раскршће наше песничке традиције" (Павловић, 2010:33), док ће суд о Змајевом песништву из предговора ускоро кориговати у есеју-ревалоризацији *Јован Јовановић Змај* (1968). Павловић у предговору истиче да је дело Лазе Костића

¹⁴³ Павловић у предговору *Антологије* наводи да је после читања романтичарских песама за антологијски избор, његов основни закључак да "романтизам нема онај број антологијских песама који би одговарао његовом културноисторисјком значају, популарности, репутацији коју ужива. Занимљиво је зашто тај велики замах поетских амбиција није уродио већим резултатима" (Павловић, 2010:30).

"читав *случај* нашег песништва, често оспоравано, а још чешће рехабилитовано, оно је најзад подигнуто до ранга који заслужује, али, слојевито и сложено, није проучено до појединости" (Исто). Тако ће Павловић у есеју "*Santa Maria della Salute*" Лазе Костића (1972) кроз студиозну и минуциозну интерпретацију песме, за коју ће изрећи сада већ познату констатацију да је то "најбоља гласна песма нашег песништва" (Павловић, 1974:116), пружити један нови поглед на до тада непроучене њене појединости, као и на појединости Костићевог песничког лика.

Овај есеј спада међу Павловићеве огледе о песницима који се у првом реду баве интерпретацијом појединачне песме (Шантић, Пандуровић, Костић, Растко Петровић), кроз коју се контекстуализовањем песме у целину песничког опуса и потом у шири књижевноисторијски контекст, формира заокружен поглед и оцена песништва одређеног песника. У ранијим есејима објављеним претежно у књизи *Осам песника*, (1964), Павловић се песницима бави настојећи да обухвати њихов целокупни стваралачки опус, чак и њихово прозно или драмско дело (Бојић, Настасијевић) и да кроз интерпретацију и књижевноисторијско контекстуализовање пружи свеобухватан увид у домете и вредности одређеног песника. Одмах да нагласимо да не видимо разлике у прецизности судова и вредности увида у ова два различито конципирана есејистичко-критичка вида сагледавања поезије појединих песника, али делује да Павловићева богата ерудиција и бриљантни интерпретативни увиди налазе свој прави оквир и пуноћу израза у есејима о појединим песмама, незнатно више него у прегледима целокупних песничких опуса. То и не чуди, јер тежиште на интерпретацији песме даје оквир пуном есејистичком изразу једном песничком, имагинативном духу какав је Павловићев, који добија више замаха када није макар делимично спутан захтевима књижевноисторијских оквира.

Међутим, разлози овог условно двојаког приступа песницима нису импресионистички, јер подавања утисцима код Павловића готово и да нема, него су дубоко промишљени и засновани на јасном критеријуму. Наиме, тамо

где је основни циљ есеја био (пре)вредновање појединог песничког опуса и постављање на место које му припада у књижевној традицији, Павловић је своју мисао подвргавао мало строжијим оквирима књижевноисторијске студије, а код песника које није морао посебно представљати, "бранити" или ревалоризовати, бавио се новим или недовољно проученим њиховим аспектима полазећи од појединачног дела или песме. У сваком случају, ако пратимо хронологију настанка појединих есеја о песницима, видећемо да временом Павловић све чешће пише есеје полазећи од интерпретације одређене песме, мада и даље прави свеобухватне прегледе код песника за које процени да је такав приступ потребан. Овај делом промењен приступ му омогућава и чињеница што је добар део ревалоризација (оних најважнијих) већ урађен, што кроз засебне есеје о песницима, што кроз *Антологију*, и што су оцене које је овај велики подухват донео, већ заживеле у књижевној јавности и неминовно промениле гледишта на многа до тада окамењена или поједностављена схватања сложених процеса сваке *живе* традиције.

"Случај" Лазе Костића заиста изгледа као чудновата илустрација наших културно-историјских прилика и неприлика, јер права рецепција његове поезије и једне од наших најзначајнијих песама *Santa Maria della Salute*, уследиће тек појавом модерних струјања у нашој књижевности после Другог светског рата. Своју најбољу песму испевао је Костић пред смрт, у време цветања једне потпуно другачије лирике код нас, а водећи критичари тог доба Недић и Скерлић игнорисали су или оштро критиковали његову поезију, а Богдан Поповић није уврстио песму *Santa Maria della Salute* у своју *Антологију новије српске лирике* (1911). Тек ће Тодор Манојловић (1931.) и Исидора Секулић (1941.) у својим есејима о Лази Костићу указати на вредности његовог песништва, да би пуна рецепција наступила тек са развојем модерне књижевне мисли код нас.¹⁴⁴

¹⁴⁴ О поезији Лазе Костића писали су између осталих и Станислав Винавер, Милан Кашанин, Зоран Мишић, Младен Лесковац, Светозар Бркић, Љубомир Симовић, Јован Христић, Миодраг Поповић, Зоран Глушчевић, Радомир Константиновић, Драгиша Живковић.

На почетку свог огледа о Костићевој песми *Santa Maria della Salute* Павловић сликовито поставља најбољу "гласну" песму наше поезије у дискретан и утишан контекст какав је завладао у нашем песништву после Војислава који је "пригушио нашу песничку буку", и у време модерне када су се тражили само "камерни музички ансамбли", и одједном са севера огласио се Лаза "свом силином свом брукнеровског оркестра" (Исто). То је узрок насталог неспоразума по Павловићу, а од "тог неспоразума живимо", алудирајући на бројне, често опречне оцене Костићевог "случаја"(Исто).

Павловић се недвосмислено одређује према песми која је за њега "неприкосновена", а интерпретацију не заснива на њеним музичким елементима који су већ проучени (Т.Манојловић, С. Бркић, С.Винавер), него на пажљивом проучавању њених строфа "тражећи стилске елементе појачавања, наглашавања, потенцирања". Луцидно се Павловић креће кроз строфе песме и оцртава смисао лексичких и синтаксичких понављања (*опрости, мајко света, опрости; лепше носит лепоту;*) као елемената појачавања, те хиперболизација и наглашавања (*црни мрак, мука љута, бојак страховит, бесни олуј*) који се сливају ка последњој строфи, која представља "најизразитији и најузвишенији пример грандилоквенције у нашој поезији" (Исто, 119). После прецизног описа богатства стилских средстава, Павловић даје оцену њихове функционалности у песми:

Дакле, поред звучног рефрена и облика своје октаве, Лаза Костић се служи инсистентним римовањем, нарочито у последњој строфи, снажним хиперболичним изразима, понављањима, класичним реторским и инвокативним обртима, стварањем најширег, космичког оквира својој песми (свет, рај, звезде, смак света, светски слом, васељена), суперлативним обртима (никад лепше, никад тако), прилозима универзализације (много, све). Тим средствима Лаза је заиста успео да направи једну космичку химну, и то не визију ужаса

и страве, не испражњености и изгубљености, него визију љубави

и наде у вечно блаженство и састанак са драгим бићима. (Исто, 120)

Рефрен песме *Santa Maria della Salute* истиче Павловић у интерпретацији стилских средстава као први елемент "звучности ове песме" (Исто,118). и уочава да је Лаза Костић употребио ту фразу у песми *Дужде се жени* чиме ће се такође бавити нешто касније у тексту. За Павловића је Костић био "мајстор рефрена", видљиво је то по бројним његовим песмама, и то "бољим и најбољим", те издваја *рефренске* песме, где је "рефрен употребљаван, и то сјајно: *Химна Јовану Дамаскину, Међу јавом и мед сном, Химна, Дон Кихот, До појаса, Моја звезда, Госпођици Л.Д. у споменицу, Моје дангубе, Видим ли те, Разговор са увученом српском заставом у мађистрату новосадском, У Срему и друге*" (Исто, 121). Костићево мајсторство у употреби рефрена није тек једноставно питање вештог римовања, уклапања у строфу или поенте истиче Павловић и додаје да је он "са рефреном чуда чинио јер му је рефрен скоро у свакој строфи имао други смисао и другу функцију, понекад и неколико функција одједном" (Исто). Затим Павловић у реторичком стилу исписује закључак о Костићевом рефрену који својом структуром одјекује понављањима, наглашавањима и организованом дикцијом у сагласју са структуром и тоном песме и спада у блиставе примере Павловићевог есејистичког стила:

Рефрен постаје езотерично име за мајку, од које песник

тражи опроштај.

Он постаје тајно име којим он дозивље своју драгу оданде,

с ону страну живота.

Он стоји као шикљање чистог звука.(...)

Или стоји као упијач на крају строфе, који прикупља у себи

као сунђер са табле, преостатке свих наших асоцијација и

емоција, како бисмо следећу строфу читали као да све почиње

од почетка, од алфе. Тај рефрен је инвокација, *реторски обрт*.

Истовремено је увек даље развијање једног симбола и по томе има чисто *обредну функцију*.(...)

Постаје најважнији део песме, молитвено фиксирање песника на једну тачку свог духовног хоризонта, којој се, кружно, у строфама приближава.(...)

Santa Maria della Salute је, у неку руку, савршена песма јер никада није промашила својим рефреном. (Исто, 121-122)

Асоцијативно-значењско богатство рефрена песме Павловић наглашава и кроз истицање непрекинутог, кружног тока песме, која као да стално завршава и почиње, као да свака строфа понире и извире у следећој. што је истакнуто и распоредом и начином ређања фраза у Павловићевом закључку. Нама је скренула пажњу још једна индикативна фраза коју Павловић истиче, и то да у једном значењском слоју рефрен има и *обредну функцију*.и указује на нову сферу Павловићевих есејистичких преокупација, коју је већ јасно најавио есеј о песми *Претпразничко вече* Алексе Шантића. То је релативно нова синтагма у тадашњем Павловићевом есејистичком дискурсу, посебно када су у питању есеји о српским песницима, и најављује проширење тематског круга ка народној поезији, старом песништву и обредно-митолошким истраживањима које ће уследити, а исто тако наговештава и лагано приближавање крају обимног посла (пре)вредновања српског песништва. После књиге *Поезија и култура* (1974) у којој је објављен и есеј о Лази Костићу, Павловић ће у следћој књизи *Ништителџи и свадбари*(1979) концепцијски јасно оцртати смер будућих есејистичких промишљања ка све даљој књижевној прошлости и усменој поезији. У тим каснијим фазама, од ове кратке фразе могао би настати један мањи есеј о *обредној функцији* рефрена у песми *Santa Maria della Salute*, док овде остаје на нивоу индикативног знака.

Павловић се студиозно креће кроз песму и постепено шири поље интерпретације ка значењском и садржајном нивоу песме, и ефектно оцртава њену "садржајну прогресију":

После тих непредвидљивих састанака у сновима, ето
завршног усхићења које се одиграва у васељени, тог усхићења
у којем се венецијанска црква, слика његове драге, слика свете
девице стапају заједно и излазе на сретање песнику. (Исто, 124)

По питању књижевноисторијског контекстуализовања песме, Павловић једноставно разрешава дилеме и спорења око сврставања песме *Santa Maria della Salute* у одређени период или правац. Наглашавајући да су у праву и они који су је називали романтичарском песмом, као и они који су видели у њој симболизам, те да се може прихватити и аргумент да је у питању *надисторијска* песма или *прелудијум наше модерне поезије двадесетог века*¹⁴⁵, као и да песма има "дионизијско, дитирамбско певање на линији антирационалистичког, антипозитивистичког става", Павловић једноставно закључује: "Он (Лаза Костић) је написао своју велику песму *Santa Maria della Salute* као српски и европски песник на прелазу деветнаестог у двадесети век. То се на песни и види" (Исто, 125-126). У њој се назиру сродности са различитим мотивима у песмама Блока, Иванова, Соловјева, Брјусова, Бојића, Крлеже, али она је боља од свих карактеристичних песама једне епохе, "она је у складу са неколико епоха одједном" (Исто, 127) и одваја се од њих као што се од осталих савременика одвајају касне песме Гетеа, Јејтса и Пастернака. Саздана је од преплитања и стапања супротности, као што се у њој састају различите епохе:

Santa Maria della Salute је песма и заноса и горчине, велике космичке

¹⁴⁵ У огледу *Јефимијин дух и четири песме* Иван В. Лалић истиче да песма Љубомира Симовића *Десет обраћања Богородици Тројеручици* "својом десетоспратном вертикалом видно обележава простор краја једног српског песничког столећа – као што простор његовог почетка, симетрично, обележавају велике октаве песме *Santa Maria della Salute* Лазе Костића" (Лалић, 1997:138).

наде и несавладиве телесне жудње. То је песма помирења и сусрета у којој се мире и историјске и биолошке супротстављености, сусрет барока и оголелости православља, сусрет старости и младости, смртности са надсмрћу, и клик највеће радости и неограничене патње. (Исто)

Помирење старости и младости иза граница смрти видљиво је из самог садржаја песме, а Павловић се враћа напомени са почетка текста о фрази рефрена која је присутна у Костићевој песми *Дужде се жени*, и разјашњењу настанка *историјских* супротстављености и њиховог помирења у песнику које је видљиво кроз песму. У уводу тог поглавља, Павловић истиче разлоге због којих сматра да је проучавање дневничких бележака песника због тумачења његове поезије њему потпуно неприхватљиво: прво због очигледне индискреције и неукуса, а друго због непоузданости песничких судова о сопственој поезији и немогућности да разазнамо колико је то што песник каже о својој поезији истоветно са поезијом самом. На овом месту посредно налазимо и разлоге зашто Павловић не *објашњава* своје песме, не пише изричите аутопоетичке есеје, осим текста *Настанак и нестанак песме* који је настао пре неколико година и о коме је било речи у делу рада о Змајевом песништву. Ипак, најважније и најбитније ствари о песми и песнику изрећи ће песма:

Његова права реч је песма сама. И та реч, она сама, срећом га превазилази, јер није само његова. (Исто, 128)

Ту је и основа Павловићевог тумачења песништва, и његово најдубље уверење да о поезији најбоље говори поезија сама, што је уједно константа његовог критичко-интерпретативног поступка. Зато он генезу Костићеве песме *Santa Maria della Salute* не тражи у његовим дневницима, него кроз поновно читање Костићеве песме *Дужде се жени*, настале тридесет година пре, и које се додирују "у оцртавању културно-историјског антагонизма између словенског Балкана и Венеције" (Исто, 129). Основни тон песме *Santa Maria*

della Salute је кајање, преокрет "прихватање нечега што се одбијало раније, и одбијања нечега што се раније прихватало", кајање духовно и потрага за милошћу, али и "корак ка узвишеном помирењу између Балкана и Венеције у лику те прелепе цркве која се зове *Santa Maria della Salute*":

То је читав један крупан конверзиони тренутак у Лазиној биографији, и у вијугавим путевима кретања наше поезије по просторима културноисторијских координата. (Исто, 129-130).

Павловић проналази и један вид протеста у Костићевој песми, пркосног става који је делом и "критика једног културно-политичког амбијента у који се песник више није уклапао", а са Дантеом је сродан у критици друштва "помоћу еротизма", јер је част коју Данте показује према женама "очигледна критика патријархално-папске црквене организације" (Исто). Објашњавајући Костићев лик биографским и психолошким нијансирањем, Павловић закључује да је *Santa Maria della Salute* поред тога што је песма *покајница* и *молитва*, уједно и песма "имплицитног реванша" према друштвеној средини, али и околини са којом више није налазио додира. Управо у овом поглављу есеја о Костићу, као и у проучавању његове биографије и психолошког лика, налазимо предтекст за донекле измењене оцене о Лази Костићу у новом поглављу *Антологије српског песништва* (1984), где Павловић, донекле неуобичајено за његов есејистичко-критичарски стил истиче и одређене слабости Костићеве личности: "Његови хоризонти су били светски и надчулни, његове иритације – маловарошке, безначајне. Имао је језик за рапсодије, таворио је у епиграмима, записима, заједљивим посланицама. Двојност између *алфе* и *омега*, између духа и трбуха, оставила је његове сопствене песничке узлете непречишћеним" (Павловић, 2010:76). Методе биографизма и психологизма Павловић веома ретко примењује у својим интерпретацијама, али у складу са својим недогматским и прокламованим залагањем за плурализам метода у приступу поједином делу, као и прилагођавање методологије свакој засебној песничкој појави, есеј о Лази Костићу је један од ређих есеја о песницима, у којем Павловић на одређеном месту посеже и за наведеним методама.

Завршно поглавље есеја Павловић је насловио *Santa Maria della Salute* као *молитва*, а већ у уводу истиче да песма "има облике и призвучке сакралне поезије", она је истовремено *химна, молитва, кајање* и *исповест*:

У њој стално осећамо да смо у близини песниковог спиритуалног језгра, и њен завршетак, у којем се додирују разобручавајућа апокалипса и екстатични ум (како би рекао Р. Tillich) смештен у најшире космичке просторе, несумњиво хоће да говори о последњим стварима. (Павловић, 1974:138)

Павловић доводи у везу Костићеву песму са Дантеом и на овом значењском нивоу, где "интензитет песниковог љубавног заноса је интензитет санктификације", али постоји једна значајна разлика између њих у разрешењу песничке визије: "И док је Дантеова жена – жена посредник ка натприродној мудрости, веома моћан и светлоносни посредник, у Костићевој песми(...)жена, сећање на жену, жена-визија, постаје сам циљ песникове санктификације, она сама, и сласт која је везана за последњи састанак постају последња ствар Костићеве метафизике" (Исто, 138-139). Павловић назива "идолатријом" то што у песниковој визији "жена постаје врховни симбол свемира" а "остаје при том жена", те "песма која је почела као молитва" због оваквог поистовећења завршава се "као идолатријска химна" (Исто, 139-140).

Будући да Павловић истиче како је у питању "типична клопка за праве уметнике", и сматра да "не треба (...) ову хипереротизацију духовног узети за зло", можемо закључити да ову "пропуштену шансу" за најузвишеније могуће разрешење поетске визије на *дантеовски* начин, не би требало гледати као на пропуст, већ као на типично *костићевско* решење, можда несавршено у том детаљу, али уметнички доследно целокупном његовом песничком лику.

Павловићев есеј о Костићевој песми *Santa Maria della Salute*, пример је складног укрштања аналитичко-проблемског, књижевноисторијског и компаративног тумачења дела са једне и поетски имагинативних, надахнутих и сликовитих исказа згуснутог значења са друге стране, у распону од дискретне

духовитости¹⁴⁶ до реторске узвишености. Овај оглед остаје и данас релевантно и незаобилазно тумачење за сваког преданог истраживача "велике песме наше *гласне* песничке традиције" (Исто, 117), јер је указао на неке нове и непочитане слојеве њеног значења и зрачења.

Војислав Илић

У првом предговору *Антологије српског песништва од 13. до 20. века* (1964), Павловић ће једно цело поглавље, између романтизма и модерне, посветити поезији и културно-историјском значају Војислава Илића: "Његов културно-историјски потез био је еманципација од средњоевропских књижевних модела, и еманципација притиска образаца народне поезије" (Павловић, 2010:36). Павловић у његовом дугом стиху не види "анахронизам", већ процес подударан постромантичарским појавама у већим европским књижевностима попут Свинберна, Тенисона или Браунинга у енглеској, или Брјусова у руској књижевности, али додаје и занимљиву оцену да у његовој поезији нема "велике песме", мада се ради о "прворазредно" обдареном песнику (Исто,37).

Неколико година касније, Павловић ће написати један од најобимнијих есеја о српским песницима посвећен Војиславу Илићу и његовој песми *Овидије*. Наслов есеја *Културноисторијска свест Војислава Илића (песма "Овидије")* (1971), указује на нешто другачију концепцију овог текста у односу на друге Павловићеве есеје о појединачним песмама (Шантићевеј песми *Претпразничко вече* или Костићевеј *Santa Maria della Salute*), а и избор песме која је у средишту интерпретације наговештава другачији аспект сагледавања.

¹⁴⁶ На самом почетку Павловић сликовито дочарава звук и слику контрастних атмосфера романтичарске "буке и беса" и "камерне музике" модерне, уз слике које морају да измаме осмех: "Он (В.Илић) је пригушио нашу песничку буку, рекао је песницима да спусте свој глас док говоре поезију, да престану да млатарају јагаганима, рукама, старинским плаштovima", и мало даље: "Чак и песник који је боравио по кафанским ђумезима, Дис, писао је нашу најтишу поезију. У таквом тренутку затутњао је Лаза, одозго са севера, пуном силином свог брукнеровског оркестра" (Павловић, 1974:116-117).

Наиме, песму *Овидије* Павловић није уврстио у антологијски избор Војислављевих песама и у самом уводу текста наглашава да "није врхунска", док се у наведеним есејима бави антологијским или "неприкосновеним" песмама, што значи најбољим песмама одређеног песничког опуса, а већ то указује на чињеницу да је песма *Овидије* у фокусу интерпретације из других и другачијих разлога од наведених.

Текст почиње приказом песме *Овидије*, анализом њене структуре, ритма, стиха и високе функционалности риме за коју Павловић закључује да је у питању "лепа архитектоника, читав формални проналазак", и у целини је песма "једна од најбоље организованих Војислављевих песама" (Павловић, 1974: 79). Тематско-мотивски слој песме елегичног тона о прогнаном римском песнику Овидију, изненада у последњој петој строфи прелази у усклик и повишени тон песничке инвективе, а "мета ове тираде је Рим":

О горди, развратни Риме! Ти сузе видо му

ниси,

Но што он вечно живи, а вечна мумија ти си,

Царице векова тавних, где му је гробница света?

Под мрачним, суморним небом варварских и

дивљих Гета. (Исто,78)

Овај изненадни обрт од тихог елегичног тона ка "срцби" која је "на граници клетве" Павловића наводи на основна питања која песма поставља пред њега: "Има ли ова песма смисла ван самог дочаравања Овидијевог седења у зимском пејзажу? Који је то смисао? Ко је, заправо, *Овидије* Војислава Илића?" (Исто, 81). Постављена питања су увод у луцидну анализу смисаоног тока песме и њених ширих импликација, што чини основни правац овог текста који представља један нови модел тумачења у Павловићевом дискурсу,

заснован на интертекстуалности¹⁴⁷, или како је то лепо и прецизно формулисао Бранко Поповић у тексту *Песник као критичар поезије* (1975): "Ту је Павловић и теоријски бранио право изласка из песме ради њеног ваљанијег тумачења" (Поповић. 1987:45).

Павловић истиче да поступак тумачења који је пред нама, не може да одбрани, те да он сам себе мора да брани "плодовима које буде донео" и наводи како "оба наша класицизма" нису до краја протумачени, "ни онај из прве половине XIX века, ни овај Војислављев; нису до краја прочитани баш са гледишта њихове актуелности, њихове ангажованости у свом времену" (Исто, 83). О ставовима Миодрага Павловића према ангажованости песника у свом времену, као одговора на изазове савременог света, писали смо у оквиру приказа есеја о Змајевом песништву, а уочени одјек једног дела Змајевих тематских преокупација у Павловићевом песништву, задржава се на граници тематских оквира, док су остале суштинске одлике Павловићеве песничке поетике блиске класицистичком начину обликовања. Дискурзивност, елементи наративности и рефлексивност, кроз песнички поступак реинтерпретације и актуализације песничког гласа, граде у Павловићевој песничкој визији једну модерну слику света. У блиској вези са Павловићевом песничком поетиком је песнички поступак који наводи у вези са ширим схватањем појма класицизма (много ширим од оквира једног књижевноисторијског раздобља):

Оно што је увео енглески песник Browning: говор песника
кроз монологе славних људи, од чега је Ezra Pound касније
направио важан песнички облик који је оплодио велики део
модерне европске поезије, ти поступци постојали су одавно,
или бар од раније у сликарству и поезији. (Исто)

¹⁴⁷ Појам *интертекста* појављује се у проучавању књижевности први пут у радовима Јулије Кристеве (1966), под утицајем Бахтинових проучавања дијалогичности, и директно на основу идеја постструктуралисте Ролана Барта, који у делу *Смрт аутора* (1968) дефинише природу односа који постоји између интертекста и улогу читаоца, и налази да је јединство текста у његовом одредителу, а не у пореклу. У време када Павловић пише овај есеј, те идеје још нису широко прихваћене и представљају основу тадашњих модерних проучавања књижевности.

У овом одломку јасно се види опис доминантног Павловићевог песничког поступка у његовим историјско-митским и културолошким циклусима почев од збирке *Млеко искони* (1963), преко *Велике Скитије* (1969) до *Хододрја* (1971), где налазимо бројне примере песничког говора "кроз монологе славних људи", од митских до историјских личности (*Одисеј говори*, *Пиндар у шетњи*, *Слепи краљ у изгнанству*, *Душан пред Цариградом*, *Говор кнежев уочи битке*, *Кћи кнежева везе*), да наведемо само најизразитије примере. У образлагању свог метода тумачења ове Илићеве песме, Павловић неретко користи исказе у првом лицу једнине, што је врло ретко у његовом есејистичком дискурсу, као у наводу који следи, где ближе промишља појам и значај актуелности у уметничком делу:

Верујем у праву актуелност историјску, политичку, многих слика
Николе Пусена.(...) Та актуелност је важна не зато што би
представљала вредност сама по себи, мада и такав став не одбацујем,
него што нам она обогаћује лектуру песама и гледање слика. Свакако
ми је Расин привлачнији ако могу да вратим његове текстове у
одређене историјске оквире. Више за мене значи Војислављева песма
Овидије ако поводом ње размишљам о изгнанствима српских и
балканских песника. (Исто)

Поред претежно безличних и исказа у првом лицу множине, Павловић овде заузима јасну *ја* позицију и говори у своје име, што је иначе типичан есејистички поступак, али у његовим есејима је изузетак и на овим местима текст добија јасан аутопоетички значај, који се у овом случају не односи само на његову поезију, него првенствено и у већој мери на његов есејистичко-критички дискурс и теоријска промишљања књижевног и уметничког стварања. У есеју о Војислављевој песми *Овидије*, Павловић кроз цео текст излаже и своје књижевно-теоријско *верују* тако да у њему налазимо прави есејистички поступак "говора о нечему, поводом нечега".

Међутим, песма *Овидије* није само повод за асоцијативно низање исказа, како би се то могло очекивати у *монтењовском* типу есеја: Павловић се кроз цео текст не удаљава од песме у мери која би од ње начинила само повод, и Војислављева песма остаје доследно у средишту текста. Павловић своју аналитичку пажњу усмерава ка последњој строфи у којој је кључ смисла целе песме, и у варварском племену Гети, налази симбол рата Азије против Европе, што Војислављеву песму чини делимично сродном кругу мотива руских песника на прелазу два века " о азијском тестаменту и руској светској мисији" (Исто, 85) и песмама о Скитима Брјусова, Баљмонта и Блока (поема *Скити*).

Павловић истиче и једну важну фигуру Војислављевог песништва, која се не јавља само у овој песми, и зато представља топос његове поезије: "Рим је апострофиран увек на исти начин, као горди, поносни, и развратни, било да се ради (...) о античком Риму, или о ренесансном Риму" (Исто). Порекло таквог топоса Павловић налази у новозаветном хришћанском виђењу Рима и посланицама апостола Павла, које јача појавом реформације у Европи и "то неповерење према Риму постало је читав фолклор културнополитичког мишљења на југоистоку и истоку Европе" (Исто, 86). У Љермонтовљевој песми *Смрт гладијатора*, појам Рима се уопштава ка симболу читаве западне Европе, и Павловић у њој налази " подстрек и извор" Војислављевог *Овидија*, и повлачи једну још далекосежнију паралелу, о романтичарским изворима неокласицизма и парнасизма, и пресудном утицају руског романтизма на Војислављево песништво. Антиевропеизам је заједнички став руског и српског романтизма:

Европу је онако глобално карао Ђура Јакшић, а Лаза Костић је кудио Париз (као и Змај), и тако даље, до данас. Велика тема су те наше психолошке и културноисторијске поларизације које осцилирају, мењају се из века у век, из деценије у деценију, из ноћи у ноћ. (Исто,88)

Велика тема су остале и до данас, а можда Павловић није ни слутио у време када је писао ове редове, колико ће се ове осцилације убрзати и довести

до поларизација несагледивих размера у нашем националном бићу. Вечно актуелан проблем успостављања културног идентитета, додатно уздрман глобалистичким струјањима са једне и повлачењем у уске националне оквири са друге, чини Павловићева промишљања која следе актуелним данас у много већој мери него када су настала, почетком седамдесетих година:

Лакше нам је да кажемо шта нисмо него шта јесмо. Најлакше нам је да кажемо да све јесмо, најтеже: да много тога нисмо. Ужасавамо се ако нас изостављају на карти европске културе, а убисмо се доказујући да смо нешто друго и самосвојно, и да се наш културни ритам не подудара са културним етапама европског књижевноисторијског и стилског календара.

Те "скоро невидљиве" културно-историјске границе које пролазе кроз песништво Војислава Илића, а налазе се оцртане и у песми *Овидије*, Павловића наводи да упореди песму *У катакомбама* хрватског песника Силвија Страхимира Крањчевића, песничке појаве аналогне Војиславу, са Љермонтовљевом и Илићевом песмом. Супротно од наведених песама, у Крањчевићевој песми Рим изазива љубав и дивљење, а Павловић одмах одбацује прву асоцијацију да је у питању припадност католичкој културној сфери, већ подвлачи да разлика у доживљају настаје због Крањчевићевог личног доживљаја Рима у коме је био физички присутан. Завршетак песме то потврђује: Крањчевић се не опредељује за богати и распусни Рим, већ за Рим страдалника, за мученике који су се скривали по катакомбама, што га везује за Војислављевог изгнаника *Овидија* и Љермонтовљевог *гладијатора*: "Као да су се словенски песници бар у нечему нашли са исте стране: са стране неповлашћених, страдалних, и оних који су на путу озарења" (Исто, 90).

Павловић кроз интерпретацију песме *Овидије* у првом реду трага за њеним културним, историјским, идеолошким и политичким актуализацијама које су се отвориле кроз тумачење смисла великог обрта у тону песме који настаје у завршној, петој строфи, у изненадној провали срџбе на Рим, у наглom

изливу емоције после елегичног тона претходних строфа. Метод асоцијација који је при тумачењу применио оправдава сам текст, наводи Павловић, и прави дистинкцију од метода које се такође ослањају на текст, али се само на њему и задржавају, јер песму чине речи:

Свака је реч пробијена врећа. Кроз њу цури све оно што желимо
да у њу ставимо и што желимо да остане чврсто. Песма можда
жели да затвори свој круг, али свака њена појединачна реч води
у свим правцима, ка језику самом, ка аутору, ка нама. И најзад,
некуда ван свих нас. (Исто, 91)

На овом месту се намеће неизбежна паралела са идејама постструктурализма и појмом интертекста (Р. Барт, Ј. Кристева. и нешто касније М. Рифатер), мада Павловић појам интертекст не користи нигде у тексту, али је његов метод у духу модерних теорија текста, по којима књижевно дело никада није у потпуности аутономно, јер ствара читав низ асоцијација у читаоцу које он учитава у текст, и на тај начин пројектују се и мултиплицирају његова значења. Да ли је Павловић познавао њихове идеје у време када је текст настајао, или је својим истраживачким духом и сталним ширењима методологије интерпретације текста дошао сагласно и истовремено на сличне идеје које одражавају дух времена, питање је секундарног значаја, али склони смо мишљењу да је у питању његово интуитивно подударење са француским теоретичарима, поготово ако погледамо на потпуно другачију терминологију, сликовитост и пријемчивост његових тумачења методе у односу на њихов апстрактни појмовни апарат; ово се најбоље види на примеру Павловићеве аналогije песма-свећа, за коју мислимо да "гори сопственим пламеном, као и песма што треба да тиња у самом распореду својих планова и распореда":

Међутим, ни свећа то не чини; она гори кисеоникаом који је вечно
ван ње и никад се са њим не изједначава, јер кисеоник је баш њен

излазак из саме себе. Тако ни песма не живи својим сопственим речима, него њиховим смислом. (Исто, 92)

Павловић је дубоко свестан још једне, можда и пресудне категорије у тумачењу песама јер при свакој интерпретацији, ма колико је "објективно" засновали, присутна је субјективна призма, "и када кажемо да се ограничавамо само на текст, ми доносимо тушта и тма својих подразумевања, слутњи, конвенција, своје само лингвистичко биће, с којим је песник и рачунао" (Исто, 91) , јер "у нама је и текст и језик, и друштво, и интуирање биографије, у нама је читалац, онај који потребује песму, знајући за то разлог, или не" (исто, 93). Ово схватање је у пуној сагласности са модерним теоријама рецепције и потврђује да је Павловић вероватно међу првим нашим теоретичарима примењивао модерне критичке методе, што је заправо у складу са његовим суштинским поимањем модерних токова књижевности и књижевне мисли, пре него што је резултат унапред пројектованог програма истраживања.

Затварајући круг асоцијација враћањем на почетна питања о песми *Овидије*, Павловић одлучно одбацује претпоставку да је Рим у Војислављевој песми аналогија Београду, те остаје Рим као симбол односа према Западу, а "градација негативних епитета према Риму није само реторска", она је "документ и симптом једног тренутка наше културноисторијске свести" (Исто, 95) За варварско племе Гети, не може са сигурношћу да се утврди да ли симболизује неки источни ратнички народ или део сопственог народа, јер као мотив није довољно развијен, али зато сам песник Овидије садржи један део песникове идентификације, један степен поистовећивања "у једном растуживању песника над самим собом, које је он хтео да прикрије: дистанцом основне, насловне, метафоре" (Исто, 96).

Кроз потпуно ново осветљење интерпретира Павловић Војислављеву антологијску песму *Јутро на Хисару код Лесковца*. "мало ремек-дело Војислављевог зрелог стила", у којој иза "чистог описа" проналази симбол у лику Турчина "занатлије, уоченог лица, непокретног" који оцртава Војислављев однос према Турцима, тако различит од "помпезне борбености

наших романтичара". Имајући у виду и остале његове песме, попут песама *Турска* или *Вече на броду*, Павловић истиче : "Код Војислава су Турци једна целовита историјска симболична визија: одлазак, распад, чежња за неповратним. Један свет који одлази" (Исто). Још један симбол појављује се на крају песме, јелен као слика активизма, снаге и виталности, што је донекле измењено древно значење симбола јелена, у првом реду духовно-мистично. Шта од свега наведеног у Војислављевој песми јелен доиста симболизује, остаје ипак "слика-шкољка" примећује Павловић, а он ће се у својим есејистичким трагањима бавити симболом јелена у оквиру проучавања народне књижевности и митолошких лирских песама, а о песми *Јелен воду мућаше* ће написати засебан оглед, чему ћемо касније посветити више пажње.

Павловић уочава и дубоке поларизације и антитетичку структуру Војислављевог песништва: појмовни парови Исток-Запад, Север-Југ мењају предзнаке, и закључује да су "поларизације основни облик песничког мишљења у културноисторијским концептима" (Исто, 103).

У закључном разматрању, што је опет неуобичајено за Павловићев есејистички стил, који мане одређеног песничког опуса износи најчешће пре оцена њених вредности, доноси низ оштрих оцена вредности Војислављевог песништва. Павловић наводи да је "прецењивано мајсторство његовог стиха, његова европска култура, његова елегична отменост", да је Лаза Костић био образованији од њега, да није био "елегичан и отмен" у сатиричним и скаредним песмама, а није био ни велики "мајстор метафоре" ни "проналазач песничких слика". Стереотипност и понављање, "општа места" су типични за његово песништво, "његов језик је блед и некарактеристичан", а његов дуги стих "често је предуг и њему самом" (Исто, 105). Да ли се ради о истом песнику из предговора *Антологије*, или је Павловић после детаљнијег истраживања Војислављевог песништва за потребе овог текста увидео јасније ове слабости и кориговао своје махом високе оцене од неколико година уназад, можемо само да претпостављамо. Због свега наведеног, Павловић закључује да "Војислав Илић није велики песник. У њему смо пропустили да добијемо нашег

нормативног, фундаменталног песника, којег нам романтизам такође није успео дати" (Исто). Делом га оправдава што је "реаговао против разударности" нашег "омладинског покрета" и што се "клонио десетерца" и то га чини неокласицитом "без афектације" (Исто).

Ипак, сам завршни део поставља Војислава на значајно и истакнуто место у нашој поезији, јер је донео три значајне промене у нашој поезији: прва промена је прозодијска, затим је померио културну престоницу српске поезије из Војводине у Београд, и његова поезија је изашла из уских националних оквира и постала космополитска. Најважнији квалитет и допринос српској песничкој традицији Павловић ипак види у његовој културноисторијској свести "широких димензија", са тананим "осећајем за културноисторијске видике" (Исто, 106). Висока културноисторијска свест и самосвест су одлике Павловићеве стваралачке личности, у његовој поезији широко су присутне културноисторијске координате сопственог и европских народа, сталне процесе промена он региструје кроз своју поезију и настоји да пружи што ширу перспективу узрока и исхода свих збивања, и митских и историјских и њихових међусобних прожимања које песник може да наслути, а некад и антиципира.

Структура овог Павловићевог текста је епска, дискурзивна, пуна рефлексија, основна идеја се развија лагано и постепено, уз дигресије и понављања, са релативно кратком поентом: стиче се утисак да прати основни тон и ритам Војислављеве поезије и по томе не одступа од већ уочене шеме Павловићевих есеја о песницима, који структуром, стилем и тоном, делом подражавају основи стил песника коме је есеј посвећен. На овом месту поменућемо и асоцијацију изазвану речју коју је Павловић употребио да опише страсну песникову инвективу у последњој строфи песме – реч *срџба*¹⁴⁸ на првом месту у реченици, призвала је аутоматски први стих Хомерове *Илијаде*: "*Срџбу ми, богињо, пјевај Ахилеја, Пелеју сина*" (Хомер, 1987:5)¹⁴⁹, а

¹⁴⁸ „ Срџба песникова, која је на граници клетве, није довољно јасна, није до краја отворена, али нас наводи на размишљање, и не оставља нас без кључева у рукама" (Павловић, 1974:80)

¹⁴⁹ Инвокацију из првог стиха, првог певања Хомерове *Илијаде*, наводимо према преводу Тома Маретића.

до сада нисмо приметили ову реч на видно истакнутом месту у Павловићевом есејистичком дискурсу, (мада смо тражили, нисмо је до сада нашли ни на неком другом месту). Овде је она истакнута и звучи као директна асоцијација на античко доба, на Рим и Хелладу и Хомерове стихове у речи коју је Павловић (вероватно без ове намере) поставио на почетак реченице.

Овај по структури "неокласицистички" текст, доноси једну нову Павловићеву интерпретативну методу, њено образложење и оправдање кроз саме увиде које је донела и по томе је веома значајан у контексту његовог есејистичког дела и постављања појма културноисторијске свести међу важне критеријуме за оцену вредности једног песништва.

Сима Пандуровић

О поезији Симе Пандуровића Павловић је написао два текста: изванредан есеј "*Светковина*" Симе Пандуровића (1974) и текст *О песништву Симе Пандуровића* као предговор *Песмама* Симе Пандуровића (1975) које је приредио. Ми ћемо се у овом прегледу бавити првенствено текстом о песми *Светковина* као репрезентативном примеру Павловићеве есејистичке мисли о Пандуровићу, док ћемо се увидима из доцнијег есеја-предговора бавити у мери у којој расветљавају Павловићев однос према целокупном песништву Симе Пандуровића. Ако се сагледа импресиван број значајних књижевника, критичара, историчара књижевности и универзитетских професора који су се њоме бавили¹⁵⁰, могло би се закључити да је поезија Симе Пандуровића један

¹⁵⁰ У тексту *Маргиналије уз поетику Симе Пандуровића, (О поезији и поетици српске модерне,*) Јован Делић наводи импресивну листу имена који су се, условно, одазвали на Скерлићев "убиствени" текст и уз најпознатији Матошев "афирмативни" одјек, наводи између осталих: Божидара Ковачевића, Massuku, Павла Поповића, Ксенију Атанасијевић, Велибора Глигорића, Ђура Гавелу, Зорана Гавриловића, Миодрага Протића, Николу Кољевића, Драгишу Витошевића, Предрага Палавестру. Радомира Константиновића, Мирослава Егерића, Александра Петрова, Гојка Тешића, Миодрага Павловића и др. (Делић, 2008: 237-239).

од најинспиративнијих песничких опуса наше литературе, али разлог толиког одјека његовог невеликог песничког опуса ипак је у једном од чувених Скерлићевих "напада" изнетог у тексту *Једна књижевна зараза* (1908), више него у инспиративности његове поезије, која је свакако интригантна, изазовна и вредна читалачке и критичарске пажње. Испоставља се, као у донекле сличном "случају" са Дисовом поезијом, да преоштра критика, која још носи и укус неправде, може учинити више за широку рецепцију неког дела, него најумније исписана похвала, али то би већ био предмет неке друге и дуге анализе. На умеренији став према Скерлићевој критичарској процени, као и у "случају Дис", трезвено позива Јован Делић у тексту *Маргиналије уз поетику Симе Пандуровића*, у коме подсећа да је "управо Скерлић истицао Пандуровићев таленат и оно драгоцјено чуло више", без обзира што су и ти увиди били изречени у негативном контексту (Делић. 2008:239).

Павловићев есеј о песми *Светковина* као и есеј-предговор Пандуровићевим *Песмама*, делом је и ревалоризација сопствених оцена Пандуровићеве песничке појаве изнетих у првом предговору *Антологије српског песништва* (1964), у коме доминира изразито критички тон према песнику "резигнације и разочарења", који је "сликао све у сивом", а "у свом гађењу на живот" није "успео да нађе искупљење у самосталним вредностима уметности, нити је успео да продре у магичне пределе сна" (Павловић, 2010:39-40). Потпуно другачије виђење износи Павловић у есеју *О песништву Симе Пандуровића*, једну деценију касније, где издваја песму *У колевци сна* "пуну узвишеног и тананог", блиску "верленовском симболизму" и једну од ретких песама у којима песник говори "и о сну, и слутњама" и не дозвољава "да му мисли и асоцијације иду у правцу смрти и гробља" (Павловић, 1979:191).

О промени сопствене перцепције Пандуровићеве поезије, сведочи сам Павловић на почетку есеја о *Светковини* који почиње признањем: "Данас мислим да је *Светковина* Симе Пандуровића једна генијална песма" и у наставку се подсећа својих "младачких читања" песме која му се чинила "бизарном" и са свесном намером "изузетном" (Исто, 199). Међутим, зрелије

читање (вероватно подстакнуто Змајевом песмом о умоболнику, коју издваја уз Стеријину песму *На смрт једног с ума сишавшег* и Пандуровићеву *Светковину* у есејима о Змају и Стерији) доноси осећај текста "изванредне искрености" и песме која има "тон химне" али и карактер "антихимне" због обртања "индекса вредности" (Исто). Уз све наведено, несумњив је баладичан тон целе песме, па Павловић истиче да је *Светковина* облик "баладе са двоструком пародијом" (Исто, 200), или како формулише Јован Делић "двострука химна – у славу љубави и у славу лудила" (Делић, 2008:242-243).

Павловић изванредно уочава заокруженост структуре песме и њених значењских нивоа: сјај и белину којом песма "бљешти" од првог стиха који "има карактер откровења": *Сишли смо с ума у сјајан дан*, преко вишезначног мотива "отцепљења" који симболише светковину као "отцепљење од ритма свакодневице", али и психолошко подвајање и одвајање од људи и устаљеног начина живота, до драматичне слике болнице и белих кошуља, које у својој белини парадоксално постају "светлост озарења," која се "изједначаје са сјајем оног дана који песник на почетку објављује" (Павловић, 1979:201-203). Величину ове песме Павловић види у померању граница поетичног у нашој традицији, јер она "укида страх од духовног поремећаја", а "једна земља сенки и ужаса, претвара се у земљу повратка, и налази стару хармонију" (Исто, 204).

Тежиште Павловићеве интерпретације и сјајног промишљања мотива лудила у песми *Светковина*, помера се ка типолошком и књижевноисторијском поредбеном контекстуализовању Пандуровићеве песме. Иако Пандуровића традиционално повезују са Бодлером, Павловић истиче разлике у "песничкој типологији и ставовима према проблемима поезије", где Пандуровићева резигнација и повученост стоји у супротности са агресивношћу, активизмом и звучношћу Бодлеровом, а естетски идеал који Бодлер високо вреднује, код Пандуровића се "ломи, песма се у складу са нихилистичком опуштеношћу не негује посебно" (Исто, 206), што је једна од основних мана коју Павловић истиче када је у питању Пандуровићева поезија, као и небригу према изразу, језику, форми, дикцији, развоју песничких слика. Оно што их чини сродним,

јсете одвајање од "главне матице друштвеног живота својих средина", а у том одвајању је велика сродност Пандуровићева и са немачким експресионистима, а код нас са Велимиром Живојиновићем Massukom. Са немачким експресионистима Пандуровића везују и друге типолошке сличности, као што је "опсесивно бављење темом смрти, песимизам градски и модерни доведен до екстрема", али код њега нема те "имагинативне пренадражености", њега мисао о смрти "деангажује". На овом месту, Павловић ће са нескривеним задовољством истаћи књижевну сродност песме (*Сумрачне тежње*) нашег песника са немачким експресионизмом, јер његова збирка песама се појавила неколико година пре првих експресионистичких песама,¹⁵¹ што га наводи на закључак који носи поруку, али и одређени прекор истраживачима компаративних веза и утицаја наше са светским литературама:

Поезија је нашој култури доносила не мали број трофеја и доказа о стваралачком ритму наших песника који је био у кореспонденцији са светским збивањима, а да то није било довољно уочено, не само као заслуга, него и као подлога за апсолвирање појединих фаза развоја у правцу зрелости и модерности. (Исто, 210).

Полемичка нота наведеног исказа, указује на Павловићево предано настојање које је заступао на више места у свом есејистичком дискурсу, како у текстовима са начелно-теоријским разматрањима, тако и кроз есеје о српским песницима¹⁵² да питање песничке "оригиналности" не може да се поистовети са одсуством књижевних утицаја и сродности, које нису и не морају нужно да буду знак угледања на неког песника, већ су у самој основи природе песничке

¹⁵¹ "Да ли је реч о утицајима? Како је мило човеку кад може да каже: не, није, јер експресионизам почиње јасно заправо 1911, а онда када излази Пандуровићева збирка песама *Посмртне почасти* (1908), експресионизам се јавља тек у својим првим наговештајима" (Павловић, 1979:210).

¹⁵² Наведено питање Павловић најопширније и најисцрпније проблематизује у есеју о поезији Јована Дучића, где је велики простор посветио управо питању оригиналности песничког дела и утицајима и детаљно га аргументовао, о чему смо писали у овом раду.

традиције и поетског *осећања историје*, који искључују могућност "самониклих" стваралаца.

Како је кроз структуру песме *Светковина* и преплитање њених мотивских ланаца уочио смисаону заокруженост теме лудила и отцепљења, исто тако луцидно Павловић уочава и кретање, преокретање и поновно смисаоно спајање мотива љубави, који је велика тема ове песме, у истој мери као и лудило, који се на општој равни опет спајају у заокружени поетски ланац. Песма опева "љубавно удвајање субјекта" (код Пандуровића је чест *ми* облик лирског субјекта) и одвојен, "идилични свет остварене љубави", али осећајни тон у песми није једнозначан – однос љубавног пара и других је супротност љубави, одвојеност и неразумевање, што доводи до "пародијског, сатиричног узвраћања, ироније" (Исто, 211-214), Али, песма се не разрешава том одвојеношћу, њен заокружен и пун смисао пружа изненађујући последњи стих: *...Гле! очима им трепти роса немо...* и однос љубавног пара и других постаје двозначан: "У сваком случају и тема љубави и тема отцепљености од друштва сустичу се и изједначују у овом последњем стиху, онако као што су заједнички и првом" (Исто, 216). Овакав крај представља и "катарзу и *сазнање*", а двоје заљубљених се пред собом појављују "као симбол сопствене љубави", прецизно оцртава Павловић довршену развојну линију и сублимацију почетног љубавног осећања у песми, која јој даје заокруженост и складност и чини је једним од "врхунаца Пандуровићевог певања" (Исто, 204).

Пандуровићеву *осећајност* видљиву у "тананим лирским треперењима и високим узлетима маште у звездане просторе" апострофира Павловић у есеју *О песничтву Симе Пандуровића*, подвлачећи је као својеврстан контрапункт његовом основном песничком *ставу* песимизма и безнадности пред ругобом смрти. Осећајност песника, који је олако означен као хладан и рационалан¹⁵³,

¹⁵³ Оцену о рационалности Пандуровићеве поезије, "својеврсну легенду која као тешка сјенка пада на његово пјесничтво" аргументовано доводи у питање и практично оспорава Јован Делић у тексту *Маргиналије уз поетику Симе Пандуровића*: "Пандуровићев рационализам би стога, благо речено, требало довести у питање. Штавише, Пандуровићева поезија тежи ка оностраном, ванразумском, ноћном, често и ка загробном свијету, и у томе су Пандуровић и *Dis блиски*" (Делић, 2008: 242, 244)

осећа се у многим његовим песмама, она им даје драж и лепоту коју Павловић назива "посебна лирска мекота" и она оплемењује чак и "стални мотив смрти и разочарења" (Исто, 189). У Пандуровићевој поезији су осећај и мисао често спојени, а Павловић налази и "племенитији песимизам" у песми *Везе*, коју је уз *Светковину* уврстио у своју *Антологију српског песништва*:

Све што је постојало и што постоји, као да није било узалуд:
све бива упамћено у некој доброты и мирисима који као ветрови
иду од једне стране до друге, од једног кутка васионе до
другог. (Исто, 190)

Павловић подвлачи у оба текста сродност Пандуровића и Диса¹⁵⁴, која се не огледа само у визијама сна и у боемији, мада ће у другом предговору *Антологије* нагласити да су "Дис и Пандуровић песници са правим доживљајем бесконачних простора", и духовито закључити "у нас су боеми открили космос"¹⁵⁵ (Павловић, 2010:77), али њих повезује и заједнички топос мртве драге, који је иначе чест мотив у поезији, и може бити уметнички плононосан, као и у Дантеовом или Петраркином примеру. Међутим, мотив полуделе девојке који је чешћи у драмској књижевности, попут Шекспирове Офелије из Хамлета, или код Есхила у лику Касандре, где се спајају профетизам и лудило, не разјашњава мотив лудила из Пандуровићеве *Светковине*, које се не може тумачити као "предсобље смрти" и стапање тог мотива са мотивом мртве драге. У њему Павловић види управо обрнуто - пробој из умртвљености ка "вишим душевним енергијама и откривању лепоте", а у песми *Светковина* "се магма поетичног излила преко своје границе и запосела један нови залив", и зато је у питању "једна оптимистична песма и једна лековита свечаност", закључује

¹⁵⁴ За Пандуровића и Диса Павловић ће у тексту *О песништву Симе Пандуровића* написати да "доносе новости у нашу поезију", и да "су први ступањ бурног модерног развоја српске поезије у двадесетом веку"(Павловић, 1979:187), што значи и антиципација нових струјања после Првог светског рата.

¹⁵⁵ Јован Делић уочава сродност "пјесника ноћника" како ефектно означава Пандуровића и Диса, јер ноћ је "доба сјени, визија, видовито доба, доба тријумфа ирационалног над рационалним и дневним и по томе је Пандуровић несумњиво близак Dis-y" (Делић, 2008:243)

Павловић "вулканским"сликама и озареношћу свој оглед о Пандуровићевој песми снажног замаха и "подигнутог тона" (Павловић, 1979:218).

У есеју о песми *Светковина* Симе Пандуровића Павловић не износи сумарну оцену његове поезије, али у закључку текста *О песништву Симе Пандуровића* јасмо оцртава место његовог песништва у контексту српске песничке традиције:

Остаје Пандуровић као песник међу нама и као један
мислено уобличен таленат, и као доследно спроведен
став и као посебан песнички тон. И поврх свега, као аутор
неколико изванредних песама. (Исто, 195)

Ако погледамо Павловићеве оцене Пандуровићевог песништва из првог предговора *Антологије* јасно је да ова два есеја можемо тумачити и као Павловићево превредновање сопственог суда о једном песнику, што само сведочи о његовој недогматичности, будној отворености за нове увиде и сазнања и спремност ка релативизовању сваког коначног суда, у првом реду сопственог.

Јован Стерија Поповић

Есеј о Стеријиној поезији *Јован Стерија Поповић, његова поезија* (1976), Павловић ће објавити у књизи *Ништитељи и свадбари* (1979), затварајући полако тематски круг есеја о српским песницима 19. и 20. века, одлазећи у својим истраживањима српског песништва све дубље у прошлост, ка почецима писане и праизворима усмене поезије. Пратећи кроз своје интерпретације правце развоја српске песничке линије, он је у истраживањима кренуо од савременог тренутка, да би се постепено, корак по корак враћао уназад, од ближе ка даљој књижевној прошлости, што је уочено кроз хронологију настанка његових есеја о српским песницима, али и као теоријски

засновано полазиште, о чему је опширније било речи у поглављу рада о *Антологији српског песништва*. На овом месту подсетићемо само на Павловићеву мисао о песничкој традицији формулисану у првом предговору *Антологије*, која је у потпуном сагласју са његовим *осећањем историје*: "Тек је у новије време књижевна теорија доказала да је валоризација прошлости у зависности од оног што чини песничка садашњост" (Павловић, 2010:53). После есеја о Стерији, Павловић ће написати још есеј о Његошу (1978), који је уједно његов завршни есеј о српским песницима 19.века и мост ка старој српској књижевности којој ће се интензивније посветити у тим и годинама које следе, о чему ће још бити речи у овом раду.

Павловић је у предговору *Антологије* али и кроз антологијски избор песама високо вредновао песнике класицисте, од којих је поједине оценио као "права мала књижевноисторијска открића" (Василије Суботић, Светозар Вујић, Јован Суботић) (Исто, 24), али је засебан оглед написао само о Стеријиној поезији. Као песник, Стерија је већ био препознат и признат у време настајања *Антологије* (З. Мишић, Ј. Христић), па Павловићев есеј о његовој поезији улази у (мањи) корпус релевантних тумачења Стеријине поезије. Павловић на самом почетку текста истиче:"Поезија Јована Стерије Поповића је целовит, довршен песнички догађај", како би још једном нагласио чињеницу да "наш велики комедиограф није само узгредно био песник" (Павловић. 1979:117).

Павловић у Стеријиној поезији препознаје јасне знаке филозофије скептицизма и стоицизма, која је сродна каснијим латинским песницима попут Лукреција Кара, али тај утицај није само песнички, већ код песника касициста 19. века изазива неминовне рефлексије о пролазности "најтрајнијих творевина историје", па је Стеријин класицизам "без обновитељске наде, трезвен и очајан" (Исто, 118). Специфичност Стеријиног класицизма ("уколико је Стерија класициста", наглашава Павловић) одваја га у једнакој мери од европских песника класициста 18. века, као и од "већег дела нашег класицизма" (Исто). Стерија не негује митолошке мотиве, ни слике пасторала и идила као типични

класициста, а Павловић уочава јак одјек рационализма и просветитељских идеја у Стеријиној поезији, ослањање на историју и стварност, али додаје:

Међутим, његова поезија није била само поучна, реторска и моралистичка, него и заиста мислећа: она је отварала проблеме, стављала историјске истине у питање и бавила се и тада актуелном европском историјом. (Исто, 119)

Изразита вера у разум, ред, грађанску врлину, родољубље, навела је Стерију да одбаци страсти као изворе највећег и свеколиког зла и нереда, чиме је себе лишио извора животности и разлога "да се живот прихвата и премошћује ирационалном надом", по чему је Павловићу "стран" (Исто, 118). Ово одрицање од страсти нема порекло у хришћанском моралу, Стеријин морализам наставља се на "морал одговорности" Платона и римских моралиста кроз залагање за "разборитост, одмереност, знање, просвећеност", и са таквим захтевима усаглашен је и "реторички карактер његове поезије" (Исто, 120). Управо на овом месту Павловић назире и велику пукотину у Стеријиној уређеној песничкој грађевини што га чини заправо самосвојним песником, а у том парадоксу појављује се његова идивидулна црта: вера у разумно уређење односа међу људима, повлачи се пред сликама стварног живота и историјских поука, и песник изражава сумњу и скепсу лишену наде да је такав поредак остварив. Зато је његово родољубље неуверљиво:

Његов патриотски порив био је дубок, али сумња у све била је још дубља. Стеријин патриотизам звучи надасве елегично – његово просветитељство има ограничена надања: велико препоручивање разума на крају се претвара у претњу одрицања од ума и опредељење за ништавило. (Исто, 121)

Ова "мисаона и песничка компликација" извор је Стеријиног аутентичног песничког гласа, она отвара врата за нове рефлексije и другачије виђене стварности, а Павловић такве тачке у Стеријиној поезији луцидно

проналази. Стерија се кроз песме овог мотивског круга "окреће друштвеној патологији, узима непопуларне теме" (Исто, 122), као у песми *На смрт једног зликовца*, где песничку имагинацију покреће задовољење правде људске и историјске, без деистичких елемената и вере у Божију правду. Посебну пажњу посвећује Павловић Стеријиној песми *На смрт једног с ума сишавшег* коју спомиње у есеју о Змају и повлачи дијахронијски лук на основу сродности мотива са Змајевом песмом *Хука...Треска...* и Пандуровићевом песмом *Светковина*.¹⁵⁶ Специфичност ове Стеријине песме је у њеном разрешењу: после увода који опева врлине разума којих је покојник био лишен, и описа његових усамљених лутања по пољу, долази до неочекиване поенте:

Ти си без суза спокојан остао,

Сваком мудрацу образ.

Песник поборник разума долази реторском вештином и убедљивошћу до "зависти према срећи оног који у метежу овога света никако није учествовао" што Стерију доводи до сопственог искуства "ирационалности и неправде што влада у свету, којем се безболно и дубље опире одсуство: одсуство сваке мисли" (Исто, 123). У песми *Злочинац* Стерија описује слично "абнормално" стање, што Павловића наводи на закључак да су песници изразито рационалног усмерења (Змај, Пандуровић), очигледно привучени ирационалним стањима, као својеврсној равнотежи пренаглашеној рационалној компоненти.

Поред полемике рационално-ирационално, Павловић у Стеријиној поезији уочава још један дубоко полемичан однос, и то према Европи и западној култури. Ова противречност код Стерије, који је по образовању, пореклу и културолошком профилу био западњак, јасно се оцртава у његовим песмама на историјско-партиотске теме, у којима он никада не одлази у "народњаштво". У песми *Турци* Стерија пореди и изједначава "турска зверства"

¹⁵⁶ „Ако бисмо у нашој поезији тражили лук развоја мотива умоболности до времена кад ирационално постаје декларисан стваралачки принцип, онда у тој митологији умоболног Змај има истакнуто место и наслања се, заправо, само на Стерију (песма *На смрт једног с ума сишавшег*) и на Симу Пандуровића и његову дивну песму *Светковина*“ (Павловић, 1974:55).

на југоистоку Европе са злочинима конквистадора у Јужној Америци, а себе свесно назива *варваром* у песми *Изображенику*, како би нагласио разлику између сопственог културног простора који још има "невиност" и цивилизације која се дичи својом културом, а у стању је да чини толике злочине и мале народе назива *варварима*. Павловић на овом месту, као и у есеју о културноисторијској свести Војислава Илића, наводи примере антиевропеизма у нашој културној историји, али у нешто другачијем смислу и из другачијег угла. Сажето примећујући да је Стерија био "наш западњак против Запада", Павловић исказује више разумевања за такав став него у тексту о Војиславу, у коме јасно изражава чуђење пред претераним изливом гнева песника према "вечном граду":

По чему је Рим царица *векова тавних*? Мумија: овековечен мртав,
град који је био престоница античке екумене, прави творац европске
цивилизације, носилац најстабилније хришћанске организације,
велики центар двају периода новије европске уметности, ренесансе
и барока? Којих мрачних векова је Рим био царица? Зна се добро да
је пропаст Рима у петом веку била почетак мрака, трагедија светских
размера, отварање једног варварског времена (...). (Павловић, 1974:95)

У есеју о Илићевој песми *Овидије* антиевропски став наших песника Павловић назива "документ и симптом једног тренутка наше културноисторијске свести" (Исто), док у есеју о Стерији наилазимо на другачије закључке:

Стерија је реаговао на 1848. годину, на Метернихов мир.
Конзервативни кругови у Европи, они коју су победили 1848,
никада нису волели Србе ни Србију, ни када је имала конзервативне
владe.(...) Полемика са Европом, која је повремено захватала наше
песнике и мислиоце, није била само нужна културно-политичка

дефанзива наших истакнутих људи. Баш Стеријин случај показује да су за то постојали и дубљи разлози.(Павловић, 1979:126)

Временска разлика између ова два текста је само пет година (1971. и 1976.), али промена става је очигледна и у закључцима. Павловићево промишљање о антиевропеизму код наших песника у тексту о Војиславу апострофира наш недефинисан културни идентитет:

Ужасавамо се ако нас изостављају на карти европске културе, а убисмо се доказујући да смо нешто друго и самосвојно, и да се наш културни ритам не подудара са културним етапама европског књижевноисторијског и стилског календара. (Павловић, 1974:88)

О истом питању налазимо другачије гледиште у есеју о Стерији:

Са свим својим образовањем Стерија је осећао да културни простор на којем је он деловао има сопствене потенције, сопствене координате, изворне могућности развоја: да тај простор има своју "невиност" упркос своје старине, и да тај простор треба да испуни културно твораштво самог тог народа.(...) Он оставља простор за дубоко и трајно конституисање националне културе (Вукова акција), мада тога није сасвим свестан, јер нема још онај "дрхтај" пред откривањем народног стваралаштва, и неварљивих ознака културног идентитета. (Павловић, 1979:127)

У овом "*дрхтају* пред откривањем народног стваралаштва" назиремо могући одговор на питање шта је могло да се деси између два наведена текста, па да Павловићево чуђење због антиевропеизма и запитаност над нашим

недефинисаним културним идентитетом без одговора, еволуира до схватања да конзервативна Европа није *волела* "Србе и Србију" и да "тај простор треба да испуни културно твораштво самог тог народа". Павловићев однос према европској *култури* и њеним непролазним темељним вредностима остаје константа његове отворене и суштински наднационалне стваралачке универзалности, што никако не доводимо у питање, али историјско-културолошки однос је у некој мери измењен. Рекли бисмо да ова постепена промена настаје јер се у том периоду Павловић интензивно бави старом српском поезијом (а тиме и историјом) и почиње предано да проучава нашу народну књижевност и кроз та нова сазнања и увиде који су се у том процесу отворили, долази до другачијег схватања самобитности нашег културног простора у европском контексту.

Детаљна анализа развоја Павловићевог односа према Европи и западној култури, захтева читаву засебну студију која би пружила прецизнији увид у динамику и сложеност овог процеса код једног ствараоца високе ерудиције, образованог на узорима највећих западноевропских уметничких домета, превођеног и високо оцењеног европског песника (поготово у немачком културном подручју), високе стваралачке, али и националне самосвести. Питање како се тај однос преламао у његовој целокупној поетици под ударима наше историјско-политичке стварности последње две деценије, пред којима се он никада није затварао у измаштану кулу уметности, нуди веома подстицајне правце неког будућег истраживања. На овом месту навешћемо песму *У процепу* из његове збирке песама у прози *Ново име клетве* (1996), без прејудицирања коначних одговора, само као илустрацију одређених промена које тек треба проучити:

Колико нас поткресују од доласка или од Постања,
као да смо жива ограда нечијег гробља. Не смеш да
се пружиш на југ, нити на западу границе састављај.
Од устанка до устанка тетурај се, никако да станеш

на ноге лагане. Затворили су за тебе море, затвориће и планине- Балкане. Да се не створи "друго словенско царство" послаће на зајам фердинанде и с југа бајазите и ербакане. Никако под један шатор да се народ скупи. Подметли су бедем фрушки посред леђа, и готску ломачу да тиња. Гурају у процеп да изгубиш стрпљење. Ниси ти део римског царства, нит источног, нит оног откуд долази круна. Долина и планина овде се за твоје име веже. Као пастир пригрли своју браћу. И не одбацуј речи које вероваху у Словене.

("У процепу", *Ново име клетве*) (Павловић, 2000:14)

Вратимо ли се интерпретацији Стеријине поезије, налазимо да Павловић у Стеријиним родољубивим песмама уочава "да их је писао са великим амбицијама" и да "чине већи део његове песничке збирке" (Павловић, 1979:127). Ипак у њима нема посебних песничких вредности, оне су пре "сведочанство оданости свом народу", а поред повишеног тона и драматске структуре немају "занимљивост" и Павловић ефектном сликом дочарава родољубиве Стеријине песме које "делују као свечани рецитали у празном позоришту" (Исто). Из овог обимног опуса, Павловић издваја поуку која има свевременско значење да је по Стерији, "велика врлина (...) чинити дела на корист свог рода, али осећај народности мора бити умерен, и не сме да буде повод да се у човеку развежу демонске и разорне силе" (Исто, 129). Управо такав осећај "народности" гаји и Павловић у свом целокупном стваралаштву.

Уз полемику рационално-ирационално и полемичан однос према Европи, Павловић издваја још једну константу уочену у Стеријиној поезији, а то је *нихилизам* који има "свемирољубиву душу", али га то ипак не умањује.

Песма *Човек* о разорним противречностима човековог бића које га одводе од изворне "невиности" до зла, кварежи и изопачености, док историјске поуке гасе сваку наду за успостављање начела доброте, своју поруку може да сажме и кроз један стих: "Ал' је на земљи престао сушт бити род човјечиј епохалан стих, у једној песми у којој би сви стихови могли бити навођени. И један заиста расан песимиста у нашој књижевности у којој песимистички песници нису били реткост" (Исто, 131) Павловић на овом месту луцидно уочава још један парадокс, да разум може одвести човека у "дубљи очај но што га је икад ирационалност успела да одведе" (Исто). што потврђује његову раније изражену скепсу према рационализму као филозофском и животном ставу.

Из оваквог става проистиче Стеријина "деммитизација" концепта поезије, што се види у њеним стилским одликама примећује Павловић, као што су избегавање метафоре, оскудне слике, избегавање песничких украса и "дрхтаја" лепоте. Стеријин скептицизам је доследан, он не нуди визије изласка или могућност стварне промене "не обраћа се никаквој високој персонификованој сили, нити креће у било ком правцу", и Павловић закључује да је Стерија у неколико својих песама "написао оде Ничему" (Исто, 133). Врхунац тог нихилизма налази се у краћој песми *Надгробље самом себи* какве је писао у каснијем раздобљу, када се "стих скраћује" и "песму покреће нека горка чилост", а у овој "завршној песми" у кратких петнаест стихова, Стерија је "девет пута, на разне начине, рекао *ништа*", и Павловић у нашем песништву не налази пример за "убедљивије, коренитије изговорено *ништа*" (Исто, 137-138). На овом месту Стерија достиже сублимацију:

Ако је његов нихилизам антиметафизички, критички, његово
Ништа постаје сазнање и добија метафизички статус. Најнижа
тачка умног разлагања света, која се подудара са дубоким сазнањем
о неодбрањивости живота, постаје висока тачка једне интегралне
песничко-филозофске мисли, и једна чедна песничка творевина
нашег језика. (Исто, 139)

Павловић ће написати есеј *Говор о ничем* (1978) објављен у истоименој књизи (1987), где ће проширити своје рефлексије о Ничем и појму Ништа у апстрактном, филозофском правцу, а подстицај за таква промишљања налази се свакако једним делом у уочавању Ничег и Ништа у појединим Стеријиним песмама: "Кад се све сведе и одузме, остаје то ништа и Ништа. Најдубља блискост човека са самим собом. Кажу да је то ништа дубоко у језику, и да је ништа настало с језиком (...) Оно има своје зрачење, своју енергију, има најзад и реч коју нам је послало као своје име" (Павловић, 1987:67)

Павловићев есеј о поезији Јована Стерије Поповића открива једну нову димензију Стеријине стваралачке личности, потврђује поетску самосвојност Стеријиног стварања, проблематизује општу оцену о једносмерном песниковом рационализму и отвара нека нова питања и подстицаје за даља песничка, али и есејистичка трагања на која ће Павловића подстаћи и увиди настали интерпретацијом Стеријиног песништва. Иако се на почетку пита да ли је Стерија класициста, Павловић ипак потврђује његов неспорни, али у свим цртама индивидуализовани облик класицистичког певања. Стеријина поезија има развијену мисаоност коју Павловић високо вреднује код песника, а негује и у свом певању, а издвојено место Стеријине поезије у српској песничкој традицији, у Павловићевој рецепцији је остало непромењено - високо.

Петар Петровић Његош

Писати о делу "пустињака цетињског", владике Рада и црногорског владара Његоша, једног од наших највећих и самосвојних песника, значи отворити једну књигу која никада до краја не може бити прочитана, а у сваком новом читању откривати неслућене, изненадне и нове висине, долине и поноре у којима људски дух обитава. Једно од најубедљивијих и најлуциднијих "читања" рецепцијски најтежег Његошевог дела *Луче микроkozма* даје Миодраг

Павловић у свом есеју *Његошева "Луча микрокозма"* (1978), објављеном у књизи *Ништителџи и свадбари* (1979). Павловић се ни у овом есеју, као ни у новом предговору допуњеног издања *Антологије српског песништва* (1984) не изјашњава експлицитно о Његовом месту у српској песничкој традицији, ни о томе да ли је у питању велики песник, као што остаје донекле нејасно сврстава ли га међу класицисте или романтичаре. Разлози овог "неизјашњавања" су видљиви у светлу изнетих судова о Његошу у Павловићевом есеју, као и из оцена Његошевог песништва из новог предговора: за Павловића не постоји дилема да ли је Његош велики песник, па такво нешто није потребно наглашавати, као што нема разлога за оцртавање и истицање његовог високог, а донекле и неупоредивог места у српској песничкој традицији. Зато о томе Павловић и не говори, као што је јасно да не сматра Његоша романтичарем у смислу у каквом издваја "велику четворку" (Бранко Радичевић, Ђура Јакшић, Ј. Ј. Змај, Лаза Костић) нашег романтизма, али га нигде не назива класицистом, слично као што и Његошевог учитеља Симу Милутиновића Сарајлију поставља негде између класициста и романтичара, у неки, условно, прелазни период који се у књижевноисторијским класификацијама назива предромантизмом¹⁵⁷, али тај термин Павловић не користи. У сваком случају, за Павловића је Његош ближи Стерији него било ком представнику нашег романтизма, а у прилог тој тези сведочи и чињеница да есеје о Стерији и Његошу пише као последње из круга есеја о српским песницима 19. и 20. века, и објављује заједно у истој књизи, уз прве есеје о старом и народном песништву.

На самом почетку текста, Павловић наглашава три основна разлога "тешкоће при читању *Луче микрокозма*" (Павловић, 1979:87), које се огледају у црквенословенској, старој српској и руској лексици, удаљености *Лучине* тематике од данашњег читаоца и тешком праћењу епског тока приче због испреплетености временских планова у самом спеву. Зато се његова аналитичка пажња усмерава ка распореду временских токова у спеву, за које

¹⁵⁷ У *Историји српске књижевности* (1983) Јован Деретић сврстава Симу Милутиновића Сарајлију и Његоша у период предромантизма, са претежним одликама класицизма и елементима раног романтизма.

полазна тачка постаје уводна песма-посвета која означава презент, актуелни тренутак земаљског живота из ког песник креће у своје необично путовање у "*летопис опширни вечности* (16.стих)" (Исто, 88). Из тог временског плана песник креће ка визијама сазнања на које га води "*искра бесамртна*" - од "*извора чудесах*" ка сликама небеске лепоте, а "градације светлости и величанствености воде нас даље у висину", све до највише тачке, до трона "*превјечнога цара*" (Исто, 89) и круне која сија изнад:

*То је круна Бога истинoга,
са којом је сам себе вјенчао
над вјечношћу и над временима....(151-153)*

Пре одласка песниковог водича искре-ангела, која се враћа у "своје легионе", она открива да "небо није статично: на њему има нових ствари и замисли", што Павловић уочава као специфичност Његошеве теодицеје, јер "појам *новог*" не носи позитиван призив у теодицејама (Исто, 90).

Одлазак искре-водича означава и промену временског плана и песник се враћа у прошлост страшне битке после побуне на небу, када је Бог поразио Сатану и његове војске, а у "спектакуларном" боју појављује се и први човек Адам и Павловић на овом месту одлучно одбацује претпоставке претходних тумача *Луче* да је у питању прича о "преегзистенцији". По њему, кључ је у перспективи времена која је заправо релативизована у спеву, јер песник помера временски план у перспективу *вечности*:

У овом тренутку гигантске визије космичког времена изједначеног са безвременошћу, видимо колико појам времена уопште, па и појам времена самог спева, постаје релативан. (...) Тамо и тада, кад је све на коцки, као у тренутку великог *сраженија* небеског, природно је да су сви присутни: Бог и архангели, непобеђени (а већ пре тога у причи побеђени) Сатана, па и Адам, прачовек, са двострукошћу

своје колебљиве природе. (Исто, 92)

Четврто певање даје реч Сатани који образлаже своје разлоге за побуну, и његова прича "има више правних аргумената него претходна" а и "песничку убедљивост", али то не наговештава Његошеву двосмисленост како поједини тумачи сугеришу, јер он и у другим спевовима противницима "позајмљује снагу израза и аргумената", али Његош потом своју истину брани "утолико жешће речима, као што је његови јунаци доказују на бојном пољу" (Исто, 92-93), наглашава Павловић.

На овом месту уочавамо извесну паралелу између убедљивог Сатаниног "говора" и легенде о *Великом Инквизитору* у роману *Браћа Карамазови* Достојевског, где писац снажног религиозног (православног) опредељења, као и Његош, даје убедљивост аргумената и снагу израза *Великом инквизитору*, за кога ће Павловић у есеју *О Достојевском (записи на маргинама)* записати: "Велики Инквизитор потпомогнут реалношћу демонских планова о којима прича ђаво што се указује Ивану Карамазову, био би наследник очинских ингеренција и учинио би породичне структуре (...) непотребним" (Павловић, 1990:117). Његошев Сатана и ђаво Достојевског, свако у својим димензијама и из различитих визија сагледани, као небеско архиЗло или овоземаљски лукави "здраворазумски" разоритељ добра, представљају архетип противника и непријатеља у њиховим поетичким системима и религиозним световима, заснованим на вечној борби добра и зла. Павловић овде уочава још једну специфичност Његошевог спева у томе да је Сатана "најспектакуларнија личност епа" што у делима религиозне тематике није случај: ни код Милтона ни код Дантеа, ни у *Старом* и *Новом Завету*, ни у *Корану*, чак ни у *Књизи о Јову* "у којој игра важну улогу", он не добија толики простор (Исто, 98). Промена настаје растом "историјске свести у Европи после Ренесансе", и Сатана се уводи у католичку и протестанску теологију и уметност и "руску православну теологију деветнаестог века", као "симптом једне фазе историзације европске и руске теолошке свести" (Исто). Управо кроз такав развој историјске свести, ђаво код Достојевског поприма улогу

историјско-политичког следа догађаја који воде ка потонућу у безбожни овосветски хаос.

Павловић уочава Његошеву велику историјску свест која је и конституисала овакву визију Сатане, из судара јасног доживљаја историјске стварности и унутрашњег простора који је "симболизован филозофијом пространства и визијама недогледних и величанствених небеса" (Исто,99), и поново наглашава да је Његошев став према Сатани врло јасан, изражен епитетима "мржње и презира":

Чим Сатана изнесе своја схватања, песник га одмах назива
вождем погубним, који говори из *отровне зависти*, он је
зависти преотровне жертва, виновник *вечне погубељи*.

Његови *развратни полкови*: *Зломе цару тешику круну дају*
песник према њима остаје непомирљивији него и сам
архангел Михајло. (Исто, 96)

У другом предговору *Антологије*, Павловић ће у делу Стефана Првовенчаног уочити да "често помиње *ђавола* и *бесове*" и да није у питању књижевна конвенција времена, већ свестан књижевни поступак што чини посебност његове литературе. По учесталости мотива *ђавола*, сличан пример Павловић налази само још код Његоша, а подударност да су у питању владари, није неважна. Владарски положај доноси бројне непријатеље и напетости, па се Првовенчаном чинило да "су прсти нечастивог стално уплетени у земаљске послове", а Његош "такође често види и помиње *ђавола*", а бави се њиме "у читавом једном епском делу (*Луча*). Снажан темперамент код обојице, у аналогним приликама, оживео је у њиховом делу сличне симболе" (Павловић, 2010:67).

Још једну велику тему Његошевог песништва проблематизује *Луча*, а то је човек и његов положај у овој космичкој гигантској борби и славној Творчевој победи и његов садашњи положај на земљи, пун неизвесности, болне

ограничености ума, без јасних сазнања. Суморна је Његошева слика историје човекове од пада на земљу, преко поновне грешке у рајском врту, преко првог братоубиства до тамних векова идолопоклонства, али постоји једна светла тачка, "невини људи" које песник слика као "један русоовско-теолошки идеал":

О невини синови природе,

о мудрости проста, најсјанија!

До рођења свијета истинога,

ви пресретни поклонници сунца!

луч је сјајна богословља вам

луч вам жртву у небо уводи

луч вам творца осветљава душу!

(250-260)

Спев се завршава појавом Спаситеља и "цитатом из Ускршње химне (*воскрсањем смрт си поразио*) и на том тренутку зауставља се и време саме поеме (...) у последњој сакралној визији која се указује невинима и химнично се поздравља" (Павловић, 1979, 94). Промена временских планова има смисаону функцију у *Лучи*, закључује Павловић, јер временска линија није ни циклична, ни развојна, већ релативизована, "све је заустављено у оном што је тешко дефинисати: у митском времену, или у вечности која делује":

Митске прошлости заправо и нема. Прошлост је историјска

или психолошка, или хронолошка, ако хоћемо. У временској

композицији *Луче* видим заправо назнаке и заметке синхронизитета:

изједначености свих времена. (Исто, 95)

Оваквом структуром временских планова наглашена је безвременост и вечност космичке драме која се одиграва ван просторно-временских координата појмљивим људском уму, који своје схватање времена заснива на

линеарном току. Павловић то прецизно уочава, а уводи и Јунгов појам теорије *синхронизитета*, која је утицала на један круг књижевних теоретичара (Проп, Фрај), као и теорија *архетипа* и *колективног несвесног* о чему ће бити речи у делу рада о културолошко-антрополошким Павловићевим есејима. Снажна песничка имагинација и Његошева визија "небеса" уносе радњу пева изван људских мерила прошлости, садашњости и будућности, а свест о једновремености традиционално се везује за мистична сазнања, спиритуалне традиције истока и запада, где сегменти времена нестају у сталном присуству вечности, што указује на ванвременску димензију Његошевих поетских визија.

Павловић уочава и једну очигледност коју пре њега нико није истакао иако су две умне жене Исидора Секулић и Аница Савић-Ребац, чије књижевно дело Павловић веома цени и о којима ће написати засебне огледе, написале значајне студије о *Лучи*, а нису истакле да је "Његош, велики песник небеских збивања, опевао једно небо без жене" (Исто,104). Код Дантеа жена има велику улогу, код Милтона се појављује на "кључним местима космичке драме", код Гетеовог *Фауста* због жене се збивање и покреће, у *Лучи* се јавља само у недовољно јасној алузији на *мрачну владалицу*, и после као Адамова *подруга* и *праматера људском племену*. Ово изостављање рађа запитаност и чуђење код Павловића, јер примера антропоморфних космогонија без поларитета мушко-женско нема ни у народној поезији, ни у хеленској митологији, ни у јудео-хришћанској мисли, и једино разрешење он налази у Његошевој исконској усамљености и припадности монашкој заједници:

Усамљено ли је живео и мислио Његош: стално је био у
боју, са дружином, а одатле, враћао се не неком дому, него
духовној извидници, мртвој стражи самотности! (Исто, 106)

Овај исказ, необично емотиван за Павловићев есејистички стил, садржи уздах саосећања, чуђења и дивљења пред толиком духовном снагом "пустињака цетињског", пред којом се може занемети и спада у већ истицане особене квалитете његовог есејистичког дискурса, који му дају свежину и

неодољивост, уз истовремену дубину и луцидност сазнања које носе. О природи Његошеве *усамљености*, која је овде и друга реч за *изузетност*, надахнуто пише Николај Велимировић у делу *Религија Његошева*:

Никакво друштво и никакво службено занимање није реметило Његошеву усамљеност. Он је био усамљен како онда, када је сам ноћу седео пред својим конаком и посматрао звездано небо, тако и онда када се налазио усред легионе масе народа у Трсту или Риму. (...) Ово усамљено острво вазда је остајало усамљено; људско море, које га је опкољавало, никад га није могло запљуснути, још мање потопити.(...) Његов је поглед горео као и пустиња у којој је живео, његове речи су звучале као „глас вапијућег у пустињи". (Велимировић, 1996:72)

Уочљиво је у овом одломку у коликој мери је монах – владика осећао Његошеву усамљеност кроз говор сопственог искуства, као и да добро познаје ватру "пустиње" у којој је живео владика – песник. И његов поглед је горео као и Радетов, а у којој мери је своје беседе, поетске молитве и књиге доживљавао као "глас вапијућег у пустињи" можемо само да претпостављамо.

Обимне расправе о Његошевом одступању од званичног црквеног учења у *Лучи*, које су добијале на тежини ако се узме у обзир да је у питању монах и владика, Павловић прецизно своди на очигледан утицај идеја манихеизма и гностичара у спеву, али не налази у томе велику противречност, јер "сваки пренаглашени спиритуализам може да добије призвуче манихеизма" (Павловић, 1979:109). Одјек манихејских идеја о подвајању света на две зараћене стране – дух и тело, Павловић налази и код Плотина и у *Упанишадама*, али и код Јована Богослова од кога се та линија "провлачи кроз монашку традицију од раних времена, преко исихаста, до ововеконних атоских стараца" (Исто,109), од којих је Његош, као и од руских монаха, могао да прихвати ово схватање.

Међутим, кључ за потпуније разумевање теологије Његошеве налази се у једноставној чињеници да је он био и "теолог и филозоф" и "црквено лице", али и "писац са амбицијом и вокацијом", а ове идеје могле су до њега доћи и преко литературе: Павловић налази висок степен подударности између идеја изнетих у *Лучи* и Шелингове *Филозофије митологије*, која је била превођена у Русији и на тај начин могла доћи до Његоша. Кроз укрштање свих наведених идеја, филозофских схватања, литерарних подстицаја и Његошеве поетске визије настала је ова специфична филозофско-теолошка и мистично-поетска визија у *Лучи*:

Поред теолошко-митских мотива, *Луча* јесте и поема која поставља питање сазнања, захтева сазнање, и нуди своје визије као одговоре захтевима сазнања највишег ранга. (...) Оно што се у уводу назива *тајним промислом* јавља се у причи о три пада: духа, Сатане и човека, и о могућностима искупљења човека и ослобођења духа. (Исто, 104)

Његош је изнад свега песник, његова поезија обједињује и његову мисао и филозофију, теологију и монашку усамљеност, хероизам и историјску свест, а о песницима, посредницима између Бога и људи, својеврсну похвалу написаће Николај Велимировић у *Религији Његошевој* (1911), која је у сагласју са Павловићевим интелектуалним увидима:

Но Његош није теист какви су теисти — спекулативни мислиоци, нити пак теист, какав је прост побожан човек. Он је теист — песник, тј. он се уздиже с једне стране до најапстрактније мисли о Богу, до које спекулирајући философи долазе, и, с друге стране, он тежи за формом, за одређеним изразом, за сликом(...) те своје најапстрактније мисли о Богу, као што томе стално и инстинктивно тежи велика маса човечанства, народ.(...) Песници су посредници између философа и простога народа. Они оваплоћавају најдубље и најапстрактније мисли

философа и одуховљавају најгрубље творевине народног духа.(...)

Између немачког простог народа, који се не мање клања идолима од других народа, и великог Канта стоји Шилер, између Спинозе и многобројних испод Спинозе стоји Гете, између тешке схоластичке теологије и сујеверне масе средњег века — Данте и Франциско Асиски, између римо–католичког материјализма и квекерског спиритуизма — Милтон. (Велимировић, 1996:53)

Павловић се не задржава на евентуалним паралелама и сродностима Његошевог спева са великим делима светске литературе, попут Дантеове *Божанствене комедије* или Милтоновог *Изгубљеног раја* и помиње их само на неколико места: када у сродним делима "митске космогоније" не налази примере одсуства жене као у *Лучи* (Данте, Милтон, Гете), у компарацијама појављивања лика Сатане у религиозним спевовима ("пре Милтона, хришћански па и други песници религиозне тематике, мало су говорили о Сатани (...) ни Данте га не описује"), и када пореди Његошев "песнички хероизам" и напор да се и митско и историјско одржи "у свести и имагинацији", за шта налази паралеле са раноромантичним песницима попут Блејка и Хелдерлина, "а од ранијих, поред неизбежног Милтона, то су Агрипа д'Обиње, Клопшток, Шилер, а касније Виктор Иго, и наши: Јован Рајић и Василије Суботић" (Павловић, 1979:97-104). Питање односа Његоша према Милтону, било је почетком двадесетог века широко проблематизовано у нашој књижевној јавности, од одрицања оригиналности *Луче* (Скерлић, В. Петровић, П. Поповић, Т. Остојић), до полемички интонираних текстова у одбрану Његошеве оригиналности (Н.Велимировић, А.Барац), а тачке на расправе донели су уравнотежени судови о питању књижевних утицаја у изврсној студији Пере Слијепчевића¹⁵⁸, као и огледи о Његошу Исидоре Секулић и

¹⁵⁸ У тексту *О Лучи микрокосма као одблеску живота* (1949) Слијепчевић анализира Његошево спев као самостално и оригинално дело израсло из његовог унутрашњег живота, а Милтона спомиње само узгред, у неким краћим паралелама.

Алојза Шмауса¹⁵⁹. У време када Павловић пише свој есеј о Његошу, полемички тонови око овог питања су сасвим утихнули, схватање књижевних утицаја и сродности увелико се променило у односу на почетак века, када се оригиналност дела потврђивала између осталог непостојањем видљивих утицаја других дела, а модерна књижевна теорија и схватања традиције под утицајем идеја Т.С. Елиота, учиниле су сваку расправу постављену на таквим основама бесплодном. Очигледно је да је Павловић свој оглед поставио око интерпретације основних проблемских нивоа у спеву, и није се бавио уобичајеним компаративним налазима.

У два завршна поглавља есеја Павловић даје поглед на место *Луче* у контексту Његошевог песништва и заокружен поглед на његово дело и суштинске одлике његовог песничке појаве. У њима су увиди исказани са толиком прецизношћу и згуснутом сликовитошћу, па се поједини од њих могу цитирати као сентенце о Његошу. Говорећи о хронологији настанка Његошевих спева, који је као млад опевао високе узлете маште у небеско, да би се са годинама ближио земаљском у својим делима све до *Лажног цара*, спева који је најближи "свакодневном животу, и ироничном погледу на свет", Павловић увиђа аналогију са Бранком Радичевићем који је почео са лирским узлетом у песми *Туга и опомена*, да би на крају написао "фриволни спев *Безимена*", док је код Лазе Костића тај пут ишао супротним смером, ка завршној песми која је "химна и највећи узлет" (Павловић, 1979:110).

Као и у есеју о Васку Попи, који смо због тога означили као изузетак у Павловићевом есејистичком дискурсу, ни у тексту о Његошу не постоји ниједна напомена о неком недостатку његове поезије – уобичајеног прецизног увиђања слабих места и недостатака у поезији које Павловић наводи у сваком есеју, ма колико укупна оцена одређеног песника била висока: у есеју о Његошевој *Лучи* и закључном синтетизујућем погледу на његов песнички лик, недостатака једноставно нема, што сведочи о Павловићевој највишој оцени

¹⁵⁹ Опширније о историјату полемике око Милтоновог утицаја на Његоша погледати у монографији Душана Пухала: *Милтон и његови трагови у југословенским књижевностима* (1966).

Његошеве поезије. Изостаје још једна константа његове есејистичко-критичке праксе, а то су описи и оцене језика, израза, стиха, структуре песме, стилских особености песника, али зато у другом предговору *Антологије* Павловић о Његошовом језику и поетском изразу бележи:

Његош је био опрезнији, талентованији и млађи од свог учитеља Симе Милутиновића. Он се обратио народној традицији, иако је његову традицију већ носио у слуху и крви, као прави уметник: био је пробирач и градитељ. За *Лучу* је истесао строфе, и нашао језик узвишен, не баш народни. Као певач хероја, он пише херојску духовну поезију; она се и јавља као контрапункт херојству земаљском и неуздраном. У *Горском вијенцу* и *Лажном цару* Његош употребљава језик народне песме, али га пречишћава до малармеовских критеријума. (Павловић, 2010:74)

Павловић не штеди похвале када је у питању Његош, али те похвале нису израз конвенционалних израза дивљења, него резултат јасних и убедљивих критичарских увида – као што је сваки песнички опус прецизно проучавао тражећи вредности, али бележећи и мане које је налазио у тој потрази, он код Његоша такве слабости једноставно не налази, а вредности се појављују у сваком спеву понаособ:

Свако дело Његошево је друкчије, свака громада од ова три спева стоји у једном другачијем духовном простору. Од *Луче* и њених биљурних небеса, корачао је песник степен по степен ближе земљи. *Горски вијенац* су висови хероике, идеализација племенског и историјског идентитета, јак доживљај лепоте заједнице којој припада. *Лажни цар* је прочитавање историје, релативизам вредности, хероика и њена наличја. (Павловић. 1979:111)

Павловић не поставља три Његошева пева у хијерархијски однос, и мада је *Горски вијенац* неспорно највеће Његошево дело, за њега су сва три пева једнако успешна, јер кроз њих песник даје своју *теогонију* (*Луча*), *националну хероику* (*Горски вијенац*) и *иронију историје* (*Лажни цар*). Иако се кроз сва три пева појављује другачији основни тон певања, Његошево дело има кохеренцију и чини једну заокружену песничку целину, јер се из пева у спев провлачи на другачији начин исказана, али јасна сазнајна, филозофска и поетска визија.

На самом крају, Павловић кристалише још једно завршно и можда најбитније разматрање о Његошевој песничкој појави да је "сва битна полазишта имао Његош у самоме себи": склоност ка манихејском и гностичком митологизовању имао је урођене у својој природи, подељеност духа и тела био је његов "доживљај подељености"; други доживљај је био стална напетост и спремност за борбу, а "његова хармонија јесте хармонија једномишљеника", јер "он није песник равнотеже, његов идеал је потпуна превласт, премоћ, - неоспореност хијерархије". Његошев Бог побеђује "до краја и без милости", а такво је и његово схватање хероике; треће језгро Његошеве личности чини "поглед хвале упућен небу", његова домовина је светлост, његови описи небеса делују можда "пресветли, једностранни", али "у претераности узвишеног заправо је и величина овог епа" (Исто, 112-114).

Овом реченицом налик сентенци, завршава се Павловићев есеј о Његошевој *Лучи микрокозма*, али и целокупном његовом делу и песничком лику. Компонован градацијски, постепеним прелазима од једног до другог проблемског нивоа пева - од структуре временских планова који сугеришу доживљај вечности, преко необичног антијунака пева, изостављања жене из космичке драме до теолошких и поетских основа пева, Павловићев есеј у последња два поглавља долази до исказа пуних блиставих слика и прецизних оцена које бисмо могли назвати "критичка похвала песнику", да би своју "претерану" похвалу завршио речима хвале за "претераност узвишености".

Писати о Његошу није лако, али је лепо и узвишено¹⁶⁰, као што свако поновно читање његових бесмртних стихова оставља јединствен осећај вишег смисла људске егзистенције, упркос вечној борби добра и зла и упркос свему што видимо када заборавимо да погледамо у небеса.

Зато завршавамо овај приказ Павловићеве есејистичке мисли о Његошу, његовом песничком мишљу о Његошу у првом стиху песме *Ловћен, Његошу* (збирка *Хододарје*), која сажима смисао песме и Његошев логос:

Мртав он зове да се пењемо.

Матија Бећковић

Текст о поеми *Кажа* Матије Бећковића спада међу ретке Павловићеве есеје о поезији савременика, а настао је у лето-јесен 1987, као поговор првом издању Матијине поеме (1988), и као такав представља изузетак у нашем прегледу Павловићевих есеја о српским песницима, будући да су остали есеји којима се у раду бавимо, објављени у засебним збиркама есеја и нису писани конкретним поводом као есеј о Матији Бећковићу. Разлози што смо га уврстили у овај преглед су вишеструки: по структури и стилу исказа, као и по оригиналности увида и оцена, есеј о *Кажу* припада корпусу Павловићевих есеја о српским песницима, и да је настао раније, могао би бити уврштен у избор текстова овог тематског круга. Поред тога, Павловић се у тексту-поговору о *Кажу* бави појединачним делом једног песника, попут његових каснијих есеја о песницима, у којима је детаљан преглед песничког опуса све чешће уступао место интерпретацији појединачног дела, кроз коју би Павловић

¹⁶⁰ Матија Бећковић ће о Његошу написати: "Његош је себи задао задатак за који поезија није знала; он је старешина манастира чије је имање Црна Гора... Као пјесник претворио је легенду о Косову, као владика позвао не само на освећење, него и освету Косова, као владар поезију је претворио у стварност, у њему се све наше зло и добро родило – и препородило" (Бећковић, 1990:79, 147-149).

говорио о одређеној песничкој појави – есеј о *Кажу*, по том критеријуму, може да се приброји есејима о Шантићу, Костићу, Војиславу Илићу, Његошу или Пандуровићу на пример. Уз све наведено, Матија Бећковић је један од најзначајнијих српских песника 20. и почетка 21.века, а о његовом песничком делу је написано сразмерно мало критичких, теоријских и научних радова, а писало се и говорило о њему пуно,¹⁶¹ али о његовој песничкој поетици знатно мање.¹⁶²

Разлог због којих смо текст о *Кажу* Матије Бећковића поставили иза Павловићевог есеја о Његошевој *Лучи*, није само у њиховој истицаној песничкој и племенској сродности¹⁶³, него у теми *зла* којом се у значајном сегменту баве оба Павловићева текста, из различитих углова, као и што су Његошев спев и Матијина поема различити, али и у неким линијама сродни. Павловић почиње текст без посебног увода, директно, и одмах у првој реченици истиче енергију "песничког казивања" и њен "заstraшујући замах", који води да таквих призора *зла* да "превазилази познате уметничке оквире" (Павловић, 1990:211). И у овом тексту видљива је већ уочена поетичка одлика дела Павловићевих есеја у којима стил, израз и структура у основном тону подражавају, или боље рећи дочаравају поетичке особености песника о коме је у тексту реч. У сагласју са Матијиним лексичким обиљем, Павловић у даху именује страшне призоре, речи се сустижу као да су понесене том снажном

¹⁶¹ У прегледу библиографије текстова о Матији Бећковићу лако се може уочити несразмерно велики број текстова са политичко-идеолошком конотацијом, од панегирика његовој националној свести и улози, до (што је чешћи случај) оштрог полемисања, оспоравања, банализовања и митологизовања његове "активне" улоге у настанку ратова 90-их година прошлог века на територији бивше СФРЈ. За илустрацију наведеног дискурса, парадигматичан је текст Милана Миљковића: *Мушка поезија у "Културном додатку" Политике (1989-2001)*, објављен у часопису *Сарајевске свеске* (2012), бр.39-40, стр.237-250.

¹⁶² Значајан корак у том правцу учињен је недавно, када се у издању Института за књижевност и уметност и Учитељског факултета у Београду, појавио зборник радова *О песмама, поемама и поетици Матије Бећковића*, са научног скупа у Требињу: *Дучићеве вечери поезије* (2012). У Зборнику су, између осталих, прилози Јована Делић, Петра Пијановића. Миодрага Матицког, Радивоја Микића, Бошка Сувајџића, Драгана Хамовића. Предрага Петровића, Марка Радуловића, Оливере Радуловић, Сање Париповић и др.

¹⁶³ Могућност поређења са Његошем Бећковић одбацује кроз своје стихове: *Боже драги, немам већег чуда,/ Но што пишу послје Његоша?/ На врху је само једно мјесто/ И никад се неће упразнити/ А горему ниђе краја нема!* (Бећковић,1990:11)

енергијом и дочаравају слике и поуке *Каже* кроз које је "крв покуљала", и "лаж клепеће", док се "преваре и обмане диче":

Приказује се превраћеност и посувраћеност митског и реалног,
говорног, друштвеног, дневног и ноћног (...).неко тле под ногама,
које је вековима било нагнуто, одједном се преврнуло и све се
са њега стропоштало у непоштедну речитост. (Исто)

"Непоштедна речитост" Матијина бави се у овој поеми једном великом песничком темом, темом зла, и по томе је блиска оној линији нашег песништва која слика "архетип Непријатеља, његошевског и дучићевског" (Исто). Међутим, познате традиције певања о непријатељу и злу, о којима Павловић пише у другом предговору *Антологије српског песништва* (о учесталости мотива ђавола и Сатане у делима њижевника-владара Стефана Првовенчаног и Његоша, о чему је било речи) и опширно у есеју о Његошу, заснивају се на дуализму и поларизацији света на добро и зло који су у сталној борби, а таква традиција има јаку основу у усменом предању и нашим старим религијама.

Павловић на овом месту поставља занимљиво питање као предлог за размишљање, а то је - да ли је оваква поларизација укорењена у нашој свести од древних веровања, или се одржава као резултат понављања трагичних историјских искустава? Можемо покушати формулисати одговор, који није епохалан, ни зачуђујући, али наша претпоставка је се да се ради о оба узрока истовремено и изукрштано: ако је у ранијим вековима било више архаичног, хришћанског, херојско-јуначког, уопште традицијског основа у таквом погледу на свет, после историјских искустава трагичног (српског) двадесетог века, таква традиција се нужно обновила, овај пут новим и другачијим поступком, изразом модерне песничке визије. Јасно је да је ово питање Павловић поставио размишљајући о *Кажу* Матијиној, јер ако је код његових претходника песника налазио јасније исцртане линије порекла мотива зла и непријатеља, читање *Каже* неминовно води ка проблематизовању трагичних историјских искустава, као једном од узрока сталног песничког обнављања

прастарог мотива зла, које первертирано и оживљено надире са свих страна у Матијиној "непоштедној речитости": *Слепе нас је од речи до речи спроводила/ Нашим се устима и крвљу послужила/ Да чини своје и каже шта је хтела.*¹⁶⁴

Није једина и основна разлика између Матијине поеме и Његошевог певања о борби добра и зла у изворима и пореклу овог мотива: *Кажа* је у једној равни различита од свих познатих песничких визија зла, и то Павловић исправно уочава као "поремећену равнотежу" између древног симбола добра и зла: "У визији као да је превагнула страна Зла, и као да се успоставља нови и страшни монотеизам Сатане", а песник "жилаве снаге" гледа истрајно "у оно што није за гледање, и казује о оном од чега се иначе занемима" (Исто, 212). И заиста, нема примера (а да су нам познати) да песник пева о злу, не контрастирајући га, макар кроз сан, сећање или најмању алузију, са његовим поларитетом, са добрим, осим у случају када пева похвалу или га на неки начин *брани* (за похвале злу или Сатани има примера у светској песничкој традицији попут Бодлерове *Литургије Сатани*, као и за релативизовање његове улоге у светској историји и људској драми као у *Дневнику Сатане* Леонида Андрејева или *Мајстору и Маргарити* Сергеја Булгакова).¹⁶⁵ *Кажа* Матије Бећковића нити брани зло, а још мање га хвали, али о добру не пева, чак ни у назнаци поларизације:

Нема више два табора, ни два супротна морала. О оном добром,
или бољем, остају само присећања и бледе успомене. *Кажа* је
црта коју песник повлачи испод наше досадашње историје. Испод
те црте, простор је постао ненастањив. (Исто)

Зло је у поеми "безоблично", песник му не даје облик, лик, име: ђавола у значајној улози нема у *Кажи*, све старе персонификовне представе су изгубиле снагу коју он тражи "за повећану специфичну тежину зла потребни су нови

¹⁶⁴ Сви наводи из *Каже* су из издања: Матија Бећковић, *Сабране песме*, V, СКЗ и "Универзитетска ријеч", Београд, 1990.

¹⁶⁵ Опширније о тој теми погледати у студији Дејана Ајдачића *Демони у словенским књижевностима*, Зборник Матице српске за славистичку, Нови Сад, 1993, бр.57. стр.135-150.

симболи, нова дикција (...) нови песнички менталитет" истиче Павловић и лудно уочава да песник трага за бићем-извором зла да би нашао "начела игре" тог апсолутног зла "како би се и сам са њим песнички поиграо" (Исто, 213). И заиста, назире се и осећа да ова песничка повед о злу има свој смисао, да се он не исцрпљује у блиставим песничким поигравањима, варирањима мотива и певању *да се не заборави*, али када на крају изостаје победа добра, па обећање те победе, па и визија будуће победе, питање се само наметне – какво сазнање нам нуди *Кажа*? Бећковић није нихилиста, није ни песник песимизма и очаја, ни када пева о најстрашнијем, и Павловић указује на место Добра у спеву.

Малом расправом о Добру и Злу, Павловић указује на раширену илузију да је Добра све мање, да је скоро нестало, јер "Добро је тајанственије од Зла, за њим мора да се трага, на њега се мора подсећати, док је Зло увек при руци (...)Добро има нечег сањарског, одсутног у себи, Зло је конкретно и "реалистично" (Исто). Овај исказ носи у себи аналогију која се може повући између Добра –поетизоване свести и Зла- материјализоване, приземне свести, које су у Павловићевом систему вредности јасно постављене, од којих је поезија као идеал "сањарске" визије света и Добра, у недостижној предности над рационалним, практичним умом каузалних односа које овде симболизује Зло. Као неуморни истраживач доброг, вредног и лепог Павловић налази где у *Кажу* обитава добро:"Језик је за песника начело Добра, и једина најава даљег трајања", а песма о Злу прелази на крају у "химну језику" и "двоструком" поштовању које песник исказује и у својој пракси и у поруци.(Исто) И заиста, подсетимо се завршних стихова *Каже: Шта има у мозгу/ Има у језику/ Народ може нестати./Ако језик претраје/Из језика ће нестати./ Свет ће језик постати/ (Камен –камен и вода –вода)/ И постојањем својим говорити.*

Вера у свеспасавајућу улогу речи и *језика*, аналогна је Павловићевој вери у спасење кроз реч и *песму*, исказану у Павловићевом песничком *вјерују*, у његовој "аутопоетичкој пјесми" (Делић, 2010:54) *Научите пјесан* и њеним завршним стиховима: *ускликните, утројте, узхвалите,/ док се и лобањи не*

отвори горњи вид/ и песма не покуља на сљеме,/ попевајте, коледајте/ усред овог рата који сећање брише/ научите пјесан, то је избављење! Завршетак другог предговора Павловићеве *Антологије*, својеврсне есејистичко-поетске историје *српске песме*, даје визију песме која остаје после свега да траје у вечности: "Веровања, памћења, предказања, све ће проћи кроз кожу појединца, ипак – хорска песма мрмори уоколо. (...) Важно је да се неко опроштајно скупљање догађа, у сну и на јави: песма до песме, човек до човека" (Павловић, 2010:79). Бећковић иде и корак даље од Павловића: језика и речи ће бити ако и не буде човека, али ако "језик претраје" свет ће се опет обновити – представа о речи, језику из кога све настаје аналогна је почетку Јеванђеља по Јовану где се свет рађа из Божије Речи, (λόγος), па Бећковић овим завршетком поеме сакрализује језик и његову творачку моћ.

Немогуће је (или тешко замисливо) писати или говорити о поезији Матије Бећковића, а не бавити се његовим језиком, а Павловић разматра његов песнички језик са филозофског аспекта, јер "његов језички дар и лексички рад су преобилни, и заправо нерашчлањиви" (Исто, 218). Павловић покреће једно занимљиво питање – како Матија пева о Злу, а успева да сачува језик од зла и у коликој мери је то могуће, јер у језику су "раскрснице зла и добра. Он је јавност наше мисли, као и што је потајна одступница нашег бића" (Исто, 214). На овом месту Павловић открива једну нову и неочекивану песничку сродност, до које га води "истинитост" (кроз спој историјске истине и песничке фикције) поеме *Кажа* која се налази "у силини речитости", а та сила има своју паралелу у великој поеми *Страдалници* француског калвинисте Агрипе д'Обињеа насталој у 16. веку, у јеку верских ратова који су у то време беснели Европом. Д'Обиње је у поеми исказао "ретку силину песничког исказивања, одлучну усмереност дикције, несуздржани ратнички и осветнички афект" , а "Бећковићева *кажа* о јамама и крви која лопи и кипи из одеће крвника најближа је француском ратнику-песнику" (Исто, 216). Реч *крв* се понавља у оба спева "небројено пута", ни један ни други се не надају историјској правди, али раздваја их једна важна дистинкција – Француз је "озбиљан мрзилац" а код

"нашег Бећковића: грозота, хумор, пародија, досетка, све је стопљено код њега у једну уметнички упечатљиву, многолику поему" (Исто).

Павловић спаја Бећковића и са д'Обињом и са Милтоном, као и Његоша на неколико места у есеју о *Лучи*, да би опет повукао паралелу Матије са Његошем који је такође "песник неке врсте верских ратова". Разлика између наведених великих песника и Матије је у "задовољству" које песник пружа свом читаоцу, и то на две равни – једна је "језичко задовољство" у "нерашчлањивом" језичком и лексичком богатству, а друга има свој корен у његовој проницљивости и "аналитичкој интелигенцији":

У тананим опажањима како зло стварно делује, како се преодева, и како само себе изругава, он успева да у скоро свим "кажама" приреди мађионичарске спектакле савршене ироније.(...) Бећковић је мађионичар преобртања, извлачења неочекиваности, показивања дејстава супротних од очекиваних, понашања супротног од обећаног.(...) Читава ова "Кажа мимо каже" показује да је права поетичност могућа мимо све трезне непоетичности непрегледно грдобног свог предмета, сижеа. (Исто, 218-219)

Павловић закључује да је реч о прворазредној сатири "Свифтовог нивоа" и подвлачи да смо сви у *Кажу* – "свеци и ђаволи, жртве и целати, ми и они, он и ја", а пошто смо сви у њој, било би лепо када би имала "олакшавајуће околности" (Исто, 221), али изостаје и срећан крај и победа добра. Непомињање добра има свој виши смисао – повременим Добром Зло се увећава и песник га намерно оставља самог са собом, и све што треба да се обави "треба да се покрене из нас самих, из Зла као таквог, или тек из чуда које нас сачекује на граници ванземаљског" (Исто, 222).

Павловић у закључку прецизно увиђа смисао Матијине поеме о Злу, јер иако песник прећуткује Добро, оно и даље постоји, као могућност, али постоји. На овом месту он не помиње магијску природу непомињања зла у нашем

усменом предању (непоменик) како се зло не би призвало, а Бећковић заправо спроводи један обрнути процес непомињања добра, да би га магијски заштитио од зла, и да би зло својим громким именовањем и "непоштедном речитошћу" разобличио, довео на светлост дана и тиме поништио његову моћ које му само Добро може дати. Именовање Зла изводи га из таме на светло пред којим оно не може опстати, јер његова места су тама, скривање, лаж и обмана, која је наш велики песник "мађионичар преобртања" силовито опевао, именовао и разоткрио, и тако заварао зло, не би ли га победио.

На једном месту у тексту Павловић помиње "да има времена и раздобља када свако поетско пролажење кроз стварност постаје само од себе нека врста пророштва", али да "не мора бити предсказање будућности, јер се може чинити да будућности и нема", а "може се прорицати и о прошлом" (Исто, 215). Јасно је да је песничком интуицијом наслутио да Матијина поема може да буде и пророчки глас, али је такво нешто 1987. било само претпоставка, и Павловић се свесно зауставио само на алузијама.

Есеј о *Кажу* Матије Бећковића има све одлике Павловићевог есејистичко-критичког стила: разматрање проблемских нивоа дела, довођење у компаративни контекст сродних дела светске књижевности, убедљиве закључке и отварање низа питања за даља промишљања и интерпретације. Међутим, видљиво је да је Павловић први усредсређени читач и тумач тада нове Матијине поеме и за разлику од осталих есеја које је писао и где је увек имао претходнике тумаче са којима се могло полемисати, слагати или заобилазити их, Павловић је морао први да "прокрчи пут" кроз силовитост и згуснутост Матијиних израза, кроз ту вишезначну шуму пуну симбола, страшних слика и неуморног поигравања са бићем зла. Такав повод могао је дати размах његовој ерудицији и имагинативним увидима, за које не сумњамо да их је *Кажу* подстакла, али Павловић тек повремено пушта убедљивост своје речитости у замах, и чак се "надгорњава" са Матијом, али повремено изражава опрез при изрицању закључака и поставља сразмерно више питања без одговора него у другим есејима, првенствено као путоказе будућим

истраживачима. Овде нису у питању недоумице, већ свесна Павловићева скрупула да не одузме "замах интерпретативној критици која следи објављивању дела", као и "готово немогући задатак" да се заједно са новим, "значајним уметничким делом" уђе заједно "на врата јавности" (Исто, 219), што сведочи о његовој већ ученој неразметљивости, одмерености и изостанку сујете, иначе честе особине код есејиста. Одатле потиче повремено заустављање мисли које делују као торзо једног великог замаху у позадини, који је свесним потезом смањен, не би ли "кажа о кажи" сама казивала своју причу, онако како је и кренула у свет и да би се о њој могло казивати, тумачити и говорити и после Бећковића, и после Павловића.

Душан Матић

Два текста о поезији и есејима Душана Матића, настала у кратком размаку (први 1975-1976, а други 1977) Павловић је објединио у два поглавља једног есеја *Душан Матић, данас* објављеног у књизи *Ништителји и свадбари* (1979). Овај текст је типичан *есеј* француског, *монтењовског* типа, баш као и есеји које пише Душан Матић, и по својој структури се делимично издваја из Павловићевог корпуса есеја о српским песницима, али по осталим својим особеностима, а првенствено по теми, неспорно спада у овај тематски круг.

Разлози зашто смо га издвојили у овом приказу поједначаних есеја о српским песницима су донекле слични као када је у питању есеј о Матији Бећковићу: реч је о једном од наших најзначајнијих песника и есејиста, чије књижевно стварање је прошло бројне развојне фазе као и наша литература двадесетог века, уз то је есеј о Душану Матићу један од ретких Павловићевих есеја о савременицима, а очигледна сродност између њега и Матића, која се огледа првенствено у паралелном неговању поетске и есејистичке праксе, даје повода да ближе сагледамо како Павловић оцењује стваралачку праксу

песника блиског себи у многим сегментима. Због тога есеј о Душану Матићу видимо делом и као Павловићево посматрање сопственог одраза у огледалу, што он свакако није имао у виду када га је писао, усредсређен на приказ специфичности и вредности Матићевог песничког, али и есејистичког говора.

Павловић је у своју *Антологију* уврстио две Матићеве песме: *Да именујеш сенке звезда* и *Пред буру* а у првом предговору кратко напомиње Матићеву "склоност ка облику успаванке", која би се могла довести у везу са романтичарима деветнаестог века у неким будућим читањима, док ће оценама његове поезије у другом предговору посветити много више пажње и тиме га издвојити и поставити на истакнуто место у српској песничкој традицији. У есеју *Душан Матић, данас* Павловић паралелно промишља Матићев есејистички и песнички дискурс, а аналитичку пажњу усмерава ка одређеним проблемским нивоима које покреће његова поезија, од специфичности његовог израза, до преиспитивања устаљене парадигме да сваки додир прошлости и садашњости у поезији значи уједно и реактуализацију почетног тренутка, што је питање прворазредног значаја и за Павловићево песничко стварање.

Као што смо и нагласили на почетку, структура Павловићевог есеја о Матићу одудара од већине његових есеја о српским песницима, где први део представља промишљање поновног читања Матићевих есеја и песама, а други део је непосредни одјек Матићеве књиге *Прошлост дуго траје* (1977) и збирке песама *Муњевити мир: 20 непредвиђених песама* (1977). Због тога овај есеј има типичне одлике есејистичког дискурса *монењовског* типа: асоцијативно повезивање, лакоћу израза и слободније кретање кроз тему, без тежње да се пружи један свеобухватан поглед на ствараоца као у претходним текстовима о песницима, него да се у првом реду формулишу нови увиди и питања које његово дело покреће. Другачија Павловићева позиција огледа се и у чешћим "ја" исказима него у осталим есејима, преиспитивању сопствених утисака и стваралачких питања кроз дијалог са Матићевим делом, који односе превагу над изрицањем вредносних и књижевноисторијских судова.

Он на почетку истиче сазнајне и самосвојне вредности Матићевих есеја, за чије разумевање је потребно "животно и интелектуално" искуство¹⁶⁶ и прецизно оцртава њихов привидно лепршав стил, будући "да се одмах допадне, полако схватају и тек накнадно сами себе објашњавају" (Павловић, 1979:221). Павловић истиче два основна Матићева филозофска и стваралачка става видљива у његовој мисли и поезији, а то су *отвореност* и *индивидуализам*. Отвореност која превазилази сваку унапред задату схему присутна је код Матића од младости¹⁶⁷, а у текстовима *Поезија – непрекидна свежина света* и *Догма и стваралаштво* Павловић поновним читањем увиђа Матићево схватање *отворености* као великог духовног принципа и "прворазредне чињенице културе", те у коликој мери је "та филозофија отворености заиста Матићева, и колико она превазилази оквире голог књижевног живота" (Исто, 222).

Овај исказ може да се чита и као један од Павловићевих "одраза у огледалу", који дефинише на више места истакнуту Павловићеву отвореност при истраживању, тумачењу и повезивању књижевних, историјских, културолошких и филозофских питања, *отвореност* као "велики духовни принцип", "прворазредну чињеницу културе" и песнику иманентну "филозофију отворености" изнад "голог књижевног живота". Јасно је да Павловић није имао у виду овакве паралеле, али истицање основних ставова Матићеве стваралачке личности са којима је Павловићево стваралачко *вјерују* у

¹⁶⁶ На овом месту Павловић алудира на свој рани есеј – приказ Матићеве збирке есеја *Анина балска хаљина* који је објављен у *Роковима поезије*, у поглављу *Прикази* под насловом *Милсилац непрекидне свежине* (1956), кроз који Павловић уз истицање вредности Матићеве есејистичке мисли, полемише са његовим ставом "да не осећа потребу ни за каквим системом света" и пита се да ли би стална отвореност духа довела до "такве аморфности да би он сам одмах против ње устао" (Павловић, 1958:145-146). Ново читање у каснијим есејима о Матићу, доноси очигледно дубоко искуствено разумевање Матићевог филозофског става.

¹⁶⁷ Павловић се у тексту не бави предратним надреалистичким периодом Матићевог стваралаштва, његова тумачења и оцене односе се на зрели Матићев период, почев од есејистичке књиге *Један вид француске књижевности* (1952) и збирке песама *Багдада* (1954). У кратком осврту на развој његове оригиналне мисли од младости, Павловић бележи: "Ако су неки текстови Матићеве из двадесетих година могли звучати као опредељење између тада постојећих струја мисли и схватања књижевности, данас они изгледају много самосвојнији. (...) Узмимо за пример Матићеве белешке о сновима, с почетка 30-тих година: надреализам је био близак Фројдовој психоанализи, али Матићева опажања о сновима не објашњавају се Фројдовом теоријом" (Павловић, 1979:221)

пуној сагласности, наметнуло је овакву интерпретативну паралелу, вишеструко плодну за наша сазнања о Павловићевој есејистици и целокупном стварању. Када је реч о Павловићевој неспорној *отворености*, не можемо са сигурношћу да тврдимо у коликој је мери у питању иманентна одлика његове личности, а колико и свестан духовни став и избор, однегован и теоријски заснован, искристалисан кроз животно и стваралачко искуство, јер поводом својих ранијих читања Матићевих есеја и поезије, Павловић истиче:

Ако сам се некад бојао да мишљење ван система може да буде повод великим прилагођавањима, произвољним мењањима позиција, данас, читајући поново Матићеве есеје и поезију, осећам да баш његов пример, праћен у више деценија, казује да је у отворености сигурност, вера у животни динамизам сопствене личности – почетак потенција правог идентитета. (Исто, 222-223)

Несумњиво је *отвореност* као став одувек блиска Павловићевој недогматичној мисли, али од почетка подвргнута будној, опрезној пажњи и преиспитивању могућих неплодотворних праваца у које би могла да води, док његово сопствено стваралачко искуство није учврстило сазнање да је у "отворености сигурност".

Други велики Матићев став огледа се у индивидуализму његове поезије која је њен "велики исказ на нашем тлу", и "зрели плод индивидуализма у најширим распонима осећања и самосвести", али његова самосвест није на традицијској линији побуњеничког, херојског интелектуалног индивидуализма, она није у супротности "са вредностима заједнице"(Исто, 223) и по томе је "Матић – Словен", наглашава Павловић. У његовој поезији "провејавају и просијавају заједничка страдања", али и тренуци "најдубље усамљености" са димензијама "космичког доживљаја" и Павловић истиче Матићеве песме *Да именујеш сенке звезда*, *Пред буру*, *Да запишем*, *У ноћи упалио се прозор*, *Море*, *Сутра*, *Само пева тајни пламен* као израз "нашег заједничког егзистирања у једној личности", у којима је исказано "неколико укупних истина" (Исто). У

Матићевој поезији испевана је "једначина самог себе, у којој лева и десна страна нису увек исте, али су увек делотворне", аналогно Павловићевој "једначини самог себе", а Матићеви есеји и поезија складно се преплићу и допуњују сведочи Павловић речима које можемо да видимо као још један "одраз у огледалу":

Матић – мислилац, јесте културолошки акт отварања, сазнавања,
луцидног свођења ствари. Матић – песник јесте мисао која остварује
свој идентитет у живљењу, у постојању, у језику тог постојања.

(Исто, 222)

Сродност Павловићевог и Матићевог реализовања стваралачких потенција кроз поетски и есејистички дискурс је очигледна, иако су њихове развојне линије, начин изградње стваралачког израза, основна полазишта, ритам и обим исказивања знатно другачији, што је и логично када су у питању самосвесни и индивидуализовани стваралачки путеви, али увид у неколико основних паралела које су темељ њихове креације сведочи о високом степену духовне сродности и сагласја.

Матићев допринос развоју модерног песничког израза нашег песништва Павловић налази у померању метафоре из "естетске изолације" и висина "иконичних вредности" ка којима све више стреми кроз развој песништва, назад у "разговорни контекст" где постаје "део вербалне и ритмичке игре", као и брисању разлике "између природне каденце једног језика и версификације" где се интонација рађа из Матићевог "смисла за синтаксу", и на тај начин је песник "из осећаја за ритам и склоп реченице створио своју песничку музику" (Исто, 224-225)¹⁶⁸.

¹⁶⁸ О особености Матићевог језичког исказа пише и Новица Петковић у тексту *Матићево песничко искуство (Словенске пчеле у Грачаници)*, где наводи: "у Матићевој су поезији разасута варирања једног(...)дубинскога синтаксичког обрасца, који је изоморфан са ритмичком структуром традиционалног стиха. То и јесте ново решење; решење које се не заснива на још једноме посезању за традиционалним стихом, него на реактивирању ритмичке структуре његове, и на преношењу те структуре у сам говорни низ, у синтаксички поредак" (Петковић, 2007:97)

Сродност Матићевог и Павловићевог песничког поступка можемо наћи у приближавању песничког исказа ка разговорном језику код Павловића (*Стојиш усред смрти као кретен!*), који се слободно преплиће са сликама древних призора у митско-историјским циклусима, или објективизацијом лирског гласа који се непосредно обраћа или приповеда (*причам како је пропао свет*), у померању песничке слике у разговорни контекст (*муња се кези небом као здрави зуби*), што представља једно од значајнијих померања израза које је модерна поезија донела – поетизовање обичног, разговорног, свакодневног исказа у песничком исказу ствара комуникативност песме, и помера и изједначава временске равни у садашњост поетског времена, актуализује их.

Међутим, Павловић подстакнут Матићевом књигом сећања *Прошлост дуго траје* доводи у питање већ прихваћену парадигму да "доживети нешто прошло, значи то актуализовати", јер "Матић открива вишедимензионалност поновног доживљавања прошлог тренутка", и открива:

...да једним својим кораком, доживљај уместо да постаје садашњост, претвара се у симбол. У обнови сећања прошлост нам понекад изгледа још даља него што је била, и онда је боље схватамо, и дубље доживљавамо. (Исто, 226)

Ово сазнање чини за Павловића "половичном" већ усвојену Елијадеову тезу да је "сваки обред обнова, актуализација почетног тренутка настајања света" и наводи га да уочи тренутак у коме се поистовећују обред и песма:

Обред, као и песма, засветли у једном тренутку, али оно на шта нас обред подсећа сваки пут иде дубље у прошлост ка нечем још скривенијем. Додир са садашњошћу није увек довођење свега на исту временску раван: понекад је стварање великих напетости између времена. (Исто)

Овај увид, испоставиће се, пружиће значајну основу за истраживање сложеног односа појмова *обред, ритуал, жртва, мит* и *стварање* у Павловићевом корпусу културно-антрополошких есеја, који су кроз проучавање лирске народне поезије тада већ ушли у центар његове истраживачке мисли, што ће донети нову тематски заокружену целину Павловићевих есејистичких трагања ка све дубљим и даљим изворима људског стварања. Јасно је да је један од подстицаја за правац тих истраживања дошао и из Павловићевог читалачког и интерпретативног дијалога са Матићем-мислиоцем и Матићем-песником.

Управо ту "дубљу прошлост" луцидно уочава Павловић у песмама Матићеве збирке *Муњевити мир*, која открива прошлост која "долази *изнутра*", која је "актуелнија од актуелности и и удаљенија од сваког сећања, јер долази у област непомичности симбола", иако на први поглед делује као "песничка садашњост и не обавезује нас ни на какво гледање унатраг" (Исто, 226-227). Потврду изреченог Павловић налази у песми *Ал су била и тежа времена*:

Пројект за павиљон у коме ће хибер

Нетика сањати а гусле се одмарати

Човек будућности чека да ухвати

Корак са собом

Баи као музика кад се пребази у простор

Муцање једног компјутера тек

Затим

Долази

Само да се не зна шта је заборавио да забележи

А шта заборавио да заборави

Тога су се сетили сви тек накнадно

Нагнута над географском картом

Србије после

Косова Мајка

Југовића затвара очи љуби Дам

Јановој

Да не би гледала. (Исто, 227)

У првом делу песма изражава једну реалну зебњу савременог човека пред техником којој пребацује своје надлежности, али то није "апокалиптична, ни трагична претња" уочава Павловић, већ "тупа претња", а Матић одређује и природу новог "емотивног поља" које се рађа у животу са техником. Колико данас ова песма и Павловићево тумачење "тупе претње" делују као антиципација времена у коме се о претњама које крије свеопшта технолошка умреженост пише на компјутеру и написано шаље преко интернета, а о новом "емотивном пољу" које је заживело пишу се студије и чланци, блиска комуникација се обавља преко екрана и писањем електронских порука. Међутим и ова "нова писменост" има своје лице и наличје, као и могућност повратка и новог отварања круга, баш као у бриљантној поенти Матићеве песме, коју Павловић изванредно тумачи:

Хибернетика, та духовита кованица, само је пројекат за један павиљон. И песма је тако један муњевит коментар тог пројекта, као и нечег трагичног што је било смишљено у прошлости, а није се, срећом, остварило. О томе, последња слика говори дивно, са непосредним осећајем времена. Тек у свакодневици Мајка Југовића и удовица једног Југовића, постају поново симболи.(...) Затварају се очи пред збивањима на географској карти, али када се очи затворе, уз

шумове историје, почиње да се унутра комеша једна дубља песничка свест: призивају се гусле, круг се поново отворио, где је изгледао затворен. (Исто, 228-229)

У времену када се поново "затварају очи пред географском картом", и тражи се глас из "шумова историје", потребна је "дубља песничка свест", а мудро је и да се изнова чита Матићева песма *Ал су била и тежа времена*. Однос према времену, поетском времену и свевремености које дефинише у есеју о Душану Матићу, Павловић песнички обликује у збирци *Књига старословна* (1989):

Ко је решио
да дели времена
решио је само
да се временом
вара

све је у распону
нашег јединог часа
и нови часовник
и древни оквир
на рубу видика
и песма која тренут чара
лепа је старином
али данашња је

ако и то данас

није песма стара

("Ко је решио", *Србија до краја века*) (Павловић, 1996:160)

Павловић закључује да је Матићева песничка зрелост достигла "свевременост", а његова "поезија и његов есеј, пуни су трептања, животних сокова, и пуни језа, мислених и чувствених, за које само *живот зна*" (Исто, 225). Неколико година касније, у новом предговору *Антологије српског песништва* (1984), Павловић ће утврдити место поезије Душана Матића у контексту српске песничке традиције:

Ритмом дугог и незавршеног стиха Матић као да продужава Војислављев меандер. Али његове реке теку са изворишта у различитим правцима, испробавају неочекиване асоцијације, ишчијавају разнобојна влакна, која се повремено везују у чвор новонађеног песничког облика. У континуираној емоцији он је и аналитичан - емоција се одмах пресељава у сопствену прошлост: одлика правог елегичког песника. На крају, у интимности Субјекта, све тиња: његове речи се уливају у пламен. (Павловић, 2010:78)

Пламену реку речи што тече из поезије Душана Матића, Павловић поставља на јединствено и самосвојно место наше песничке традиције и тако потврђује и заокружује оцене изнете у есеју посвећеном његовом стваралаштву.

Оглед о есејистици и поезији Душана Матића пружа луцидне интерпретативне увиде Матићеве поезије и у том сегменту садржи препознатљиве особности Павловићевог критичко-есејистичког опуса о српским песницима. Са друге стране, овај есеј пружа увид у својеврстан дијалог који Павловић води са Матићем есејистом и песником, духовним сродником и драгоценим сапутником на сопственом стваралачком путу ка сталном развоју сопствене стваралачке једначине, у којој "лева и десна страна

нису исте", али само заједно дају целовит облик његовој стваралачкој самосвести.

РИЗНИЦА СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ ТРАДИЦИЈЕ

Стара српска поезија

Старим српским песништвом назива Павловић нашу писану поезију од почетака писмености до прве половине осамнаестог века у првом предговору своје *Антологије српског песништва од 13. до 20. века* (1964), а у антологијски избор уврстиће до тада најобимнији корпус старих српских песама: кроз 37 песничких текстова представиће 27 песничких имена у савременом језичком облику (са изузетком *Исповедне молитве* из 14. века објављене у оригиналном облику). У допуњено пето издање *Антологије* (1984) Павловић ће уврстити и песму *Проглас* Константина - апостола словенског из 9. века, па у коначној верзији старо српско песништво представља 38 песама и 28 песника и песникиња.

После текста у првом предговору *Антологије*, Павловић се поново бави старим српским песништвом у есејима објављеним у књизи *Ништителџи и свадбари* (1979), која најављује његово постепено обраћање старијим слојевима песништва у оквиру деценијских истраживања и превредновања српске песничке традиције, започетих есејима о српским песницима 20. века крајем 50-тих и почетком 60-тих година прошлог века.

У овом раду било је оширније речи о Павловићевом теријски заснованом и хронологијом настанка текстова потврђеном методолошком поступку сагледавања целине песничке традиције, заснованом на кретању од савремених песничких појава као полазишта за прецизније засновано сагледавање претходника, па постепеним кретањем уназад ка удаљенијим песницима, све до стилски и временски најдаљих, који ће се неретко показати блиским модерном песничком дискурсу. После есеја о српским песницима 19.

и 20. века, Павловић пише прве есеје о старим српским песницима, Деспоту Стефану Лазаревићу, Јефимији и Димитрију Кантакузину, као и есеје о два текста непознатих аутора: *Похвално слово Кнезу Лазару* и *Натпис на мраморном стубу на Косову*. У књизи *Обредно и говорно дело* (1986) Павловић помера пажњу на средњовековна житија и пише есеје о Савином *Житију Светог Симеона* и Теодосијевом *Житију Петра Коришког*, а у *Огледима о народној и старој српској поезији* (1993) уз избор већ објављених есеја о старом песништву, пише есеје *Наша средњовековна поезија, Византијска култура и српска фолклорна традиција* и *Читати Данила II*. Павловић је два своја прва есеја о старим српским песницима (Стефан Лазаревић и Димитрије Кантакузин) уврстио у изабране *Есеје о српским песницима* (1981) и они по структури и начину интерпретације песничког текста припадају том тематском кругу и на њега се непосредно настављају и у овом прегледу ћемо их посебно приказати, док остали Павловићеве есеји о старој српској поезији представљају нови круг његових истраживачких преокупација у коме се тежиште све више помера ка питањима њихове поетике, жанровским особеностима и проблемским нивоима текста, као и заједничким обредним и ритуалним основама као извору симбола потоњег књижевног стварања и на тај начин ће бити приказани у овом раду.

Стефан Лазаревић

Павловићев есеј *О "Слову Љубави" Стефана Лазаревића* (1978) отвара књигу *Ништителји и свадбари* (1979), као први у низу текстова о старој српској књижевности, на који се наставља низ есеја о народној поезији и Павловићеве завршни есеји о српским песницима 19. и 20. века. У њему Павловић интерпретира "мајсторски недоречену" Деспотову песму у свом препознатљивом критичко-есејистичком стилу, тумачећи њене изражајне,

стилске и поетске вредности, али постављајући је на крају интерпретације у јасан историјски, па потом и књижевноисторијски контекст. Управо у јасном присуству историје у Павловићевом тексту, видљива је разлика између његових дотадашњих интерпретација српских песника 19. и 20. века и тумачења песника старе књижевности. Историјско контекстуализовање песме и њеног аутора неодвојиво је од интерпретације самог текста, јер очигледна "естетска функција историјског контекста највећег дела наше старе поезије" о чему Павловић пише у првом предговору *Антологије српског песништва*, захтева такав поступак и представља неодвојив део његових испитивања старе књижевности:

Када читамо песму у којој се нека историјски позната и значајна личност обраћа другој, или сама за себе говори, или помиње важне историјске догађаје у којима је учествовала или о којима је одлучивала, онда *та околност постаје димензија самога песничког дела која се не може заобићи*, (подвукла М.Р.) јер она неопозиво обогаћује његов садржај. (Павловић, 2010:22)

У уводу текста Павловић наглашава специфичност средњовековних текстова који су парадоксално даљи савременом читаоцу од временски удаљенијих текстова античке књижевности, јер нису писани са тежњом да буду књижевни тесктови у данашњем смислу речи, већ у оквиру хришћанске средњовековне културе када су "место и време употребе ових текстова били јасно дефинисани, одређени, контролисани" (Павловић, 1979:7). Ипак, у таквом строгом оквиру литерарних конвенција, налазе се и текстови који су искорачили "из окриља средњовековних институција" и покушали да постану "самосвојна, слободна литература" (Исто), а у такве текстове Павловић убраја Кантакузинову *Молитву Богородици*, *Слово Љубави Деспотово* и *Исповедну Молитву* из 14. века.

Кроз интерпретацију песме *Слово Љубави* Павловић се бави њеним типолошко-жанровским карактеристикама, специфичностима тона и израза,

стилским начелима обликовања и тематско-мотивским слојевима налазећи у њој до тада неоткривене слојеве значења и песничких алузија. Као и у другим својим интерпретацијама песничких текстова, Павловић указује на неке скривене и неуочене особености песме, које кроз његове луцидне критичарске увиде и поетизоване исказе делују очигледно и јасно, као скретање пажње на ритам и тон песничког казивања у *Слову*, које захтева све спорије читање, "као да долазимо до читања тако спорог да је песму немогуће дочитати" (Исто, 9). Ова немогућност да се песма дочита, њена "неизреченост" кроз низ недовршених алузија чини њен израз једним "од најдискретнијих за које наша поезија зна", а за Павловића је то суштинска стилска одлика песме и "начело њене поетике." Лепоту неисказаног у песми Павловић дочарава сјајном сликом *Слова Љубави* које лебди "крајевима својих недовршених реченица", а на другом месту наглашава "лелујавост линије" песме, која не нарушава њен "уједначен тон" (Исто).

Деспотова песма љубави спаја у себи неколико жанрова (апостроф, медитација, епистола и инвокација) и различите реторске ставове уочава Павловић, а све се складно спаја у целину песничког текста у коме је све "ведро, пригушено, мудро, нема заповести, ни аподиктичног тона", а место које потврђује и уздиже основни тон ведрине песме, Павловић уочава у Деспотовим стиховима *Лето и пролеће Господ сазда...*(Исто, 10). Изостављање јесени и зиме из песничке слике, које је такође Господ *саздао* потврда су оптимизма којом зрачи овај "песнички лахор, са неколико дубоких, дискретних тонова": јесен и зима са својом симболиком пролазности и распада свесно су изостављени и тако се основни тон песме доследно одржава у просторима ведрине, луцидно открива Павловић поетску функцију овог изостављања.

Љубав се у песми опева најнежнијим сликама-алузијама (*као миро, као роса, љубав узљубите, љубави прикладни*) али основа за тумачење њеног смисла налази се "испод песме", наглашава Павловић овим изразом и хијерархијски однос између поетских висина и реалних историјских околности које су довеле до њеног настанка, а то је раздор Стефанов са млађим братом

Вуком¹⁶⁹, а помирење и заједништво су императив историјског тренутка, али и братске љубави. Деспот своје брату Вуку, помирљивим тоном хришћанске љубави "уместо једне слабе војске, шаље једну сјајно срочену поруку љубави", и у томе Павловић увиђа нешто дубље од "песничког расположења" и државне тактике: назире заснивање једног новог културно-историјског обрасца који ће одржати живом нашу традицију:

Био је (Деспот Стефан) војник-витез, оснивач градова, дипломата, писац – зачетник једног новог културног периода у историји Срба, који се није завршио ни падом Смедерева, нити падом Београда, него је пустио своје пупољке и огранке даље на север, у даље векове трајања, до Пећке патријаршије, и до културног препорода у осамнаестом веку. (Исто,12)

Завршетак огледа о Деспоту Стефану оцртава и наговештава један од основних циљева и метода Павловићевог проучавања наше старе (и народне) књижевности, започет још у *Антологији српског песништва* и настављен кроз појединачне огледе који се сливају у једну делту: повлачење дијахронијских линија и паралела, уочавање непрекинутих токова континуитета, откривање и тумачење основних симбола и значења наше старе (и народне) поезије, темељ су Павловићевог есејистичког промишљања најстаријих слојева српске књижевности.

Димитрије Кантакузин

Есеј *Димитрије Кантакузин и његова "Химна Богородици"* (1977-78), који ће Павловић објавити у *Ништитељима и свадбарима* (1979), а потом у

¹⁶⁹ У песничкој збирци *Књига старословна* (1989), Павловић ће испевати песму братској љубави *Стефан и Вук у Раваници*, дирљиву и светлу слику два дечака који не слуте корак историјских збивања: *по њима/ сунчев сјај бриди/венци трепере* (Павловић, 1996:133)

изабраним *Есејима о српским песницима* (1981) и *Огледима о народној и старој српској поезији* (1993) значајан је из најмање два разлога: у њему је Павловић кроз сјајну интерпретацију Кантакузинове *Молитве Богородице*, коју у наслову текста назива *Химном* осликао и песнички лик по њему највећег песника наше српско-византијске традиције¹⁷⁰, а са песништвом Димитрија Кантакузина оствариће и специфичан поетски дијалог у једној од својих аутопоетичких песама *Кантакузин, песник* у збирци песама *Књига сатрословна* (1989).

Павловић Кантакузинову песму жанровски одређује као поему "која стоји усамљена у свом веку и као кула се надноси над хроникама и натписима"¹⁷¹ (Павловић, 1979:43), а у *Антологију српског песништва* уврстиће њених једанаест строфа под насловом *Молитва са жалошћу*, уз још две песме "српског песника, који је пореклом био Грк": *Недокучивост је ода свуд* и *Велико позорје*. Особености Кантакузинове песме које Павловић истиче истоветни су поетским квалитетима које он највише вреднује, а у својој поезији и негује, као што су "уметничка самосвест", "емотивно-умна развијеност", "сигурност форме и песничког израза", "зрелост мисли", "искушавање оног о чему пева", а песма изненађује и "својом лепотом" и "утиском величанствености" (Исто).

Димитрије Кантакузин није историјски значајна личност попут Деспота Стефана Лазаревића, зна се само да је пореклом Грк, па се Павловић у овом есеју не бави његовим историјским ликом и есеј пише у стилу препознатљивом из есеја о српским песницима – нагласак је на есејистичко-критичком промишљању песме, успостављању књижевноисторијских али и митско-религијских паралела, и целовитој оцени ове велике поеме нашег средњег века.

Павловић потврђује три основне тематске линије поеме које је већ "извукао" Милан Кашанин: "самооптуживање због греха, страх од смрти и

¹⁷⁰ Оценом да је Димитрије Кантакузин "наш највећи средњовековни песник" (Павловић, 2000:196), изнетом у есеју *Наша средњовековна књижевност* (1988), Павловић ће недвосмислено потврдити раније оцене из есеја о песништву Димитрија Кантакузина.

¹⁷¹ Песма је из 15. века, и садржи седамдесет строфа или 312 стихова.

Страшног суда, и обраћање Богородици за заштиту" (Исто,44), али истиче и читав низ мотивских ланаца који чине "мозаик" за који не налази примера у тематски сродним религиозним песмама, ни у византијској богатој песничкој традицији. Ово "страсно самоунижење, оцрњивање самог себе" разликује се од депресивних самооптуживања јер се дешава "пред једним високим слушаоцем и сведоком, који може да подари ослобођење од грехова" (Исто), и по томе се разликује и од катарзе античког театра. По том понору црнила, Павловић налази сроднике Кантакузину међу модерним песницима и мислиоцима попут Бодлера, Сиорана и Бекета и појединих немачких експресиониста, а од наших песника сродни су му Пандуровић и савремени песник Милутин Петровић, и износи занимљиво запажање да тај део поеме вероватно најбоље комуницира са укусом модерног човека, који у Дантеовој *Божанственој комедији* најбоље разуме *Пакао*.

Основна разлика између песника понора и Кантакузина је у томе што они силазе што дубље да би ту и остали, а за нашег средњовековног песника "то је само део песничке лепоте и психолошке и искупитељске дијалектике која се зове покајање", што значи промену "основних упоришта свести" као и сасвим реалну наду да ће после смрти доћи спасење (Исто, 45). Тему страха од смрти Павловић такође истиче као врло блиску савременом човеку, као и предочавање неизвесности која човека чека после смрти, али код Кантакузина нема модерног страха од распада тела, већ снаге "смрти која се у песника насељава још за време живота", што песник "велике имагинације и несуздржљиве осећајности" (Исто, 48) спаја са медитацијом о очишћењу греха.

Павловић оцртава границу Кантакузинове "опсесије тамом" и прелазак песме у други тон, када песник у химничном тону и са сузама пада пред Богородицом у којој види једини зрак светлости и наде, а похвале Владичици, Деви, Богородици успињу се ка неслућеним висинама. На овом месту Павловић покушава да успостави сродност вишезначне хришћанске представе о Богородици са древним женским симболима, али она превазилази све познате примере из архаичних религија, као и јунговски појам архетипа Жене,

превазилази и оквире савремене теорије о "сублимацији" и "идеализацији жене", и закључује:

Као да је постојао неки женски Логос, старији од мушког, Логос срца и слутњи и далеких сећања, стваралачки принцип љубави, пре високог принципа реда и знања. Чини се да о том женском Логосу Кантакузин зна док пева своју химну Богородици. (Исто, 50)

За дубље сагледавање овог мотива Павловић је тражио сродне мотиве у византијским Акатистиима и Канонима, латинским Антифонима и анонимним химнама, али нигде није наишао на тренутак када Богородица "пружа руку ономе кога жели да избави" и "силази међу грешне и умрле" (исто, 51) као на завршетку Кантакузинове поеме:

Та промена улоге једне митске, односно теолошке личности јесте пример индивидуалне и песничке слободе у третирању теме и готово је парадоксална у небеској хијерархији.(...)Поема има снагу моћне индивидуалне творевине. (Исто)

Павловић је у наредним издањима есеја о Кантакузиновој *Химни Богородици* изоставио краћи завршни одељак текста о "готској архитектоници" поеме и њеној сродности са готским духом уметности западне Европе, који поред занимљивих импресија не садржи неке чвршће аргументе и вероватно је због тога изостављен из коначне верзије текста.

Завршну оцену Кантакузинове поеме Павловић пише повишеним тоном и дивном сликом, у складу са завршним гласом химне "која као и планина која се надноси над морем и читава се види у својој висини и лепоти (...) показује запањујући распон од свог полазишта до свог узлета":

Саздавана од грозе и ужаса, она се на чврстом темељу попела до хоризонта са којег види могућност да се сједини са жуђеним симболом и његовом светлошћу. (Исто, 53)

У Павловићево песничко биће и имагинацију дубоко се урезао поетски глас српског песника, Грка, и његова величанствена поема-химна која у завршном узлазном тону разрешава непознаницу људског краја силаском светлости и милосрђа ка човеку. У есеју о Кантакузиновој *Химни Богородици* наговештена је ова дубока песничка сродност са учитељем и духовним претком, а свој поетски израз добиће у Павловићевој песми *Кантакузин, песник* која заокружује песников одлазак у светлост:

Кантакузин
Димитрије
седи
на врху брда
за столом
под шаком жуборе
грчка мора
у гудури пред њим
словенски говор
звони
ко у руднику грумен
Госпа прилази столу

прво о вечном дану
онда о ноћи снева
и приклања се земљи
Она у наручје
старца диже и слови:

васиљена није страшна

ни огромна

кад је цела

У поенти песме *Кантакузин*, коју можемо назвати и Павловићев "одраз у огледалу", Јован Делић прецизно уочава Павловићев идеал "цјелине и цјеловитости", јер "исказ је у знаку парадокса: тек кад је нешто цијело, оно није страшно нити огромно, иако је и Васељена огромна, а вјероватно и страшна" (Делић, 2010:50), и луцидно закључује:

Пјесник Кантакузин остварио је идеал цјеловитости Васељене: он сам оличење је тог идеала, а у тежњи за обухватањем и исказивањем цјеловитости свијета, Кантакузин је Павловићев двојник, узор и претеча. (Исто)

И заиста: песник химне која је обухватила најдубље од дубоких понора људске душе да би се узнела до највећих висина које се могу замислити, па отишла још даље силаском Најузвишеније ка песнику, својом свеобухватношћу и оствареном *цјеловитошћу* најближи је Павловићевом идеалу Павловића. Павловићев есеј о Кантакузиновој *Химни Богородици* може се читати и као похвала песнику, критички аргументована, прецизних судова и увида, али и надахнути исказ дубоког дивљења пред овим сведочанством "песничке висине" (Павловић, 1979:43)

Похвале, натписи, житија

Из корпуса српске средњовековне књижевности Павловић кроз своје есеје издваја у првом реду поетске текстове изван канонских и литургијских

оквира, као и поетизоване исказе у житијима, једном од најплоднијих жанрова старе српске књижевности, онако како је нагласио у првом предговору *Антологије српског песништва*, што сведочи о повезаности његових текстова о српској песничкој традицији са темељном почетном поставком коју репрезентује антологијски избор и њен предговор:

Из материјала који смо имали на располагању, највише песама смо издвојили из онога дела наше књижевности који је везан за историјске личности, из животописа њихових, из записа, посланица, молитава и беседа њихових и њима упућених. Најмање је ту песама из литургијског и канонског арсенала, у који смо и најмање увида имали. (Павловић, 2010:22)

Наведено потврђује тезу да је његово есејистичко дело настајало као плод систематичног и осмишљеног напора ка успостављању традиције и континуитета српског песништва чију основу представља *Антологија*, а потоњи текстови били су проширење увида изнетих у њеном предговору, или ревалоризације и корекције изречених оцена. Из овог угла посматрано, разумљиво је што Павловић врло ретко пише есеје као плод тренутног надахнућа и потврђује нашу почетну тезу да је његова есејистика заокружен и целовит систем, са јасно оцртаним смером и циљевима истраживања или промишљања одређених књижевних појава и феномена.

При проучавању средњовековних песничких текстова Павловићева пажња се усмерава на наоко неважне детаље који пре нису уочени, а управо у њима, испоставиће се, налазе се ризнице смисаоних и садржајних чворишта, или неочекивани увиди који воде бољем разумевању целине текста. Овај особени приступ средњовековним текстовима и начину интерпретације, Павловић образлаже у есеју *Читати Данила II* (1987), где наглашава да "таква места – бременита значењем, или у свиленој чаури загонетке – чине већ саставне делове једног вредносног суда о књижевном делу," поготово када су у

питању "мозаички компонована житијска дела наше средњовековне књижевности" (Павловић, 2000: 216)

Тако у есеју *Похвално Слово кнезу Лазару* (1977) које садржи неколико загонетки за тумачење, Павловићев омиљени истраживачки изазов¹⁷² (жанровско одређење, ауторство, време настанка, прецизније историјске околности) он види могући пример "средњовековног сакралног театра у нас" (Исто, 230). У питању је "церемонијални текст", намењен да се "отпева и изговори пред публиком", састављен од неколико различитих стилских, тематских и жанровских одељака: у првом делу се говори о "новом добу и веселу које настаје", у другом су гласови удовица које говоре о тугама удоства, а глас у трећем делу сазива церемонију, теши удовице и хвали посвећење Лазарево.

Павловић издваја "драмски" одељак у *Слову* који приказује дијалог Агара (митски предак Турака) и Ђавола, узнемираних и посвађаних због Лазаревог посвећења, и уочава дубљи смисао овог приказања у стилизацији и давању облика негативним понорима страха, да би се учинили "сагледљивим, ухватљивим"¹⁷³. Агара и Ђаво су издвојени из реторских и похвалних одељака текста дијалогом који даје "вид веће дистанце": "Текст више не каже ми, нити сви, него је као гледање кроз кључаоницу на вратима пакла" (Исто, 228). Ова изванредна слика дискретно обојена хумором, карактеристична је за Павловићеве есеје о старој књижевности: у тумачењу повремено неприступачних текстова пуних реторских, церемонијалних делова и алузија на Библију, Павловић посеже повремено за хумором и иронијом, правећи контрапункт озбиљном и вишезначном садржају интерпретација, а исказима

¹⁷² У предговору *Антологије лирске народне поезије* (1982), Павловић бележи како га је "загонетност" народне лирске песме *Вила зида град* навела на помнија испитивања: "Схватио сам да од тог тренутка тек успевам да читам народну лирску поезију, као да ми се открила оног часа када ми је постала загонетна" (Павловић, 1999:5).

¹⁷³ На овом месту Павловић луцидно наглашава разлику између психолошког и сакралног поимања застрашујућег и непознатог: "Није то сасвим рационализација подсвесног и застрашујућег о којој говори данашња психоанализа, јер се знало тада да се не може све рационализовати, ни оно узвишено, ни оно разорно, што долази одоздо. Али му се могао давати облик, и на тај начин учинити сагледљивим, ухватљивим" (Павловић, 2000:228).

савременог говорног дискурса и присног тона, приближава текстове данашњем читаоцу. Изванредан пример оваквог поступка налазимо у есеју *Читати Данила II* (1987), на месту на коме Павловић указује на мноштво "лирских излива и отмене осећајне реторике" у *Житију краљице Јелене*, и истиче:

Поједине формулације су толико литерарне, да се чине изузетим из говорног језика или фолклора, на пример ова: *Бедно је тргом минути, на после куповине искати*. То ће се и нама десити док читамо житијска дела Данила II и стога му се морамо враћати, као читачи, макар и не сасвим стручни. (Исто, 220)

На другом месту у истом тексту, налазимо сјајан пример "превођења" у савремене појмовне координате изванредно уочене слике огромног временског распона обухваћеног у Даниловом *Житију краљице Јелене* (текст почиње стварањем света, а завршава смрћу и апокалипсом): "Између два космолошка стожера, Генезе и Апокалипсе, прича се историја једног женског краљевског живота" (Исто, 217). Међутим, као и у осталим есејистичким трагањима, Павловићева пажња усмерена је у првом реду на откривање дубљих значењских и смисаоних слојева дела, жанровских и типолошких одлика и проблемских равни које се у њиховој сложеној структури отварају, а оригиналност његових увида и скретање пажње на неуочена "јака места" у тексту, као и повезивање мотива по дијахронијској линији, карактеристични су за његову есејистику у целини¹⁷⁴.

Павловић уочава мотив "удовства" у *Похвалном Слову кнезу Лазару* и одбацује тумачења да се ради о симболу цркве-удовице, јер "текстови изговарани у цркви нису се могли кретати само по трансценденталном плану", а јака историјска свест карактеристична за покосовска времена довела је до објективизације времена у текстовима. Мотиву удовства враћа се Павловић у

¹⁷⁴ У првом предговору *Антологије српског песништва* (1964) Павловић описује свој метод за утврђивање жанрова старе књижевности: "У старој књижевности треба разликовати жанрове и тамо где их аутори нису разликовали, треба тражити поезију и тамо где се она није тако звала(...)" (Павловић, 2010:21).

есеју *Јефимија* (1978) у чијој извезеној *Похвали светом кнезу Лазару* налази пример достојанствене лепоте средњовековних песама и "прави подвиг" песничког израза исказаног низом мотива у једној реченици, а у песми је видљива и "дубина понора у којој су се сви нашли после Косовског боја, предвођени кукавним гласом удовица, сведени на то да верују у њихову мудрост, упорност и дослух са мртвима" (Павловић, 1979:38). Павловић то време назива "трагичним матријархатом", које се повремено јавља кроз историјске обрте, а овај мотив помиње у есеју о поезији Душана Матића, где у поенти песме *Ал су била и тежа времена* види евокацију "наших удовица, оног што називам нашим привременим удовичким матријархатом" (Исто,229).

"Бригу за памћење", једно од темељних начела сопствене поетике, Павловић налази код Јефимије, не само кроз текст, него и у томе што су "њени записи урезивани у метал, везени у тканине", а уверење да је она аутор *Натписа на мраморном стубу на Косову*¹⁷⁵ произилази из текста самог *Натписа* који има све одлике њеног стила "па и оно неухватљиво: расположење и осећај тренутка" (Исто, 40).

Још једна важна поетичка тема Павловићевих есеја и поезије као што је проблем односа према времену у књижевном тексту, присутна је у већини његових есеја о старој поезији, било кроз утврђивање временских планова песме (*Похвално Слово кнезу Лазару*), њеног историјског оквира (*Слово љубве*) или кроз уочавање осећаја за историјско време (*Јефимија*), а том питању посветиће Павловић посебну пажњу у есеју *Схватање садашњости у старој српској књижевности* (1986). Још у првом предговору *Антологије српског песничтва* Павловић ће указати на "нехотичну" историчност текстова старе књижевности који доприносе њиховој вредности, јер "када су историјске личности носиоци песнички изражених осећања, онда је историја у сваком стиху те поезије" (Павловић, 2010:22). У есеју објављеном у књизи *Обредно и говорно дело* (1986) он луцидно уочава промену схватања времена у старој

¹⁷⁵ У есеју *Натпис на мраморном стубу на Косову* (1977) Павловић се претежно бави пореклом натписа на камену, везама са мегалитском древном културом на Балкану и у светској традицији, а знатно мање књижевним особеностима текста.

књижевности у делима пре и после Косовског боја, јер у делима пре судбоносне битке није "се разрађивао концепт времена". Немањићко доба наше књижевности карактерише "конгломерат различитих перцепција времена", који даје утисак "свеобухватног осећаја садашњости" (Павловић, 1986:126). Занимљиво је да на овом месту Павловић даје један претежно историјски коментар, у коме "окривљује" овакав концепт времена за далекосежне историјске поразе:

Без искуства историјског времена, без стварног концепта времена, српски феудализам није могао ни да се мобилише суочавајући се са најездом Османлија. Уместо да мисле време и историју, наши су преци, као и Византинци, мислили апокалипсу, смак света, крај свега и избављење с ону страну људске стварности.(Исто)

У тону прекора упућеном нашим прецима, назире се и жаљење због таквог краја византијске, а самим тим и српске државне и културне моћи, а још у првом предговору *Антологије* Павловић узвикује:

Има ли горчег датума од године пада Цариграда којим се ликвидира најстарија и временски најдужа цивилизација и у исти мах званично завршава средњи век у историји Запада и настаје нова ера! Тим датумом почиње и понор наше културе и наше поезије, тако видан у овој антологији. (Павловић, 2010:23)

Оцену о "понору" наше културе Павловић ће кориговати у годинама које следе, захваљујући детаљнијем проучавању наше старе и народне поезије и у новом предговору допуњеног издања *Антологије* потврдити континуитет српске песничке традиције, упркос овом, и даље видном наглом пресеку. На овом месту само ћемо кратко нагласити већ изречену и примерима потврђену оцену да је осећај за историјско време један од темеља Павловићевог стваралачког става, а концепт садашњости у старој књижевности Павловићу

указује на "сакралну садашњост" у којој су живели наши преци, нешто што је модерној свести незамисливо, јер данас се сакралност доживљава искључиво као "посебна авантура у ванвременом". (Павловић, 1986:127). Управо на том месту он увиђа архаичност старе књижевности, која није ни у језику, ни у изразу, ни у удаљености збивања, већ у посебној перцепцији времена, егзотичној за данашњу модерну свест.

Изненађујући увиди и читање дубљих слојева значења правило су Павловићевих тумачења старе књижевности, а повезивање њених мотива са дубљим обредним и ритуалним слојевима колективног памћења и јаким утицајем народног предања, показују све веће Павловићево интересовање за народну поезију и митско-ритуалне и антрополошке теме. Тако у есеју *Полагање умирућег на траву* (1986) Павловић тумачи једно од "најлепших места у Савином *Житију св. Симеуна*" када отац Симеон Немања на самрти, тражи од сина Саве да га положи на земљу преко рогозине са главом на камену. Међутим, Павловић се не задржава на песничким вредностима текста, о којима је писао у другом предговору *Антологије* ("сведочанство једне емоције", "историја дубоке љубави" која добија "драмске акценте старозаветних размера"), већ се бави једним нетипичним местом из *Житија*, које излази из канонских оквира и слуги на древни обичај који нема хришћанску основу, а налази се у ведским ритуалима и у Кини, што упућује на закључак да се ради о "аналогији породичних обреда, ван религиозне условљености" (Исто, 129). Он налази и ближе сродности овог мотива који се помиње у народној песми *Женидба Милића Барјактара* када невесту на самрти спуштају по њеној жељи на зелену траву, а сличан мотив налази се и у песми *Смрт Марка Краљевића* где Марко на самрти простире зелену доламу на зелену траву. Смисао одељка из Савиног *Житија св. Симеуну* и народних песама је у томе што "у додиру са вегетацијом, умирући добија обећање физичке обнове и наговештај поновног рађања" закључује Павловић, а порекло тог обичаја је у древним "ратарским

обичајима" када је "ратарство значило слику светске укупности", што указује на сродност овог мотива са народним предањем (Исто, 130-131).¹⁷⁶

На сличан начин тумачи Павловић и Теодосијево *Житије Петра Коришког* (1981-1985), где га у првом реду занима мотив победе светитеља над змијом, тачније једно неуобичајено место у вези са тим мотивом, када Петар Коришки оплакује змију а "*пештеру змијску стаде штовати као божју цркву и свето место...*" (Исто, 134). Павловић открива једну дубљу везу у овој слици која изазива "извесну језу"¹⁷⁷: мотив је преузет из народног предања о светитељу, а означава уједно "другу иницијацију" испосника, који сада без посредника, змије коју је победио као симбол хтонског, "општи са земљом", а "снага земље помаже преосталом времену његовог духовног подвига, не претећи више никаквом заблудом" (Исто, 136). Нису без разлога ова два огледа уврштена у књигу *Обредно и говорно дело*, јер они представљају прелазни облик Павловићевих есеја од поетичких заснованих истраживања књижевног дела ка проучавању дубљих слојева митско-антрополошкох основа књижевног стварања и уочавања заједничких мотива писане и усмене књижевности.

Павловићев есеј *Читати Данила II* (1987) драгоцен је и као тумачење необичних места у текстовима сабраним у *Животима краљева и архиепископа српских*, као исказ класичног есејистичког асоцијативног низања мотива, али и као изврстан путоказ будућих истраживања овог сложеног дела. Павловић се није подухватио детаљног приказивања дела, већ је пажњу усмерио на мотиве који косреспондирају са његовим филозофским, поетичким и поетским преокупацијама. Тако на једном месту примећује да се аутор "често позива на Светог духа" и да се код Данила, као и код Доментијана исповеда "једна

¹⁷⁶ У тексту *Песничко читање митског обреда* (1987) Василије Радикић прецизно уочава да "иако су у развоју српске књижевности ова два текла одвојено", кроз овај есеј Павловић "указује на један од могућих трагова заједничког изворишта писане књижевности и усменог стваралаштва" (Радикић, 2005:10).

¹⁷⁷ Овде налазимо Павловићев исказ обојен иронијом, уочено стилско обележје његових есеја из овог тематског круга (прецизније: учесталије него у другим тематским круговима): "Не може се без извесне језе замишљати човек који одмиче на путу светости како облива сузама змијско легло и како после борбе са њом поштује њену пештеру као цркву" (Павловић, 1986:134-135).

распознатљива идеологија Светог духа" (Павловић, 2000:220), што није конвенција оног времена. У збирци *Књига старословна* (1989) Павловић кроз песму *О Духу* сублимише мисао и доживљај овог топоса из Данилових списа: *Духа/ да спазим/ док ври/ и преображава /твар// или кад гори/ над главама/ и умност му/ постаје кућа/ а тело згар...*, а загонетно место из увода *Житије краљице Јелене*, где Данило наводи да је "Бог богова и господ господара (...) основао земљу ниначему", усмериће Павловићева филозофска промишљања о Ничему ка песничком одговору у песми *Из Данила пећког* у збирци *Светогорски дани и ноћи* (1987): *Господ/ небеса утврди/ мудрошћу// а земљу/ основа/ на Ничем// ту је/ и свако од нас/ пустио корен...*

За Павловића песника је живи дијалог са традицијом српског средњег века један од неисцрпних извора његовог поетског надахнућа, од збирке *Велика Скитија* (1969) до *Књиге старословне* (1989), али и даље до сублимације хришћанске православне традиције у збирци *С Христом нетремице* (2000). У Павловићевом читању Данила II налазимо још изненађења, као када у фасцинацији црквеном градњом увиди Данилову "способност да дефинише овај посао као уметност, и да започне стварање наше естетске терминологије" уз закључак да "Данило II почиње да пише историју наше средњовековне уметности" (Исто, 219). Док ово пише, Павловић се већ дуже бави пореклом и значењем храма у својим есејима¹⁷⁸, а дивним исказом из *Житија краљице Јелене*: "Мојим очима зрем храмове божанствених цркава..." насловиће ово поглавље читања Данила II.

Неисцрпна ризница основних симбола наше поетске традиције и уз народну књижевност један од два темељна стуба нашег потоњег културног развоја – то је за Павловића стара српска поезија нашег средњег века, а поетски речено:

Загонетке које подстичу на нова читања. И разлог, ако томе разлога

тражити треба, зашто дела Данила II и наше средњовековне житијне

¹⁷⁸ Прве текстове на тему храма Павловић ће објавити у књизи *Обредно и говорно дело* (1986): *Порекло храма и Забелешке о византијској уметности*.

књижевности стоје на књижевном видику као незалазно сунце што
зрачи кроз шуму наше дивне древне ћирилице, нудећи нам у својој
белој ноћи непредвидљива озарења (подвукла М.Р.). (Исто, 221)

Народно песништво

Прва три есеја о народној поезији посвећена епским песмама (*Народна песма о Страхинићу Бану, Зидане Раванице и "Стари Вујадин" или расправа о очима*) Павловић ће објавити у књизи *Ништителџи и свадбари* (1979), и тиме најавити нови правац есејистичких истраживања српске песничке традиције. Међутим, његова истраживања народне поезије наставиће се у правцу дубљих слојева памћења у усменом песништву, што ће га одвести ка помном испитивању лирске народне поезије, а одатле ка културолошко-антрополошким преокупацијама, где ће испитивати појмове жртве, обреда, ритуала, мита и стварања.

Павловић ће се у годинама које следе бавити народним песништвом кроз своју *Антологију лирске народне поезије* (1982) и есеје објављене у књигама *Обредно и говорно дело* (1986) и *Огледи о народној и старој српској поезији* (1993). У проучавању сложених значења наше народне поезије Павловић ће се лирским песмама бавити кроз њихово обредно-митолошко значење, а у епским песмама тражиће антрополошка значења феномена *јунаштва и херојског доба*. Посебно место и улогу у нашој поезији и народној свести имају певања о Косовском боју, па ће их Павловић разматрати у засебном есеју *Епско певање о Косовском боју* (1987-88).

Антологија лирске народне поезије

Народне лирске песме

Предговор *Антологије лирске народне поезије* (1982) представља прво Павловићево есејистичко промишљање лирских народних песама и он ће га доцније уврсити у збирку есеја *Обредно и говорно дело* (1986) под насловом *Лирска митолошка народна поезија*. На самом почетку Павловић наводи да га је песма *Вила зида град* "опчарала" а "њена песничка лепота чинила ми се збијеном до тврдине драгог камена"(Павловић. 1999:5), што га је навело на дугогодишња истраживања и разоткрило старину мотивских слојева "женских" народних песама како их је Вук прецизно назвао и нехотице описао њихову суштину. *Женско* певање ових песама је хорско, нема индивидуалних црта и оне преносе прастаре облике, начине казивања и теме везане за старе обреде и обичаје, чак и када значење тих обреда више није разумљиво, и оне су "бар у својим језгровитим песничким деловима, оно најстарије што имамо међу творевинама наше језичке уметности" (исто, 7). Поетичке особености ове поезије су одсуство реторике, језгровитост исказа, понављање мотива из песме у песму у различитом контексту, загонетност значења, па их Павловић жанровски ситуира "између рудиментарне химне и развијене загонетке" (Исто, 9). Уз њихову старину и мотивску разноврсност, Павловић као велики квалитет истиче и њихову песничку лепоту и оригиналност, за коју не налази сродних примера у другим традицијама, са изузетком "неколико народних литванских и естонских песама" (Исто, 10).

О критеријуму и начину одабира песама за ову *Антологију* Павловић за разлику од опширних предговора *Антологији српског песништва*, даје кратку напомену: у "Цветнику" су песме које могу да се назову "стотинак најлепших народних песама по избору састављача", и једино питање на које антологија треба да одговори је "да ли указује на нове димензије ове поезије, да ли

заправо нешто открива, да ли се с њом нешто добија" (Исто, 8-9). Питања која ставља пред овај антологијски избор су заправо стална питања која Павловић ставља пред себе и која покрећу његова сопствена трагања ради откривања "нових димензија" и богаћења и подизања општег нивоа критичке, теоријске, сазнајне и поетске свести, као и свести о континуитету и идентитету културне традиције којој припада.

Структура *Антологије лирске народне поезије* није тако једноставна како њен састављач сугерише у предговору: песме су подељене у осам (лирских) кругова, а сваки тематски круг има своје име: *Женидбе месеца и сунца; Вилин град, Виле неће да се удају, Јунак иде горама, Додоле и колодо, Сретање у међи, У девојке троја врата, Преко раја у пакао гледа.*

Антологију тако отвара круг песама о почецима и космогонији, оптимистичке песме светих свадби које су се мотивски пренеле у наше свадбене обичајне песме "као да је свака свадба у нашој традицији опевана попут свете свадбе", а затвара круг песама које певају "митове разарања" и које "говоре сличним сликама и симболима као космогонијски митови, само што су им значења промењена" (Исто, 14). У есеју *Женидба сјајнога мјесеца* (1986) Павловић истиче ретку појаву овог мотива, јер у сличним митолошким космогонијама мотив "свете свадбе" (*hieros gamos*) подразумева спајање "једног небеског и једног земаљског створа", а у нашој песми све се дешава на небу "земља се уопште не додирује" (Павловић, 1986:93). Поред истицања честог двојеверја у песми (паганска божанства, хришћански светитељи и "Бог једини"), Павловић оспорава уобичајену и раширену тезу да су Сунце и Месец симболи Мушког и Женског принципа, светла и таме, правих супротности, јер у нашој митолошкој поезији налазе се као супарници: Месец има све атрибуте мушкости, носи сабљу као јунак и они су два паралелна паганска божанства, слична по снази и моћима. Месец је често младожења у нашим песмама космогоније, а невесте су му муња и ређе звезда Даница. Све то сведочи у прилог тези коју Павловић јасно потврђује у другом предговору допуњеног издања *Антологије*:

По мотивима су најстарије наше песме које говоре о свадбама небеских тела. На њих треба бити поносан, јер већина народа чија је древна поезија записана, нема песама са мотивима толико древним. (...)Присуство небеских тела као личности у митским песмама, говори о времену када антропоморфне представе уметности нису биле победиле. Вероватно су(...) пореклом и почетком из раног неолита, или из сличне менталне и друштвене констелације. (Павловић, 2010:63)

Између циклуса стварања и разарања распоређено је шест тематских кругова који опевају различите животне циклусе и обредно-обичајне радње које се ритуално понављају, као симбол сталног обнављања и поновног рађања. Тематски круг *Вилин град* се наставља на први и опева светле мотиве свадби, сада већ ближе људима од свадби небеских тела, али негде између неба и земље, тамо где "вила зида град".

Павловићева омиљена песма *Вила зида град*, тај "општи амблем, ознака свеколиког женског, народног певања у нас" (Павловић, 1999:6), отвара други лирски циклус у *Антологији лирске народне поезије*, а Павловић ће јој посветити и засебан есеј у књизи *Обредно и говорно дело*. Песма говори о једном "привиђењу, граду који се зида на облаку", а песма задржава своју узвишеност до краја као и "своју опсењујућу моћ" кроз 22 стиха пуна "снажних, оркестрираних звукова". (Павловић, 1986:102-103). Простор песме "на облаку" упућује Павловића на сличност са ведским химнама, као и "древна митско-песничка брига" за климатске промене и збивања на небу, и мада њен почетак упућује на градитељску химну, она представља праву свадбену песму и опева "оптимизам закорачаја у нови почетак, атмосферу идиле", а линију "ведре узвишености" чува "непомућеном и високом" до краја (Исто, 104-105). Песма врши "чин санктификације, посвећења", попут ведских и хомерских химни, али за разлику од њих не садржи имена богова, нити долази из "свештеничке класе", и зато је у песми санктификација "у свом првобитном елану, у самом настанку", што указује да је у питању химна "најстаријег типа" (Исто, 105).

Песма је доследно светла, оптимистична и узвишена, у њој се ништа "не расипа нити губи", већ се "сабира и усредсређује" (Исто, 108).

У овом есеју Павловић демонстрира своје умеће интерпретирања вероватно најзагонетнијих песничких исказа, народних лирских песама, које кроз компарације са митско-поетским системима светских традиција поставља у прецизније жанровке и временске координате, што уз песнички развијено интуитивно понирање у значењске слојеве, даје блиставе и вредне интерпретације и увиде. Као што је у есејима о српским песницима успостављао свој особени метод интерпретације полифонијским спајањем различитих приступа појединачном песничком опусу, тако је и у тумачењу наших народних лирских песама својом оригиналном методологијом долазио до драгоцених сазнања која су допринела не само нашој фолклористици, него и свести о целини српске песничке традиције.

Виле неће да се удају обухвата песме о вилама, које наговештавају да је код Срба "постојало паганско, женско свештенство, које је имало своје одређене функције, и чији се трагови виде до у 19. век", наводи Павловић у новом предговору *Антологије српског песништва* (1984), и додаје да три песме из овог круга *Сунчева сестра и цар*, *Сунчева сестра и паша тиранин* и *Цар и девојка* "имају архајску митску основу" (Павловић, 2010:63,69). Овај мотив јавља се у нашим лирским песмама у поновном додиру са културним утицајима предње Азије и доласком Турака на Балкан, јер његово порекло води до ритуала некадашње Анатолије и Месопотамије, уочава Павловић, а поред изворних антагонизама полова и нивоа (царски и божански), у нашим песмама слуте се "и други антагонизми: етнички и цивилизацијски" (Исто, 69). Павловић ће две песме из овог круга уврстити и у допуњено издање *Антологије српског песништва* (*Сунчева сестра и цар* и *Сунчева сестра и паша тиранин*), а наведени пример потврђује Павловићеву богату ерудицију, читалачко и истраживачко искуство и већ истицану способност уочавања и повезивања наоко невидљивих сродности и утицаја, па његови увиди делују једноставно и

логично, као да иза њих не стоји упоран и стрпљив труд и имагинативно продирање у дубље слојеве значења текста.¹⁷⁹

У тематском кругу *Јунак иде горама* Павловић је сабрао најлепше женске песме о јунацима, у којима се јунаци из епских песама (Кнез Лазар, Марко Краљевић), светитељи (Свети Ђорђе) или једноставно *јунаци* без имена опевају кроз сусрете са вилама (*Војвода и вила, Виша је гора од горе*) или као симболи снаге (*Киша у очима*), лепоте (*Иве јаше кроз орашје*) и женске чежње. Песму *Лако је познати кнеза Лазара* из овог антологијског циклуса Павловић је уврстио и у допуњено издање *Антологије српског песништва*, између покајне монашке песме барокног тона из 18. века и Пачићевог сонета *Сну*, и мада о њој није писао у својим есејима, снажан доживљај лепоте и вишезначности који је у њему оставила добио је свој песнички одговор у песми из збирке *Књига старословна* (1989): *Кнез Лазар се/ по горама шета/Можеш ли познати/ кнеза Лазара// Могла бих секо познати/ и да ми ниси казала/по дугој хаљини/ и златном первазу//Пауново перо/ пада му до пета/познала бих кнеза/ на мосту и на прелазу* (Павловић, 1996:131). Павловић подражава језик и једноставност исказа народне лирике, али реинтерпретацијом основног мотива народне песме, поентом у последњем стиху и постављањем јасне дијалогске ситуације (две секе), ствара митску заокруженост песме: симболика *моста* а посебно *прелаза* из последњег стиха, наоко наиван дијалог, пребацује у митску ситуацију *прелаза* из света живих у свет иза *моста* где се у вечности сви препознају.

Додоле и коледо назива Павловић пети лирски круг у *Антологији лирске народне поезије* и недвосмислено описује мотивски круг обредних и обичајних песама које опевају ратарске култове (*Орачу, Паун и коло*) призивају кишу (додоле – *Ми идемо преко села, На сред села вита јела*), славе Божић (коледо –

¹⁷⁹ У тескту *Чари Павловићевог одгонетања српске поетске баштине* (1993), насталом као поговор *Огледима*, Жарко Требјешанин прецизно дочарава Павловићев есејистички стил: "Читалац Павловићевих текстова ужива у његовом виртуозном и оштроумном одгонетању, не само из интелектуалних разлога (...) већ и из естетских побуда, јер је његово трагање увек узбудљива и заводљива игра *логоса* и *ероса*, спрега аналитичког ума и страсти, логике и имагинације. Читалац ужива и стога што су Павловићева решења маштовита, смела и оригинална" (Требјешанин, 1993:280)

Домаћину, Ветар дуну, коледо, Летела је медна буба, Божић гата) и друге прелазне празнике годишњих циклуса (*На Цвијети на ранилу. Масло мела Димитрија*). Песму коју је Вук назвао *На Цвијети на ранилу* Павловић тумачи у засебном есеју *Јелен воду мућаше* у књизи *Обредно и говорно дело* (1986), и бави се њеном симболиком и митском основом, а за поетске вредности песме кратко наводи да "маме лепотом" и недореченошћу. Кључ разумевања песме Павловић налази у распрострањеној симболици јелена (палеолитски цртежи, неолитска уметност, цивилизације Месопотамије и Харапа, високе цивилизације Египта, Крита, хеленски митови, фолклорни одсјаји на Балкану) која означава мушку оплодатељску снагу, а вода коју јелен мути рогом, један је од два основна елемента потребна за рађање, а то су "мајка земља" и вода. По тој аналогiji, поента песме у којој јелен очима бистри воду, симболизује чин "оживљавања", као што "врховно биће дахом оживљава свога створа", па тако цела песма симболизује "творачке радње-припреме доласка на свет новог људског бића" (Павловић, 1986:92-93). Песнички одговор промишљањима из есеја видљив је у мотивима обрета-припрема за рађање као симбола сталне обнове живота у Павловићевим збиркама *Orgia sacra* и *Orgia profana* (1996).

Следећи тематски круг Павловић назива *Сретање у међи* и овај духовити наслов обухвата песме момачке и девојачке, које опевају њихове љубавне игре (*Ратару*), надмудривање (*Опклада сунца и девојке*), чежњу (*Дадох очи да је виђу*), жеље (*Од висине вите јеле*) и молитве (*Молитва девојчина*), а завршава се кратком песмом избрушеног израза *Јунак иде уз међу* по којој је Павловић посредно и насловио овај лирски круг: *Јунак иде уз међу/ а невеста низ међу,/ сретоше се у међу,/ љубише се у веђу*. (Павловић, 1999:126). Песма је постављена на крај циклуса као њена ефектна поента, духовито, ведро и песнички језгровито разрешење свих претходно опеваних љубавних игара.

Пригодне сватовске песме које прате етапе свадбеног ритуала и опевају лепоту девојачку Павловић ставља у претпоследњи циклус ове *Антологије* под вишезначним насловом *У девојке троја врата*. То су песме са напоменама: које се певају: кад долазе просци, кад воде девојку, кад крећу на венчање, после

венчања, кад се наздравља, а циклус завршава пародијом свадбе у песми *Женидба врапца подунавца* и наговештава последњи круг који опева "митове разарања". Павловић ће се вратити овој песми у есеју *Женидба врапца подунавца у Огледима о народној и старој српској поезији* (1993), и луцидно је протумачити, или како он сам на више места напомиње, дати један предлог могућег значења песме, што је у складу са његовим више пута наведеним ставом да "нема завршне интерпретације" из *Поетике модерног* (1978), или са поуком коју му је донело проучавање народне лирике, а наводи је у предговору *Антологије лирске народне поезије*:

Други је наук: од многих помисли не везати се пребрзо ни за једну.

И да би се даље могло сазнавати, не рећи сазнање до којег се дошло, не рећи га до краја. Оставити нешто за следеће размишљање и за следећу прилику да се још нешто о свему томе каже. Или пустити да каже неко други. (Исто,13-14)

Збуњујући обрт у песми *Женидба врапца подунавца*, која се од сватовске песме претвара у слику растурања сватова због плашљивости и кукавичлука птица, наводи Павловића на тражење значења и смисла поруге и исмевања сватова у другом делу песме. После испитивања низа могућих паралела, које не откривају смисао овог мотива, Павловић објашњење налази у Аристофановој комедији *Птице* у којој алегоричка слика људи-птица сугерише њихову природну, првобитну обредност, која није захтевала обреде, храмове и свештенство. Тако Павловић ову песничку иронију у нашој лирској песми види као могући "почетак поновног успостављања неке природне обредности и религиозности" и у песми назире један позитивни "песнички постулат"(Павловић, 2000:40).

У песмама осмог лирског циклуса нема пуно "позитивних песничких постулата" а наслов *Преко раја у накао гледа* сугерише њихову митску основу-разарање и "комадање мита" (Павловић, 1999:14). Циклус почиње песмом *Вилин чудесни град*, о којој Павловић пише у истоименом есеју у *Обредном и*

говорном делу, а у песми која опева приказ "чудесног" вилиног града од људских костију јасно види "призор многобројних смрти", а вила је "богиња смрти" која "успоставља царство мртвих" и "влада њиме" (Павловић, 1986:109). Песма опева застрашујућу визију смрти из перспективе јунака који се бори за живот и зато је "одбојна, и у њеној страхоти има доза неверице: она се претвара у митско и чудесно" (Исто, 111). Она је супротност ведрој песми узлазне линије *Вила зида град*, и опева "дворове смрти", а на овом месту Павловић уочава једну занимљиву паралелу: у нашој народној поезији, за разлику од предања и обичаја који мртве смештају под земљу, "свет мртвих је на земљи или у висинама", као да се ради о "различитим митологијама", а ово запажање могло би да послужи као путоказ неким новим испитивањима наше митологије, обичаја и веровања. У истом кругу је и песма *Изједен овчар* у којој "лудо дете Радоје" проговара како му је мајка "срце вадила" и коју Павловић издваја као посебан истраживачки изазов и показаће се, веома инспиративан путоказ за проучавање појмова жртве и обреда. Он ће њену ритуалну основу довести у везу са Дионисовим култом и баханткињама, чији су се ритуали обнове завршавали комадањем жртве, а код нас су то могле бити "вештице" које су "певале за време својих обреда" (Исто, 19) и у њој налази језгро антрополошких испитивања која ће уследити у есејима новог тематског круга.¹⁸⁰ У есеју *Певање Петра Долњоземца* Павловић тумачи значење песме која опева "негативно преобртање женског принципа", а постављена је пред крај завршног циклуса-разарања у *Антологије лирске народне поезије*. Песма опева пропадање дома, биља, природе, безнадежност у којој је Петар Долњоземац, а узрочник је жена, "љуба отровкиња", и тај мотив негативног женског начела познат је у свим митологијама (Персефона, Хеката, Кали, Дурга), а страх од разоритељске женске метаморфозе налази се и у Бодлеровој *Метаморфози вампира*. Могућност поновног спајања мушког и женског начела не постоји, остаје само још "тужна свирка" (Павловић, 2000:69).

¹⁸⁰ Василије Радикић истиче да је Павловић својим тумачењем песме *Изједен овчар* "наизглед наивну митологију песме уздигао до прворазредне антрополошке чињенице" (Радикић, 2005:9).

Тако се завршава круг лирских народних песама у Павловићевој *Антологији*, које нас враћају на почетак стварања света кроз "свете свадбе", преко циклуса раста и полета људског и живота заједнице, до неминовног опадања и разарања, који у себи носе обећање обнове и почетка новог циклуса. Митски, кружни ток времена сугерисан је распоредом одељака и њиховим насловима, јер у народним лирским песмама историјског времена и нема: оне певају и одржавају митски ток живота, тај дубоко *женски* доживљај света, који поред свих ратова, јунака, историјских и херојских времена пева песму свадби, рађања, раста, опадања и смрти као поновног почетка.

Српске лирске народне песме су ризница древних симбола и мотива наше књижевности који своја значења и зрачења доносе и проносе и кроз 21. век, а да оживе, проговоре новим гласом и донесу осећај обнове у нашу традицију, немерљиво много учинио је Миодраг Павловић својим луцидним и изненађујућим, а истовремено заносним и инспиративним тумачењима њиховог дубоког значења и значаја. Подухват "ревалоризације" трајних вредности народне поезије, изнад уског романтичарског култа неговања њихове "природности и наивности", потврђен је петим допуњеним издањем и новим предговором *Антологије српског песништва* (1984), у коју ће Павловић уврстити и девет песама из *Антологије лирске народне поезије*. Наведено потврђује кохерентност и систематичност његовог подухвата превредновања српске песничке традиције и успостављање њеног континуитета "од памтивека".

Епске народне песме о јунацима

У епским народним песмама Миодраг Павловић уочава два феномена и они чине окосницу његових есеја о епској јуначкој поезији: прво је феномен *јунаштва* као антрополошке чињенице, а друго је доживљај његовог искомског

трагизма. Кроз ова два аспекта преламају се и тумачења митских и ритуалних слојева епских песама, њиховог историјског контекста и поетичко-естетске функције. Када тумачи *јунаштво* као феномен, Павловић се бави генезом и општим одликама *јуначког* топоса у различитим традицијама, а када промишља *трагизам* јуначке судбине, уочава се његов особен доживљај ове поезије: за њега јунаци нису бића са којима се може поистоветити или уживати у њиховим подвизима, а *херојска времена* су по правилу трагични периоди људске историје. "Народи без великих јунака су без великих несрећника", забележиће Павловић у тексту *Јунаштво у антрополошком кључу*, а његов избор јуначких песама за антологију потврђује "горчину јуначког делања" (Павловић, 1986:41,43). О "херојским временима" у другом предговору *Антологије српског песништва* Павловић пише:

Да би се објаснило повремено расцветавање епске, јуначке поезије, уведен је појам "херојског доба", у којем, уз многе сукобе и двобоје – обично на лимесу двеју култура, на границама где се догађају сукоби дубљи од судара оружја - клија и ниче усмена песма о јунаштву и јунацима (...) Словени су кроз "херојско доба" морали пролазити више пута, што показује слојевитост њихових јуначких ликова и имена која ти ликови носе. (Павловић, 2010:70)

У певањима о јунацима "показивање крвопролића је једна од полазних намера", као у песми *Марко Краљевић и соко*,¹⁸¹ а у сличним песмама "све је једноставно и страшно" и оне се завршавају "призором највеће грозоте", где "проливена крв и поморена тела треба да остану да лебде пред очима слушалаца" (Исто, 71). У есеју *Уз Смедеревску бугараштицу* (1984) Павловић у песми *Попијевка Радића Вукојевића*, коју је уврстио у допуњено издање *Антологије српског песништва* види дубину "јунаковог страдања", без изгледа "да му се нечим олакша", а у затвореном кругу песме је и њено језгро "сурово

¹⁸¹ Павловић је уврстио ову песму у допуњено издање *Антологије српског песништва*, а у есеју *Епско певање о Косовском боју* укључиће је у Косовски циклус наше јуначке епике.

до бруталне патње" (Павловић, 1986:59). Јунак Радић на самрти, пошто су га стигла "три копља" ("ко гони овога јунака и зашто, ништа се не каже", пита се Павловић), не тражи ни помоћ ни освету, нити се чему нада, само да "му бела марама остане прострта преко лица", да му птице "лице не нагрде". Ради се очигледно "о елементарном и важном обичају" уочава Павловић и закључује: "Заобљен склоп ових тврдох чињеница, скраћен је модел јуначких судбина" (Исто, 61).

У песмама које опевају трагизам јуначких судбина, као што је већина наших бугарштица, али и један део десетерачких песама, Павловић налази димензију људске патње, подсећа на дубину јунакове усамљености и сталне сенке смрти која је над њим. Наведено показује његов оригинални и отворен однос према сваком феномену пред којим се задржи његова аналитичка пажња и способност уочавања значења у слојевима који делују из другог плана, испод очигледности мегдана, јуначких подвига, победа над супарницима и испијања рујног вина. Песма *Потијевка Радића Вукојевића* дирљива је и сурова што Павловићевом песничком сензибилитету није промакло: њен одјек налазимо у песми из *Књиге старословне: Изгибоше Србљи на Голију/ (не зна се од кога/ зашто/и од часа ...)// Као да изгинути волију/ но седети/ по боју/ голиу колу// За њихову се душу молију/ и тела да им не скврне/вештице/Друзи да буду слободни од беса* (Павловић, 1996:125). Архаична лексика и поетски израз подражавају језик и лексику бугарштица, а у поенти песме се наглашава важан топос јуначке етике и обичаја: да би се јунаци сачували од скрнављења после смрти, код Павловића се у песми "молију", као што је Радић на самрти тражио да му се лице сачува од скрнављења, и то после погибије "не зна се од кога, зашто и од часа", и у томе је "друга" поента Павловићеве песме.

Трагична судбина јунака некада добија свој виши смисао, луцидно уочава Павловић у есеју *Стари Вујадин или расправа о очима* (1977), јер песма која "прети да буде сирова и сурова у свом сведочењу о храбрости похватаних хајдука," мотивом "ширег значења", очима којима песма почиње и завршава, она је "заокружена у идеалну уметничку целину" (Павловић, 1979:79). На

почетку песме девојка куне очи јер нису виделе шта је требало, на крају песме хајдук се жали на очи што су гледале што нису требале, и ова "расправа о очима" симболизује крајње одрицање старог хајдука од телесности, што "личи на неко јуначко покајање, после којег је смрт мирна, оправдана", уочава Павловић и надахнуто закључује: "Јуначки излазак из живота. Вид је заправо био живот. И за гуслара такође, који у слепилу напола живи своју смрт и из ње тек може да сачини песму о виђеном. *Песма гуслара је видовитост за видљиво*" (Исто, 83). Овај поетски згуснути исказ о гуслару, који може да стоји и као мото Павловићевих есеја о епским песмама, указује на Павловићеву наклоност према песницима, о којој смо говорили у овом раду, а видљива је и у есејима о народним песмама, у којима даје напомене о њеним певачима, уколико о њима има података. Песму *Почетак буне против дахија* Павловић је уврстио у *Антологију без одреднице народна песма*, већ са пуним именом њеног певача Филипа Вишњића, о коме и пише у новом предговору.¹⁸²

"Заустављање коби" види Павловић у често тумаченој структури и необичном завршетку *Песме о Страхинићу Бану* (1976-1978), што представља искорачење из јуначке судбине, и њеног неминовног трагизма: "Бан не изводи своје јунаштво, али постаје пример не само усамљености, него и индивидуализма; нарушавајући јуначки кодекс понашања и договарања, он отвара нове димензије и личности, заправо у сличној мери херојске, у којој је био претходни хероизам погибије у боју" (Исто, 64-65). Ова песма наговештава нову личну етичност и пример "индивидуалистичке хероике нових времена" (Исто), што је и симболичан раскид са неминовним *трагизмом* јуначке судбине, која више не живи етиком заједнице, него етиком *личности*.

Примери из наведених есеја указују на Павловићево продубљено, другачије и самосвојно гледање на значење и сазнања које нуде народне песме о јунацима. Истицањем трагике јуначког етоса, Павловић је указао на људске,

¹⁸²"Ти певачи су крупне, добро распознатљиве фигуре, каква је била и гуслар Филип Вишњић, певач бесмртне епске песме *Почетак буне против дахија*. Њему је успело да старе песничке, космолошке шифре примени на један догађај карактеристичан за модерна времена: на једну народну буну" (Павловић. 2010: 75).

индивидуалне црте епских јунака, што доказује његов суштински *модеран* приступ, видљив и кроз његове песме историјских циклуса, где реактуализацијом историјских и митских мотива и говором историјских личности, оживљава и ставља прошле догађаје у поетско сада. Тиме их доводи у универзалну, општељудску раван и јунаци наших хроника и епских песама прекидају своју егзистенцију људи из прошлости и постају својом људском драмом део живе садашњости, или елиотовски, део *живе традиције*. Павловић не наглашава *трагизам* јунака да би демистификовао или демитизовао њихове опеване подвиге, него да би указао на универзалност патње људског бића, чак иако то биће има димензије епског јунака.

Павловић посматра јунаштво као антрополошки феномен, о чему пише у есеју *Јунаштво у антрополошком кључу* објављеном у књизи *Обредно и говорно дело* (1986) и поставља питање шта означава реч *јунаштво* "врсту делатности или моралну одлику", као и питање порекла и настанка јунака у људској цивилизацији. Порекло "јуначке делатности" налази се у чину одвајања од основног обреда жртвовања, он се "одупире неком жртвовању, пролази поред или изнад њега", или "спречава жртвовање своје или својих сродника" (Павловић, 1986:37-38). Павловић изванредно уочава основне одлике типологије јунаштва: јунак се одваја и од материнског, женског начела и принципа земље, одбија да буде љубавник, хранитељ и оплодилац, али претходно мора да се потврди као јунак побеђујући "представника доњег света", који је најчешће симболизован змијом или змајем. Борба између јунака и змаја-змије не добија свој смисао у "узајамном уништењу" већ у "ритуалу узајамног жртвовања": "Прави херој и права змија се можда разумеју међу собом, и њихов двобој је велика космичка игра", примећује Павловић и филозофски додаје да "само вулгарност узима сукобе озбиљно и иде у њима до краја" (Исто,48). Следи луцидно оцртавање разлике између два типа јунака: соларног, који је "у покрету као и небеска тела", и може доносити "знања и откровења", али бити и "уништитељ, рушилац градова и пљачкаш", и хтонског, подземног јунака који "брани место, брани земљу и силазак у њу, као што брани и женско начело" (Исто,49). У нашој епској песми, соларног јунака

представља Марко Краљевић, док су Кнез Лазар и Милић Барјактар типични хтонски јунаци, закључује Павловић овим прецизним увидом типологију епских јунака. На основу промишљања јунаштва као антрополошке појаве, Павловић у народној епској песми *Урош и Мрљавчевићи* види причу о посвећењу-иницијацији Марка у јунака. У есеју *Марко се производи у јунака (Урош и Мрљавчевићи)* он истиче Марково "избегавање жртвовања" као "основни обрт јуначке иницијације", а сукоб са оцем у светлу неопходног одвајања јунака "од родитељског ауторитета". Павловић из песме издваја стих "ремек дело песничке уметности", који садржи "резиме збивања ове песме": *Краљ га куне, цар га благосиља* (Краљ Вукашин и Цар Урош), и надахнуто закључује:

У назначеној антифонији ова два моћна и судбоносна гласа забрујале су и одлуке космичких сила. У контрасту тамног, клетвеног и сјајног благословног, угледају се спратови светског поретка, у којој највиша власт и најдубља свест гарантују разумевање, светлост и ону праведност због које се и сам јунак изложио својој неопозивој пресуди: свом дефинитивном људском, јуначком облику" (Исто,56)

Јунак-бранитељ Кнез Лазар и Косовски бој тема су којој се Павловић често враћа. Он проблематизује тему Косовског боја и Косовског мита и кроз есејистички дискурс и кроз сопствени поетски израз, а прва промишљања ове велике теме налазимо у есеју о Момчилу Настасијевићу у књизи *Осам песника* (1969). Поводом Настасијевићеве драме *Ђурађ Бранковић* у којој порекло Настасијевићеве есхатолошке мисли налази у косовском миту, Павловић ће проблематизовати косовско опредељење "пристајања на пораз" и полемички закључити: "Није мудрост у бирању пораза, него у бирању врсте победе" (Павловић, 1964:195).

У песмама знамените збирке *Велика Скитија* (1969) Павловић полемише са Косовским митом у песмама *Говор кнежев уочи битке*, *Посечен кнез се сећа*, *Разговор на бојном пољу* и *Кнежева вечера*, о чему је било речи

поводом *Антологије српског песништва*, а овде ћемо указати на оцену да је Павловићев однос према миту *модеран* песнички дијалог са историјским и митским слојем Косовске легенде, без потврде или негирања самог мита, већ у функцији његове реактуелизације, оживљавања и проблематизовања, без демитизовања и демистификације. Павловић се поново бави темом Косовског боја у другом предговору своје *Антологије* и у Косовском миту учача дубоки, "интровертни симбол" који претвара косовски пораз у "амблем славе" и наде, а у епском певању о Косовском боју види "затворен културно-песнички круг", окренут "дубини сопственог огледања и сазнавања". Оваква самосвојност постаће трајни симбол оригиналности овог песништва које чини "корен особености" наше песничке традиције: "На тој тачки она је и самосвесна, и усамљена" (Павловић, 2010:68).

Своја промишљања Косовског мита Павловић ће заокружити у есеју *Епско певање о Косовском боју (1987-1989)*, уочи прославе 600-те године од Косовског боја, када је ово питање широко проблематизовано у нашој културној, али још више друштвено-политичкој сфери. Његово *осећање историје* одазвало се захтеву времена кроз оригинално и самосвојно тумачење епског певања о Косовском боју, а самим тим и колективног сећања на овај "разделни", а по последицама несагледив догађај наше историје.

Павловић се у есеју бави промишљањем песама епског косовског циклуса, њиховом поетиком и значењем, и могућностима заснивања целовитог епа од песама које су до нас доспеле. Међутим, очигледно је да су сачуване песме припадале једном постојећем епу који се "већ распада" у моменту када су записане, "а не да се тек уобличава" (Павловић, 2010:145), тако да се хронолошким распоредом појединачних песама косовског циклуса може тек донекле реконструисати један (можда) нестали еп. Кључна чињеница садржана у односу историјског и усменог памћења о боју, које се разликује у многим важним појединостима, као и несистематичност и фрагментарност писаних историјских извора, довела је до повратка "легенди и митским обрасцима јунаштва и јунака" што "означава дубину војничког пораза и расула основних

друштвених структура" (Исто). Тако су наше представе о Косовском боју формиране на основу слика и симбола које је сачувало "сасвим непоуздано усмено предање" и "обновило митске оквире ове херојске епизоде и успоставило смисао збивања око Косовског боја" (Исто, 146).

Павловић у тескту прати епско предање кроз песме које наговештавају одлучујућу битку прекорачењем обичаја и последица које следе у песми *Змај Никодин и кнегиња Милица*, затим уочава мотив сукоба витезова уочи битке (Вук Бранковић и Милош Обилић) који је широко распрострањен у легендама средњег века, од спева о Нибелунзима до Шекспировог *Ричарда II* и долази до кључног питања "косовског опредељења" тематизованог у песми *Пропаст царства српског*. Ово "страшно или-или" које долази пред Кнеза уочи битке "апокалиптичног исхода" за Павловића је "равно распињању" како бележи у другом предговору *Антологије*, а пар година касније, на истом месту у есеју о Косовском боју наглашава да "опредељење за *царство небеско*" у песми, "при првом читању значи уздржавање од победе и звучи као *прокламовање једне метафизике пораза* (подвукла М.Р.)" (Исто, 154). Међутим, одмах после тога Павловић истиче могућност за "другачија размишљања" и *другачија читања*, и уочава дубљи и другачији смисао "косовског опредељења":

Избор је био за "царство небеско", што би морало да значи и за припадање сопственој скали вредности, за борбу, макар и безизгледну, за одржавање сопствене цивилизованости, врло изричито засноване на њеној обредности и култу којем се подједанко обраћа живот и смрт једне заједнице. (Исто, 155-156).

Наведено потврђује сталну отвореност за нова читања и нове увиде Павловићевог систематизованог есејистичког промишљања српске традиције, као и истицану отвореност, недогматичност и склоност ка релативизовању сопствених судова у светлу нових сазнања или имагинативних продирања. О питању Косовског мита и како се чини, наших вечних спорења око "косовског опредељења" *царства небеског* и *царства земаљског*, Павловић је овим

тумачењем, како са опрезом наводи "могућег" значења мита, дао један уравнотежен, годинама тражен и промишљан, а по нашем суду прецизан и истинит одговор. У светлу ове једноставно изречене истине може се разумети дубина и висина Његошевог косовског опредељења или Принципов симболички чин, као и упорна вековна борба српског етноса на ивици нестајања против "потурчења", које се у преводу на језик модерног историјско-политичког дискурса зове "неопходна промена свести".

Епско певање о Косовком боју тематизује и познату кнежеву клетву, а Павловић у Његошевом *Горском вијенцу* налази "беспримерно сурову" клетву прехришћанског, паганског порекла, док се клетве у хришћанском предању заснивају на моралним импликацијама и садрже "духовну страну", баш као и Лазарева клетва, која "осим претње у себи носи и морално предање" (Исто, 158). Јак утицај мотива хришћанске обредности Павловић луцидно уочава у песми *Кнежева вечера* која има сличности "са предањем о *тајној вечери*", док у песми *Косовка девојка* "призор девојке наднесене над рањеним јунаком подсећа на потресну самилост која се упућује Распетом после скидања са крста" (Исто, 159).

У изванредном тумачењу (антологијске) песме *Марко Краљевић и соко (орао)* Павловић открива изненађујућу и лепу паралелу у Марковом спашавању рањене птице са Косовског стратишта пуног крви и њеног одласка у планине, где помаже јунаку у невољи, а њено планинско склониште, наговештава место одакле ће кренути нова хајдучка и ускочка борба са Турцима, а "птица коју је спасао Краљевић Марко можда и свесном песничком намером њих најављује" (Исто, 163).

Павловић у закључку текста наглашава оцену да је Косовски мит "један од ретких митских система у историји новије Европе који је успео", јер "митско надахнуће ушло је у еп и надахнуло га, еп је са својим митским елементима ушао у историју, именован је, допунио, довршио" (Исто, 165). Значај Косовског мита проширио се тако изван домена литературе и културе:

Тако су епске песме о Косовском боју, као и митско језгро о готово

божанском отпору и јунаштву јунака, (...) били драгоцени супстрат народне душе кроз векове и значили до данас више него корисне поуке које су се могле извући из тачнијег познавања историјских околности Косовског боја и времена пре и непосредно после њега. (Исто,167)

Павловићеви есеји о народној епској поезији представљају низ "нових читања" и изненађујућих аналитичких и откривачких увида у мање познате или недовољно истицане поетичко-естетске, тематско-мотивске и антрополошко-митске слојеве нашег јуначког епа,¹⁸³ а заједно са есејима о народним лирским песмама и *Антологијом лирске народне поезије*, као и са есејима о старом српском песништву, представљају незаобилазна тумачења основне ризнице наших поетских симбола и колективног памћења. Павловићеви есеји о народној и старој поезији складно се настављају на есеје о српским песницима и део су његовог систематизованог и свеобухватног подвига превредновања и успостављања континуитета српске песничке традиције, оцртаног кроз *Антологију српског песништва*

¹⁸³ Парафраза наслова књиге Светозара Кољевића *Наш јуначки еп*, Нолит, Београд, 1974.

ИЗ СВЕТСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Дела светске књижевности незаобилазан су део Павловићевог есејистичког дискурса, било када их промишља кроз аналогije и везе са поезијом српских песника или у контексту културолошко-антрополошких истраживања, кроз која сагледава њихову митско-ритуалну, антрополошку и културолошку основу. Као велики ерудита и познавалац светске књижевности, Павловић се са лакоћом креће кроз сложене односе и основне мотиве из ризнице светске литературе, од античких химни, хеленских епова и трагедија, преко средњовековних и барокних спева, до модерних енглеских и америчких песника, уз сувереност интелектуалног аналитичара уз кога је огромно читалачко, песничко и истраживачко искуство.

Павловић је аутор антологије *Песништво европског романтизма* за коју је написао предговор, као и књиге есеја из светске књижевности *Читање замисљеног* кроз коју промишља дела светске књижевности са културолошко-антрополошке равни, слично као у књигама *Поетика жртвеног обреда* и *Говор о ничем*, па већина есеја из те књиге спадају у наредни тематски круг. За наш преглед Павловићевих есеја из светске књижевности изабрали смо репрезентативну антологију *Песништво европског романтизма* и њен предговор, као и засебне есеје о поезији В.Б. Јејтса, Т.С.Елиота и Дантеа, песника чија је поетика значајно утицала на стваралаштво Миодрага Павловића.

Песништво европског романтизма

Прво издање Павловићеве антологије *Песништво европског романтизма* појавило се 1969, а друго допуњено издање са проширеним предговором 1979. За потребе нашег рада размотрићемо друго издање и његов предговор, јер између ова два издања нема велике разлике, осим у незнатно проширеном избору песника и детаљнијег промишљања оцена из првог предговора.

Павловићев предговор антологији европског романтизма *Песништво романтизма*, заправо је студија мањег обима или дужи оглед о основним одликама европског романтизма: од уводног поглавља *Догађај романтичне поезије*, преко разматрања стилских и жанровских промена, проблемског испитивања романтичарског *ја* и романтичне љубави, новог схватања историје, нашег романтизма у европском контексту, до поглавља *Злоупотребе и порази*, Павловић даје једну личну "историју" романтизма, без тежње ка књижевноисторијској свеобухватности. Овај предговор можемо посматрати и као Павловићево есејистичко промишљање феномена европског романтизма, уз карактеристике које одликују његов есејистички дискурс у целини, као што су оригиналност приступа, неочекивани увиди и сазнања, разматрања нових или неуочених проблемских нивоа и извор драгоцених путоказа за нова читања и нека будућа истраживања.

Занимљиво је сагледати Павловићеву исцрпну анализу романтизма као "догађаја" европске поезије и културе и из угла његових (у целини неповољних) оцена српског романтизма из првог предговора *Антологије српског песништва* (1964), и већ истицаног укуса за класично и класицистичко у песништву. Павловићеве ревалоризације српских песника романтичара које су уследиле после *Антологије* у засебним есејима (Змај и Бранко Радичевић) и потврдиле њихово, уз већ признатог Лазу Костића, високо место у српској

песничкој традицији, нису знатно утицале на Павловићеве оцене романтизма у целини. Наведени есеји о нашим романтичарима сведоче у првом реду о Павловићевој истицаној отворености и недогматичности у изрицању књижевних судова, релативизовању сопствених оцена и неминовним променама које прате сваки стваралачки пут и развој, али и ставу који ће Павловић прецизно формулисати управо у тексту *Песништво романтизма* : "Романтична поезија састоји се од великих и добрих песника. И од наше способности да ту поезију читамо с разумевањем и уживањем, али не и са понесеношћу" (Павловић, 2003:5). Тако ће Павловић романтичну поезију чији већи део "има одлике интензивне и оригиналне уметности" (Исто, 6) посматрати кроз њене велике песнике. Из свега наведеног, као и Павловићевих интерпретација поезије српских песника у целини и експлицитно формулисаних теоријских ставова¹⁸⁴, очигледно је његово опредељење да испитује и тражи вредности у поезији, а самим тим велике и добре песнике.

Павловић одређује оквирне временске координате европског романтизма, јер "успоставити разумну хронологију збивања у европском романтизму изгледа немогуће" (Исто) и прави условну поделу романтизма по етапама развоја. Први талас романтизма донео је "низ песника који се могу сматрати великим, и који су врло различити" (Вердсверт и Колриџ у лирским баладама, Гете и Пушкин у раним баладама, Хелдерлин, Шеније и Шилер у класицистичкој фази), а касније се напуштају метрички обрасци, одбацује се "блискост са античком културом" и појачава се "непосредност општења" кроз *емоцију* (Вердсверт, Новалис, Брентано, Ламартин, Бајрон, Хајне, Пушкин), ширењем *песничких тема и мотива* (Колриџ, Де Вињи, Бајрон, Иго, Пушкин, Љермонтов, Петефи) и новим *духовним стремљењима и обрасцима лепоте* (Китс, Мериџе, Батјушков, Готје, Еминеску) (Исто,6-7).

¹⁸⁴ У тексту *Реторика и манир* (1963) објављеном у књизи *Поетика модерног* (1978), Павловић ће недвосмислено формулисати свој критичарски став: "Нама се чини да су прави критички инструменти створени и усавршени у откривању, у образлагању песничких вредности, да се критика поезије развија као одговор на питање шта је добра поезија, и која се све поезија може прихватити као добра. (...) Добра се поезија може анализирати, лоша се може цитирати и одбацити општијим формулама обезвређивања"(Павловић, 2002:98).

Павловић посебну пажњу посвећује романтизму код словенских народа и истиче "потцењивање" ове "изузетно значајне" поезије у оквирима европске књижевности, за коју се погрешно верује да је филозофски и мисаоно сиромашна, што демантују песници Баратински, Тјутчев, Маха, Мицкјевич, и наши Његош, Костић и Прешерн. Занимљиво је да је ово једини Павловићев есеј, колико је нама познато, у коме се помиње и термин Југословени¹⁸⁵, као и да уз словеначког песника (Прешерн) стоји придев "наш", јер тај термин Павловић доследно употребљава као ознаку српске књижевности и песника у свим другим есејима.¹⁸⁶ Међутим, када говори о романтизму код јужних Словена, Павловић на другим местима у тексту увек заједно наводи "српски и југословенски" романтизам,¹⁸⁷ наглашавајући самосвојност српске песничке традиције, што је у време када су објављивани његови есеји и ова антологија, било у домену савременог појма "политичке некоректности". О Павловићевим погледима на југословенство може се само наслућивати, и то није тема нашег рада, али реч *Југословени*, као и придев *наш* уз Прешерна, делују егзотично у Павловићевом тексту и зато смо се кратко осврнули на ову малу термилошку новину, нетипичну за Павловићев есејистички дискурс. Павловић истиче допринос словенског романтизма, који има "велике, светске тренутке у новим видовима епско-драмске и наративне поезије" (Мицкјевич, Пушкин, Његош, Сима Милутиновић Сарајлија, Иван Мажуранић, Љермонтов), а осећајност "словенске душе" и процват емотивне поезије код готово свих словенских песника постала је "традиција осећајности" која се и даље преноси, а њени "одсјаји" су видљиви и у модерној словенској поезији (Исто, 8).

Посебно признање Павловић одаје романтичним песницима занимљиво формулисаним запажањем да су били "шампиони увођења елемената

¹⁸⁵ "Према томе, велики замах књижевног стваралаштва код *Југословена* у првој половини и око средине деветнаестог века спада у европски романтичарски покрет, и даје му својеврсне, вредне и бројне прилоге" (Павловић, 2003:22).

¹⁸⁶ Тако у есеју о песништву Војислава Илића, Павловић прецизно назива Силвија Страхимира Крањчевића "хрватски песник" (Павловић, 1974:89).

¹⁸⁷ "Кад бисмо у ову књигу укључили избор из *српског* и *југословенског* песничког романтизма,(...)баш тај избор би дошао у први план размишљања и расправа" (Павловић, 2003: 20).

савременог живота у поезију, (...) носиоци онога што називамо модерношћу", и у свом покрету ка савременом постали су "први модерни песници и први модернисти" (Исто,9). Кроз наведена промишљања и проницљиве закључке Павловић заправо успоставља и формулише сумарни поглед на "догађај романтичне поезије" и даје оквирну дефиницију овог далекосежног културолошког покрета и културног догађаја:

Романтизам није био само литерарни феномен, и данас не треба видети у њему само текстове, стилове, форме, биографије, кодекс расположења, тематску ширину. Треба да човек очува осећај догађаја, укус збивања која нису била ни само ни пре свега књишка. Идеје и уметничке творевине биле су у стварној игри, имале су стварну судбину. (Исто, 10)

Даље следи антологичарева оцена да је лакше одредити стилске одлике романтичне поезије ако се прво маркира шта све ова поезија напушта, а то је: дуги стих, облик велике оде и религиозне химне, митолошку нарацију, дискурзивност израза, резонување у стиху, сатиру, пажљиви, учтиви језик и све што је могло подсећати на то "да је литература једна старинска институција" (Исто, 11). Међутим, романтизам обнавља жанрове ученог, херојског и драмског епа, јавља се роман-еп и "певљива" балада, као и "визионарски еп" (*Фауст, Легенда векова*), али мала лирска песма је доминантни облик романтичне поезије и она је донела "истинску победу поезије у романтизму" и постала његов "амблем" (Исто, 12).

Павловић проблематизује општеважећу оцену да је "појачано осећање свога *ја* код романтичара" исто што и "култ самог себе" и егоцентричност какву раније епохе нису неговале, већ сматра да је романтично *ја* "било супстрат захтева за слободом" и да није било "ни индивидуално, ни индивидуалистичко" (Исто, 15). Романтично *ја* је одраз повишене стваралачке самосвести, "ознака врлине одважности", а не "тачка највеће снаге, разметљивости, афирмације своје приватне личности", јер "романтизам је појачавао *ја*-свест, али то *ја* је

било и колективно и индивидуално, естетско и еротско, класно и групно, мисаоно и акционо" (Исто). Павловић овде луцидно уочава и демистификује једно од општих места већине теорија и историја романтизма, и аргументовано одбацује поједностављене оцене романтичарског *ега*, као што одлучно одбацује другу раширену тезу о њиховом *бекству од стварности*. Песници романтизма су одлазили у прошлост "да нешто из ње донесу, да ојачају себе", као што су одлазили у далеке земље да донесу "духовна добра" и "јарке боје заборављених или занемарених лепота", а ослањање на машту одводило их је у пределе прошлости и донело *историзам* истиче Павловић (Исто, 16). У овој својеврсној Павловићевој "одбрани" романтичара од поједностављених, а општеважећих оцена, назире се и његови аутопоетички ставови:

Историзам је био нова антрополошка димензија, и израз нове, неслућене слободе човекове да *бира себе у историји*, (подвукла М.Р.) да сазнаје своју сложеност и своју пластичност, да медитира о невероватној разноврсности феномена *човек*, и да прави пројекте о самом себи и за себе. (Исто)

Да ли треба поново подсећати на већ уочен Павловићев однос према историјском и митском у сопственој поезици и у којој мери је став *бирања себе у историји* маркирао његово песništво и донео вишеструко плодна укрштања модерног песничког израза и реактуализованих историјско-митских слојева, одабраних из непресушних извора *живе традиције*.

Кроз промишљање велике теме *романтичне љубави*, Павловић поново демонстрира своју способност луцидног продирања у суштинско значење неке појаве и "брани" песнике романтичаре: "Чинимо велику неправду романтичарима ако говоримо о њиховом самоистицању, о њиховом култу сопственог *ја*, а не помињемо, или не подвлачимо њихову способност и спремност за љубав" (Исто, 17) Култ љубави код романтичара је аналогна појава ренесансној платонској љубави, а термин *романтична љубав* остао је трајна ознака за љубав пуну заноса "са много маште, незаинтересовану, не-

грађанску", и Павловић високо вреднује ову интензивну посвећеност љубави, која за разлику од "новије уметности" и њене "често разорне" силине, своју енергију усмерава ка пружању љубави, у чему се приближава "суштини поезије" (Исто).

У поглављу *Наши романтизам и Европа*, Павловић изненађује предане читаоце својих есеја, и уместо очекиваног постављања нашег романтизма у поредбени контекст са европским кроз уочавање паралела, сродности и утицаја, полемише са "европоцентричном" затвореношћу пред вредностима словенског романтизма, али и културе. Он образлаже изостављање нашег¹⁸⁸ романтизма из ове антологије тиме што би постављање у заједнички контекст песама преведених на један језик са песамама изворно насталим на том језику, довело преведене песме у неравноправан положај и као пример наводи тада објављену антологију европског романтизма у Москви (*Поезија Европе*, Москва, 1977), која из истог разлога изоставља не само руску и украјинску поезију, већ и поезију других делова (тадашњег) Совјетског Савеза. Павловић у полемичком тону оспорава супротни пример код Француза, који у обимној антологији европског романтизма "нису били шкрти у приказивању своје књижевности", али изоставили су наш романтизам, Пољаке и остале Словене, а Русе представља само Пушкин, те закључује да је "књига типичан пример класичног (западноевропског) европоцентризма у стварима културе и литературе".

Он истиче богатство "српског и југословенског" романтизма који је дао "неколико врхунских дела поезије" и оспорава још једну раширену тезу да се наш романтизам не може постављати у европски контекст због наводног недостатка "дубоког, зрелог, филозофски образложеног романтизма" (Исто, 22). На основу испитивања и проучавања европског романтизма, Павловић заокружује оцену нашег романтизма у европском контексту недвосмисленом констатацијом да "спада у европски романтичарски покрет, и даје му

¹⁸⁸ Под појмом *наши* у овом тексту Павловић подразумева синтагму "српски и југословенски" романтизам, изузев једне реченице у којој користи термин Југословени, и коју смо раније навели, па је реч *наши* синоним-заменица наведене синтагме.

својеврсне, вредне и бројне прилоге", а што "западноевропска књижевноисторијска свест" не прихвата те "прилоге", тиме сама умањује сопствену улогу у ширењу "семена" романтизма по Европи (Исто).

Занимљиво је да Павловић пише проширени предговор антологији европског романтизма недуго после есеја о поезији Јована Стерије Поповића¹⁸⁹ где се први пут наговештава промена Павловићевог односа према Европи¹⁹⁰ у односу на чуђење пред повременим "антиевропеизмом" наших песника које је изразио у есеју *Културноисторијска свест Војислава Илића* (1971).¹⁹¹ У тексту о Војиславу, Павловић у коментару на "антиевропеизам" наших романтичара, запитан над великом темом наших "психолошких и културноисторијских поларизација" бележи између осталог да се "ужасавамо ако нас изостављају на карти европске културе, а убисмо се доказујући да смо нешто друго и самосвојно" (Павловић, 1974:88). Неколико година касније, у есеју о Стерији (1976), Павловић пише похвалу наше посебности и самосвојности (под утицајем преданог истраживања наше народне поезије тих година, о чему је детаљно било речи у делу рада о Стерији), а у тексту *Песништво романтизма* исказује, ако не "ужасавање", онда оштро негодовање пред "европоцентризмом" западноевропске књижевноисторијске свести у односу на нашу и друге словенске културе. Током неколико година колико је протекло између есеја о Војиславу и Стерији, па до овог предговора, Павловић је највероватније увидео да узрок "антиевропеизма" наших песника није толико у једносмерној и чудној психолошкој условљености наших људи, колико је ова поларизација у најбољем случају обострана, ако већ није иницирана "европоцентричним"

¹⁸⁹ Есеј *Јован Стерија Поповић, његова поезија* написан је 1976, а објављен у књизи *Ништитељи и свадбари* 1979, а есеј *Песништво европског романтизма* Павловић ће написати 1978.

¹⁹⁰ У приказу есеја о Стерији опширније смо се бавили темом промене Павловићевог односа према Европи.

¹⁹¹ "Европу је онако глобално карао Ђура Јакшић, а Лаза Костић је кудио Париз (као и Змај), и тако даље, до данас.(...)Лакше нам је да кажемо шта нисмо, него шта јесмо. Најлакше нам је да кажемо да све јесмо, најтеже: да много шта нисмо(..) Занимљиво је знати где смо ментално били пре скоро једног века, питање је где смо данас, да ли смо се с те тачке померили, и куда?"(Павловић. 1974:88).

ставом западноевропске културе, што нам потврђују наводи из *Песништва романтизма*.

Уз истицање неспорних вредности "догађаја романтичне поезије" у овом огледу, који повремено делује као једна аргументована, оригинална и луцидна "похвала романтизму", Павловић у поглављу индикативног наслова *Злоупотребе и порази*, наводи да постоји "и нешто негативно у појму романтизма" (Павловић, 2003:22). Основну злоупотребу Павловић уочава у романтичарској потрази "за великим темама" и великим узбуђењима и мислима, а пошто се нису могле увек наћи дошло је "до симулације великих осећања и значајних мисли", па иако је нарасла моћ поезије, нарасла је и "вештина да се прави замамно стихотворство од сићушних повода" (Исто, 23) Павловић уочава повремено декламаторство и позу која се јављала чак и код најбољих и великих песника, што их у целини не "доводи у питање" (Шели, Бајрон, Иго, Ламартин, код нас Лаза Костић) . Романтизам није дао "велика интегришућа дела" и својом једностраношћу отворио је "двери великом замаху реализма", те су пораз романтизма донели они "који су мислили да је романтична формула неисцрпна" (Исто, 24).

Због тога Павловић препоручује "двосмислен однос" према романтизму, и позитиван и негативан, какав очигледно задржава и он сам, што је јасно из његових оцена српског романтизма у целини, које је донекле променио кроз есеје о српским песницима романтизма, али никад се није недвосмислено позитивно изразио о романтизму у целини. Овај текст је сума његових највиших оцена које је изрекао о "догађају романтичне поезије" икад, али нужна ограда и двосмисленост његовог односа према романтизму остаје константа његове књижевноисторијске и теоријске мисли.

Структуру антологије и критеријуме избора Павловић имплицитно образлаже у тексту предговора, али даје и краћу приређивачку напомену уз друго издање. Иако је и први избор био "прилично обухватан", извесно ограничење је настало због тежње да преводи европских романтичара буду на "натпросечној висини", те је друго издање допуњено песмама руских песника

Жуковског и Батјушкова, бугарског песника Христа Ботева, Чеха Махе, Словака Јанка Краља и Украјинца Тараса Шевченка. Критеријум избора из првог издања да "песме буду довољно карактеристичне и добре" и да постоји сразмера "у броју песама између значајних и релативно мање важних песника" непромењен је и у допуњеном издању, па је раније успостављена структура антологије очувана (Исто, 26). Павловић потврђује уверење из првог издања о богатству и значају романтизма у словенским земљама, које је "у протеклом времену још више поткрепљено читањем и поређењем", и наглашава да ова антологија европског романтизма "не личи на друге књиге под истим насловом у другим земљама", јер изражава "наше укусе, наше историјско искуство", а посебно "отвореност према свету у различитим правцима" (Исто), чиме дискретно понавља прекор "европоцентричној" затворености.

Павловићева антологија *Песништво европског романтизма* представља обиман избор песника европског романтизма подељених у пет поглавља. Прво поглавље *Увод у романтизам* почиње песама Јохана Волфганга Гетеа који је заступљен са 16 песама, а следе Фридрих Шилер (7), Фридрих Хелдерлин (18), Андре Шенје (4) и Вилјем Блејк (13). Очигледно је Павловићево високо вредновање Хелдерлинове поезије који је по броју песама заступљенији од Гетеа, а већину његових песама у антологији је превео Миодраг Павловић (14), уз три превода Ивана В. Лалића и један Светозара Бркића.

Први талас романтизма почиње поезијом енглеског песника Вилјема Вердсверта (6), следе Самјуел Тејлор Колриџ (3), Новалис (4), Лудвиг Тик (1), Клеменс Брентано (4), Уго Фосколо (1), Јан Колар (2), Василиј Андрејевич Жуковски (2), Константин Николајевич Батјушков (2), Алфонс де Ламартин (4), Алфред де Вињи (2). Од песника првог таласа романтизма Павловић бројем песама истиче енглеског песника Вердсверта, а ту су и први представници словенских народа (Колар, Жуковски и Батјушков).

Поезијом Џорџа Гордона, Лорда Бајрона (6) почиње најобимније поглавље *Други талас романтизма*, а представљају га Перси Биш Шели (4), Џон Китс (3), Томас Худ (1), Јозеф Ајхендорф (4), Фридрих Рикерт (1), Лудвиг

Уланд (2), Хајнрих Хајне (10), Едуард Мерики (3), Никола Ленау (3), Анета Дросте-Хилсхоф (1), Ђакомо Леопарди (5), Виктор Иго (16), Алфред де Мисе (3), Александар Сергејевич Пушкин (11), Евгениј Абрамович Баратински (4), Алексеј Васиљевич Кољцов (2), Фјодор Иванович Тјутчев (6), Михаил Јурјевич Љермонтов (7), Карел Хинек Маха (1), Тарас Шевченко (4), Адам Мицкјевич (5), Јулјуш Словацки (8) и Ципријан Норвид (6). У овом поглављу доминирају словенски песници са великим бројем превода Љубомира Симовића, а број песама у избору потврђује Павловићеве оцене песништва Виктора Игоа из предговора, у коме истиче високу вредност Игоовог "визионарског епа" *Легенде векова*, а следе га Пушкин и Хајне.

Антологијски избор заокружују два завршна поглавља *Раскрснице* и *Одјеци*, а песници на раскршћу романтизма су Теофил Готје (6), Едгар Алан По (4) и Жерар де Нервал (6), док одјеке романтизма по Павловићу представљају Михаљ Верешмарти (1), Шандор Петефи (6), Хосе де Еспронседа (1), Густаво Адолфо Бекер (2), Јанко Краљ (1), Јан Неруда (1), Христо Ботев (1) и Михаил Еминеску (5).

На крају избора су Павловићеве белешке о сваком песнику из антологијског избора, које уз основне биографске податке садрже и Павловићеве сажете есејистичко-критичке оцене. Тако Павловић назива Хелдерлина једним од "највећих песника-мислилаца свих времена", који је "рекао најпресудније ствари о духовној ситуацији модерног човека", док је Пушкин "магистралан версификатор, велики лиричар, осећајан и мисаон у исти мах", песник "великих заноса и танани посматрач живота" који обележава "несводљиве особености руске националне књижевности" (Исто, 382, 384).

"Песник великог вербалног и формалног талента" и "велике маште" Виктор Иго "вероватно" је највећи "француски песник свих времена", потврђује Павловић оцену из антологијског избора, и истиче Вердсвертов "утицај на енглеску поезију", као и јак "смисао за природу" и медитативност (Исто, 373, 376). Код Петефија "мајстора песничког израза" Павловић уочава широк тематски круг, инвенцију, духовитост, Леопарди је "највећи италијански

лирски песник последњих столећа", у поезији Јанка Краља дошле су до изражаја "високе уметничке могућности словачког језика", а низ песама руског песника Тјутчева "спада у ремек-дела филозофске лирике" (Исто, 377-383).

Код Бајрона Павловић истиче сатиричну поему *Дон Жуан* као дело "стварне и трајне вредности" што не чуди ако знамо за његову склоност ка сатири, Блејк је највећи "романтичарски песник Енглеске", Хајне је "романтичарску лирску песму довео до савршенства концизне и врло изражајне форме", а Гете је "један од највећих писаца Европе" једноставно сажима Павловић значај и домете писца *Фауста* (Исто).

Тако Павловић кратке биографске податке о песницима, уобичајен додатак антологијских избора, претвара у минијатурне есеје о песницима из свог избора, чиме је обогатио и заокружио већ обимну и репрезентативну антологију европског романтизма. Судећи по заступљености песама и оценама из предговора и сажетих есејистичких бележака на крају антологије, за Павловића је Хелдерлин највећи песник европског романтизма, а следе Гете, Иго, Блејк, Пушкин и Хајне, а од песника словенских народа, уз Пушкина су Љермонтов и Тјутчев и Пољаци Словацки и Норвид.

Павловићева антологија песништва европског романтизма потврђује његову оцену из есеја-предговора *Песништво романтизма* да су "поезија и песници романтизма изнад свих дефиниција романтизма" и да се "ниједном категоризацијом не могу исцрпсти – прави песници стоје за себе" (Исто,25). *Песништво европског романтизма* драгоцен је прилог естетско-стилској и идејно-мисаоној историји целокупног европског романтизма, а по својој оригиналности и особености приступа свог приређивача представља личну, поетски засновану, Павловићеву књигу европског романтизма, и складно се уклапа у његово есејистичко дело у целини.

В. Б. Јејтс

Међу првим Павловићевим есејима о песницима, налази се есеј *О поезији В.Б.Јејтса* (1955) објављен у есејистичкој књизи *Рокови поезије* (1958). Као што смо раније истакли, већина есеја у *Роковима поезије* укључујући и есеј о Јејтсу, поред аналитичко-интерпретативне равни, садрже ставове и увиде које можемо сматрати програмом Павловићевог теоријског дискурса, али и антиципацијом развоја његове целокупне поетике, и песничке и есејистичке, и зато смо га издвојили из Павловићевог корпуса есеја из светске књижевности.

Из текста о поезији В.Б.Јејтса, видљиво је Павловићево високо вредновање целокупног дела ирског песника, па у тексту изостају детаљније анализе стилско-композиционих или језичких особености његових песама као у осталим есејима о песницима, а пажња је усмерена ка питањима Јејтсове поетике, у првом реду на интелектуално-мисаони квалитет његовог песништва, симболичку раван и однос према историји и миту. Из данашње перспективе гледано, јасно је да теме које Павловић издваја антиципирају његов песнички заокрет који ће уследити после раних песничких збирки *87 песама* и *Стуб сећања* ка песничким реактуализацијама митских и историјских садржаја почев од збирке *Млеко искони* (1963).

Павловић истиче симболичност Јејтсове поезије на примеру чувене песме *Леда*, у којој иза складне лепоте песничких слика и очигледне митске алузије, назире дубљи смисао и значај, а он се открива тек када сагледамо Јејтсову поезију у целини, али и његове филозофске преокупације садржане у *Аутобиографији*, писмима и прозном делу *Једна Визија*. Тада се "лепота ове песме полако раздвоји" као "уздрмано острво између чијих половина се увлачи море" сликовито дочарава Павловић "отварање" дубоког смисаоног нивоа песме, и уочава да Леда симболизује "чин започињања и заснивања Хеленске цивилизације" (Павловић, 1958:192-193). У Јејтсовом симболичном систему иза

сваког истакнутог симбола стоји невидљива "езотерна подлога", а његове песме су "шифровано тело, у лирско рухо одевени коштани удови једне интелектуалне систематизације" (Исто, 193).

Садржај и преокупације које су у основи Јејтсове "интелектуалне систематизације" посебно су значајне и за Павловићеву поезију, а то су "проблеми цивилизације и њених судбина", а Јејтс је засновао и сопствени поједностављени концепт филозофије цивилизације, ослањајући се на сродна гледишта код Ничеа, Платона, Хераклита, Декарта, Бемеа, Блејка и Тојнбија. Његово схватање историје је циклично, а "сматрао је да су проблеми који проистичу из историје цивилизација од пресудног значаја за човеково сазнање о свету" (Исто, 192). Ова формулација о Јејтсовој преокупацији историјом цивилизација, постаће ускоро и Павловићева песничка преокупација, исказана у збиркама митско-историјског тематског круга (*Млеко искони, Велика Скитија, Светли и тамни празници*), у којима Павловић даје поетске визије наизменичних почетака, успона и завршетака античких библијских, паганских и хришћанских цивилизација, оцртавајући пут човековог "сазнања о свету" и налажења "свог личног облика и става о њему" (Исто).

Павловић уочава "ризик" који је Јејтс свесно преузео када је из своје поезије избацио било какву примесу објашњавања, да не би жртвовао "ритуални интензитет" своје поезије "баналношћу", па је повећавао изражајну снагу "голе слике" и по томе је он јединствена појава у модерној поезији. Његова поезија је "епска целина" иако Јејтс није написао ниједан еп, наглашава Павловић, јер савремена поезија нема "кохерентнију и осмишљенију симболику од његове", и може се спознати само читањем у целини и уз коментаре који то читање "дивно помажу и осветљавају" (Исто, 194- 195). И на овом месту можемо подвући паралелу између Павловићеве стваралачке поетике онако како ће се она развијати у деценијама које следе, и читања његове поезије уз увиде из његових есеја, али и других тумача, који продубљују њено значење и "дивно помажу и осветљавају" њен смисао, као што смо могли да се уверимо кроз примере наведене у овом раду.

Порекло Јејтсовог интересовања за митско и ритуално Павловић налази у још живом ирском народном епу у време када је песник почео да ствара, као и добром познавању келтске митологије, а временом шири круг тема у "потрази за другим складиштима предачких слика" у грчкој митологији, Апокалипси, Индији, док симболи "постају основно средство песничке технике" (Исто, 196). Павловић истиче да је Јејтс "интелектуални песник" који тешко постиже "интимност са самим собом", па се као лиричар "пројектује у спољне ситуације", а одатле потиче и његова "конкретна амбијентација"¹⁹² историјских и митских слика, што може у извесној мери да се примени и на Павловићеву поезију, јер у његовим песмама ретко налазимо лични, интимни тон, а говорни субјект је често екстериоризован.

Конкретну амбијентацију у песмама о Бизантији Павловић сматра веома успешном, упркос супротног става "иначе врло компетентног тумача Т.Р.Хена", јер то што Јејтс није имао поуздане историјске податке о Бизантији, показало се изузетно уметнички продуктивно, па је "стварао своју имагинарну земљу, једно метафоричко поднебље у коме чак и историјски симболи дају утисак непосредних интуитивних откривења" (Исто, 202). Павловић у овом поглављу есеја о Јејтсу цитира Елиотову оцену из есеја *Улис, ред и мит*:

Употребљавајући мит, спроводећи сталну паралелу између савремености и древности, г. Џојс следи метод који други морају да следе после њега. (...) То је напосто начин контролисања, уређивања, уобличавања и давања смисла бескрајној панорами трошности и анархије модерне историје. Тај метод је већ скициран од стране г. Јејтса, о чијој потреби је мислим г. Јејтс био свестан први међу савременицима. Ово је, ја верујем, корак напред да би се модерни свет

¹⁹² У тексту *Хронотопи у поезији Миодрага Павловића (1952-1962)* Александар Петров наводи у кратком осврту на есеј о Јејтсу да Павловић ту "уводи појам амбијентације који је унеколико аналоган појму хронотопа, и то у време када је хронотоп ван употребе у тумачењима књижевних дела" (Петров, 2010:95).

учинио могућим у уметности. (Исто, 195)

Јејтсово визионарско поимање цикличног кретања историје одудара од тада општеприхваћеног еволуционистичког схватања историје, важећег још од Ренесансе, и антиципира потоње двадесетовековне учестале теорије о историјским циклусима:

Код Јејтса историја је спирално кружење које описује облик конуса и повећава свој пречник све док се услед велике удаљености од центра не распадне и растури; у том тренутку из новог средишта нова спирала почиње одмотавање око конуса у супротном правцу: што једна цивилизација намота, то друга одмота, и обратно. (Исто, 206)

Јејтсово схватање историје у сагласности је са Павловићевом унутрашњом спознајом тока историје, што је видљиво у његовим поетским циклусима, али и кроз есејистички дискурс кроз који Павловић промишља и надограђује схватање кружног кретања свих цивилизацијских појава. Тако у књизи *Природни облик и лик* (1984) Павловић кроз есеј *Култура као калем конца* (1983), промишља ритмичне и кружне појаве у историји културе, које можемо читати као проширење исказа из есеја о Јејтсу. Павловић у овом тексту супротставља модерне семиолошке теорије културе схваћене као систем знакова који омогућавају функционисање комуникационих целина, "између којих има само смене, а не и преображења, успона, кризе?" и "давни мисаони проналазак неке древне цивилизације" по којој је култура "органички развој облика, и зато познаје ритмове" годишње и биолошке (Павловић, 1984:128). Модел калема који се намотава и одмотава је "метафора за мисао" а не "митски симбол" који указује на очигледност почетног "усхита" одређене културне формуле у историји културе која једно време "делује, очарава, репродукује сама себе, савлађује препреке, осваја простор", и од једног тренутка та иста формула почиње да ствара "презир, расуло, свој антимицит". (Исто). За Павловића је ова појава "један дубоко усађен антрополошки ритам од којег зависи раст и пропадање културе", што указује да је своје почетне премисе исказане на

основу Јејтсовог схватања историје, потврдио и проширио увидима из културолошко-антрополошких истраживања којима се интензивно бавио у деценији када је овај есеј настао.

За Павловићев однос према историји карактеристична је и мисао коју је изрекао у есеју о Јејтсу и која оцртава правац развоја његове поетике и може се сматрати аутопоетичким исказом, који упућује на песнички поступак којим ће Павловић настојати да оцрта лични доживљај историје у својим песничким збиркама:

Нас тренутно занима могућност да песник доживи историју у целини, не у појединим манифестацијама, као један реалан, важан личан доживљај. (Павловић, 1958:201¹⁹³)

Павловић се посебно осврће на особен начин Јејтсове песничке употребе историје и посебно мита, и истиче да је песник тиме створио једну од пресудних могућности развоја модерне поезије:

Али никад ниједна митолошка личност не појављује се код њега на котурнама божанства...У чему је ствар? Највише опет у језику. Јејтс је био претеча оног конверзационог, лежерног стила, који је касније тријумфовао у Елиоту и Одну; он је пробио први лед и допринео да улични жаргон буде пуштен у поезију не само својом лексичком свежином, него и ритмичком дрскошћу. (Исто, 207)

Правац који је Јејтс као зачетник и претеча модерних песничких поступака оцртао, следиће и Павловић у својој поезији, и кроз фамилијарно третирање митских и историјских личности, и кроз оцртавање кружног кретања цивилизацијских токова, објективизацију лирског субјекта, стварање

¹⁹³ Кроз поређење Јејтсовог и Павловићевог односа према историји, Александар Петров износи прецизно запажање: "Павловић ће се у својим књигама историје придржавати доследније него Јејтс, с тим што ће настојати да између мита и историје успостави двосмеран однос: *историзоваће мит и митологизоваће историју*" (Петров, 2010:96).

симбола сложеног значења, што је највидљивије у лирским циклусима из наредне деценије његовог стварања почев од *Млека искони* до збирке *Светли и тамни празници*. из које наводимо карактеристичан пример убацивања говорног, конверзацијског идиома у песнички исказ:

Да нас пробуде
набили су у нас сувише снаге,
сад светлимо као сијалице
док идемо преко парскозорних поља,
и у ходу нам тако спојише
удове, лице и труп
и ставише у руке цвеће
као да смо педери а не васкрсници,

("Песник устаје из земље", *Светли и тамни празници*) (Павловић. 1996:58).

У наведеним стиховима очигледна је иронија и хумор, за којима Павловић веома ефектно посеже и у поезији и у есејима, а уједно су и важно обележје Јејтсовог актуализовања мита које Павловић у тексту апострофира као "ненадмашно мајсторство" у области у којој је Јејтс "дотерао мит до дуvara комике", па је "хумор честа и еминентна особина његових песама", без обзира на "често ултраинтелектуални садржај" (Павловић, 1958:208).

Завршно кратко поглавље есеја о Јејтсу је израз Павловићевог нескривеног дивљења које осећа не само пред његовом поезијом и мишљу, већ и пред његовом личношћу која и у својим "старачким визијама" импонује исто колико и у младалачким:

Тај Ирац нема ничег мекушног у себи, мушкост и снага извиру из оног што је говорио и писао, култ херојства он никад није престајао да уздиже речју и делом. И том својом келтском, викиншком особином, која је у њему имала природност урођеног, он ће остати близак и

оним нараштајима песника који ће се занети митовима сасвим другог имена. (Исто, 209).

Осећање да пред собом има духовног претка, чија поезија дубоко одзвања у његовим унутрашњим визијама које тек сазревају и чекају да се испоље у пуном замаху, надахнуло је Павловића на овакав исказ поштовања и дубоке наклоности, који је редак у његовом есејистичком дикурсу, у којем Павловић показује наклоност према песницима, али се та наклоност више осећа, али не и експлицитно исказује, као када је у питању "тај Ирац" В.Б. Јејтс.

Т. С. Елиот

Есеј о поезији Томаса Стерна Елиота, једног од најзначајнијих песника англосаксонског модернизма Павловић објављује у својој јединој књизи есеја из светске књижевности *Читање замисљеног* (1990). Ова есејистичка збирка, заједно са књигом *Природни облик и лик* (1984) у којој су есеји о српском сликарима, садржи у првом реду промишљања културно-антрополошких тема, систематизованих у Павловићевој најзначајнијој књизи тог круга *Поетика жртвеног обреда* (1987).

Есеј о Елиотовј поезији један је од ретких у књизи *Читање замисљеног* који се бави тумачењем и поетичким сагледавањем дела једног песника, без повезивања са мотивима обреда, мита и жртве, те спада у Павловићеве карактеристичне есејистичко-критичке текстове, и то је један од разлога што смо га издвојили у овом прегледу есеја из светске књижевности. Други разлог нам се чини значајнијим, а то је неспоран, можда и најзначајнији утицај који су на Павловићеву поетику, есејистичку, критичку и теоријску мисао извршили Елиотово песништво, есејистика, теоријско-критичка и културолошка мисао. Занимљиво је сагледати које места из Елиотове поетике Павловић издваја и на који начин се то одражава на његову песничку и есејистичку поетику.

Павловић контекстуализује Елиотово песништво са претходницима у англосаксонској песничкој традицији Витменом и Милтоном и савременицима Паундом и Џојсом, наглашавајући моћ и пуни развој покрета "модерности у енглеској поезији", која се огледа у стваралачком и истраживачком делу Елиота, Паунда и Џојса "од младости до дубоких година зрелости" (Павловић, 1990:143). Он прецизно уочава главну слабост Паундових *Кантоса* у односу на Елиотово песништво, који је у својој раној поезији сјајно применио главна начела модернистичке поетике фрагментирања "јединица песничке смислености" у "неочекиване међусобне односе", док је Паунд иста начела "перпетуирао у недоглед", и довео своју поезију "у потпуну зависност од образованости и добре воље својих тумача" (Исто, 143, 146). Елиот је у прва четири певања *Пусте земље* начело "слагања диспаратних фрагмената" довео до врхунца и стварао "далекосежне алузије од мало стихова", али је на крају своје поеме прешао "свој сопствени Рубикон" и описао своју *пусту земљу* кроз "антифоничне, али експлицитне формуле" (Исто, 146-147) аналитички луцидно оцртава Павловић песнички поступак у Елиотовој чувеној поеми, а аналогни песнички поступак налазимо у његовој поеми *Дивно чудо* (1982). Павловић уочава да је следећа Елиотова поема *Шупљи људи* "песничка експликација" *Пусте земље*, али свесно поједностављеног песничког језика и израза.

Павловић истиче преломну тачку у Елиотовом стварању од *Пепелаве среде* и *Аријелових песама*, које означавају одвајање од додирних тачака са Паундом и приближавање Клоделу, Пегију и Хопкинзу, све до врхунца поетског замаха у хорским песмама у *Стени*, које реализују "поезију највишег духовног замаха у модерном времену" и говоре "последње истине о раскрсницама модерног доба" (Исто, 147). Есејиста-песник надахнуто говори о *Стени* која га оставља "готово без даха", у којој Елиот с лакоћом зрелог песника резимира своје теме, и истиче "визију зидања модерног храма и визију светлости која је последње откровење", а истовремено даје елементе за "нову духовну философију историје" (Исто, 148). О смислу и симболици храма Павловић ће писати у својим есејима индикативних назива *Храмовни простор* и *Битност храма* у књизи *Обреди поетичког живота* (1998), и о њима ће више

бити речи у поглављу о културолошко-антрополошким темама, а настају у приближно време када и есеј о Елиоту, и указују на његове тадашње есејистичке преокупације и корелацију са увидима из овог есеја.

Последње Елиотово велико песничко дело *Четири квартета* "кроз поезију остварује духовне увиде највишег ранга и оспособљава је да говори, односно да изговара религиозну емоцију", и заокружује Елиотов песнички развој од митолошке западне традиције у *Пустој земљи* до "теолошко-философске традиције" у *Квартетима*, које Павловић назива "неупоредици стваралачки тријумф" модерне поезије (Исто,150). Павловић на овом месту луцидно и прецизно увиђа преображај модерности у касној Елиотовој поезији, али и значај овог песничког чина за западноевропску поезију:

Четири квартета су излазне поеме не само енглеског, него и западноевропског модернитета у поезији, и у исто време његово последње дело. (Исто, 150).

Ова далекосежна и смела, а прецизна констатација произилази из Павловићевог сувереног познавања европске поезије, богате ерудиције, али и способности да се имагинативно и луцидно продре иза појавних облика неког појма или појаве и назре суштински ток развоја, кретања и гашења одређене духовне струје у културолошким токовима. Видљиво је у овом есеју и ауторово померање истраживачких трагања ка културолошким и филозофско-антрополошким темама и развој способности за све шире синтезе у сагледавању смисла људског стваралаштва.

Павловић се у есеју о Елиотовој поезији бави и његовим есејима кроз коментаре важних појмова његовог есејистичког дискурса, а за корелацију са његовом песничком поетиком занимљиво је истицање Елиотовог става о нужности враћања конверзационом, говорном језику у поезији, који се провлачи "као црвена нит кроз његове есеје о песницима".¹⁹⁴ О говорном језику

¹⁹⁴ У познатом есеју *Музика поезије* (1942) Елиот говори о узајамности поезије и говорног језика, о начину еволуирања језика кроз поезију, те да језик поезије не сме битно да се

у поезији Павловић пише у својим првим есејима у *Роковима поезије* (1958),¹⁹⁵ а о комуникационој и естетској функцији говорног идиома у његовој поезији било је речи у овом раду поводом поезије Душана Матића.¹⁹⁶

Павловић се осврће и на Елиотово мишљење да "песник мора да има смисао за индивидуалну људску егзистенцију", а истицање појединачног, личног гласа историјских и митских личности једна је од главних карактеристика Павловићеве песничке поетике, посебно видљива у историјско-митским циклусима од *Млека искони*, *Велике Скитије*, *Нове Скитије* до *Светлих и тамних празника*. У њима песник мења субјективни лирски глас, па су говорна лица у његовим песмама сами јунаци историјских или митских времена, анонимни или славни, а таквим песничким поступком приближава се њиховој индивидуалној људској судбини, персонализује је и оживљава, па уместо митског јунака окамењених особина, проговара људско биће, језиком универзалног исказа, блиског свим људима и временима. Овакав поступак илуструју песме из *Велике Скитије* на пример, у којима се Кнез Лазар јавља као говорно лице, или када у *Млеку искони* митски јунак Одисеј кроз песму *Одисеј говори* проговара језиком који је близак савременом говорном идиому.

Павловић се враћа и тези из чувеног Елиотовог есеја *Традиција и индивидуални таленат* о утицају сваког песничког дела савремености на "промену у погледима савременика на ранију поезију истог предања" (Исто,145), а ово схватање Павловић је применио на читање српске песничке традиције коју је тумачио обрнутом хронологијом од уобичајене: кретао се од савременика ка прошлости и на тај начин оцртавао линије развоја и укрштања

разликује од говорног језика, јер "следбеници једне књижевне револуције развијају нов поетски идиом у извесном правцу, они га дотерују и усавршавају, у међувремену се говорни језик даље мења, и поетски идиом застареваше" (Елиот, 1963:180).

¹⁹⁵ У тексту *О дијалогу* (1955) Павловић истиче нужност заснивања "нашег конверзационог идиома" из шаренила "говорног спектра" јер "уметничка обрада савременог нашег живота мора да буде дата у језичком руху које ће му одговарати" (Павловић, 1958:64).

¹⁹⁶ На овом месту ћемо подсетити на запажање Љубомира Симовића из предговора Павловићевим песмама *Велика Скитија и друге песме*, које истиче Павловићеву тежњу да песма буде *комуникативна*: "Намера да говор буде комуникативан осећа се и у структури песме и у њеној лексици.(...) Песник као изворе користи нашу народну и средњовековну књижевност, али не престаје да користи и онај лексички и синтаксички извор који је још у поетску свог певања открио у модерном градском говору"(Симовић,1996:51).

разноликних песничких појава у нашој традицији. Консеквенце овог схватања не односе се само на хронологију читања одређене песничке традиције, него у првом реду доносе динамичан и стваралачки однос према текстовима прошлости који постају *жива традиција*, а такав однос јесте *осећање историје* онако како га Елиот образлаже у познатом есеју:

Постојећи споменици образују међу собом један идеалан поредак који се модификује увођењем новог (уистину новог) уметничког дела.

Постојећи поредак је потпун све док се не појави то ново дело; а да би се одржао ред и после новине која се наметнула, читав постојећи поредак мора да се макар и најмање измени; и тако се односи, сразмере, вредности сваког уметничког дела поново саображавају целини; а да то представља уклапање старог и новог. Свако ко се сложи са овом идејом о поретку, о форми европске, односно енглеске литературе, неће сматрати неоправданим *да садашњост исто толико мења прошлост колико прошлост управља садашњошћу*.

(Елиот, 1963:35)

Живу традицију тако чини вечно присутни, једновремени корпус дела, а не музеј прошлости у који одлазимо да погледамо неко дело, проучимо га и оставимо тамо, у књижевној прошлости. Овакво схватање традиције, иманентно Павловићевом *осећању историје* потврђује се истовремено кроз његова књижевноисторијска, теоријска и песничка трагања, а у превредновању српске песничке традиције представља једно од темељних начела Павловићевог утицајног и далекосежног подухвата.

Говорећи о Елиотовом наглашавању значаја емоције у поезији, Павловић примећује да је у песничкој пракси Елиот "радо препушта другима", а сам се радије опредељује "за тражење мудрости" до развијања "чврстих исказа у сазнању, и до визија заслужених духовним успоном", а једини "приступачан,

не-ироничан и емотиван" Елиот може се наћи у песмама од *Пепељаве среде* преко *Аријелових песама* до хорских песама у *Стени*, у којима складно развија "религиозну емоционалност" (Павловић, 1990:147). Павловић такође важи за мисаоног песника, који кроз есејистички дискурс наглашава значај емоције у поезији (есеј *О напретку емоције у Роковима поезије* поводом Давичове Хане), и такође је у својој поезији "радо препушта другима". Овакав став произилази из његове унутрашње стваралачке сагласности са Елиотовом теоријом *имперсоналности* и *објективног корелатива*, а о њиховом одјеку у Павловићевим теоријским начелима и поезији, било је речи у овом раду, а на овом месту ћемо се подсетити Елиотовог схватања имперсоналности поезије, на који се складно надовезују Павловићева поетска и есејистичка пракса:

Песников дух је комадић платине. Он може делимично или искључиво да користи искуство самога човека; али уколико је уметник савршенији, у толико ће у њему радикалније бити раздвојен човек који пати од духа који ствара; утолико ће његов дух савршеније да вари и преображава страсти које су његов материјал.

(Елиот, 1963:38).

Из терије *имперсоналности* проиходи и појам *објективног корелатива*, који објашњава начин транспоновања и сублимације емоције у песничком исказу, а који Елиот разматра у есеју *Хамлет*:

Једини начин да се изрази емоција у уметничкој форми јесте да се нађе "објективни корелатив"; другим речима, група предмета, извесна ситуација, ланац догађаја, који би представљали формулу те одређене емоције; и то тако да када су дати спољни фактори, који мора да се заврше у чулном искуству, емоција се непосредно евоцира. (Исто,58).

Можемо само нагласити већ истакнуту и аргументовану тезу да је поступак објективизације песничког исказа карактеристичан за већи део Павловићевог песништва, и да *објективни корелатив* за којим песник посеже не означава његов "хладан" став или одсуство емоција, како се понекад у тумачењима његове поезије може наћи. Песнички изузетно успео поступак *објективног корелатива* може се видети у Павловићевој песми *Продановић* из збирке *Хододарје*, коју смо наводили у овом раду, и у којој "спољни фактори" завршавају у "чулном искуству", чиме се емоција "непосредно евоцира".

На једном другом месту у књизи *Читање замишљеног*, у есеју *Хелдерлинов дах*, Павловић поводом завршетка Хелдерлинове химне *Патмос*, у којој сазнајемо да "емоција и култ нису исто" (Павловић, 1990:82), промишља настанак и развој погрешног поистовећења емоције са обредношћу, које је почело у барокној Реформи, а поновило се у романтизму:

Емоција је почела да се сматра гарантом искрености, постала је синоним животног и духовног интензитета. Песник који није могао да нађе пут натраг до ритуалних форми религиозности, морао је да пробија пут ка емоционалности, која је постала синоним за обредност.(...) Но, емоција је пролазни, душевни и физиолошки интензитет који се не може фиксирати. (Исто)

Из перспективе културолошко-антрополошких истраживања, Павловић заокружује свој специфичан, теоријско-критички и искуствено промишљен однос према емоцији у песничком делу и наглашава да су душа и дух две различите категорије, што ће у његовим каснијим песмама бити уочљивије, а пример духовне, религиозне емоције, налазимо у песничким збиркама *Светогорски дани и ноћ* и *Молитва за светогорске монахе*.

За нашу тему занимљиво је Павловићево повезивање *Четири квартета* са Првим певањем Милтоновог *Изгубљеног раја*, и то на плану песничке текстуре, што је зачуђујуће када се зна "колико је Елиот војевао против

милтоновског песничког идиома", али указује на песничку величину оба песника, јер се Милтоново дело показује незаобилазним "за сваког енглеског песника који се отиснуо у подухват истраживања духовне поезије" (Исто, 149). То нас враћа на Елитове чувене "ревалуације и девалуације" песника енглеске традиције, које Павловић назива "славним" и подсећа на Елиотово превредновање енглеске ренесансе, Џона Дона и *метафизичаре*, али и на супротан Милтонов случај, на кога се Елиот "обрушава" са "готово агресивном енергијом", а Павловић сматра да је разлог томе у првом реду Милтонов прекид ренесансне традиције и трасирање пута за развој енглеске поезије у правцу експлицитног израза, без прелива у значењу и без "заводљиве допадљивости" (Исто, 145).

Колико је Елиотово "славно" превредновање енглеске песничке традиције утицало на Павловићев подухват превредновања српске песничке традиције, или га чак подстакло да крене у такав далекосежан и значајан посао, не можемо да тврдимо; међутим, Павловић никада није крио своје *елиотовско* опредељење када су у питању основна поетичка, књижевноисторијска и теоријска начела, па нема разлога да сумњамо да је и на овај сегмент Павловићевог дела, веома снажно, можда и пресудно утицао Елиотов концепт превредновања песничке традиције.

На овом месту нужно се намеће питање колико је Елиотова улога у западноевропском културно-књижевном контексту аналогна Павловићевој улози у српској култури и литератури? Видљива је сличност њиховог целокупног дела, поезије, есејистике, подухвата превредновања традиције, теоријских начела, па се намеће закључак да је Миодраг Павловић *елиотовска* фигура наше културе. У делу рада о поезији Душана Матића навели смо да је он једна врста Павловићевог "одраза у огледалу" у нашој поезији, а Павловићев исказ о Елиоту који следи, може се такође читати као "одраз у огледалу":

Његови написи о енглеској песничкој традицији кроз неколико деценија остају кључни; они су пресудни за ново процењивање

енглеских песника ранијих векова, али и за разумевање етапа песниковог сопственог развоја. (Исто, 144)

Уколико у наведеном пасусу придеве "енглески" заменимо са "српски" добијамо врло прецизан опис Павловићевог деловања, значења и значаја у српској књижевној традицији, а једно опширније истраживање ове теме, пружио би сигурно значајне увиде и прецизно уочене поетичке, филозофске, мисаоне и сазнајне паралеле и сагласја између Т.С. Елиота и Миодрага Павловића.

Данте

Павловић пише два есеја о Дантеу: *Данте према Беатричи* објављен у књизи *Читање замишљеног* (1990) и краћи оглед *Данте – давалац визија* у књизи *Обреди поетичког живота* (1998), и он може да се чита као допуна Павловићевих дотадашњих оцена и тумачења одређених аспеката Дантеове поезије из есеја о српским песницима (Дис, Костић, Његош, Пандуровић) и културно-антрополошких огледа (*Шта је мит*, *О љубави*). И кратак увид у наведене текстове јасно говори о највишем месту које Дантеово песništво заузима на Павловићевој вредносној скали, а у есеју *Данте према Беатричи* на једном месту се налази и јасна потврда ове оцене:

Убеђеност песникова у оно што нам говори, убедљивост са којом нам приказује своја искуства онострана и небеска, колико га чине *највећим песником свих времена*, толико могу да створе уздржаност код читаоца који би хтео да зна на чему се све заснива...

(Павловић, 1990:26)

У есеју *Данте – давалац визија* Павловић га назива "највећи песнички визионар" и "архипесник" и можда је то један од разлога зашто о његовом

песништву није написао опширнији оглед као о својим несумњивим узорима Јејтсу и Елиоту: Данте стоји усамљен као "давалац визија" и "архипесник" чије дело не тражи аналитичке интерпретације, само бележење увида на које подстичу његови стихови. Други разлог могао би бити у обимној, готово непрегледној литаратури одличних, добрих и мање добрих тумачења Дантеовог величанственог поетског дела, а Павловићев истраживачки и откривалачки дух доследно трага за неуоченим или неочекиваним значењима, која се откривају у споју имагинативног, песничког и аналитичког понирања у песму.

Тако у есеју *Данте према Беатричи* Павловић у стиховима *Новог живота* и *Божанствене комедије (Рај)* види симболично значење односа Дантеа према Беатричи у значењу поетског *жртвовања*. Међутим, он луцидно запажа да није Данте Беатричина жртва како сматра Филип Солерс, него је управо обрнуто: "Данте присваја Беатричу магијом стиха која постаје култ, над њом полаже и има већа права но што су она која се добијају кроз узвраћена љубавна осећања" (Исто, 22). Из овога се види Павловићево схватање моћи поезије: она има стварну моћ и као што живот утиче на поезију и кроз њу се преображава, тако и поезија има повратну моћ и утиче на живот:

У том простору који је Данте затворио почињући свој "нови живот" за Беатричу је остао само један покрет, једно преображење: да пређе из живота у смрт. Она је опевана, али и уречена. Њу је песма сустигла као клетва, као налог за приношење на жртву, за прелазак из постојања у његову супротност. (Исто, 23)

Пошто "узвишена Дама" одлази са овог света, емоција се код песника преображава, али Беатриче се јавља са оног света "из наличја бића" и успоставља се као "култска слика", баш како се "добро жртвовано биће јавља као стабилна култска слика, после обреда" (Исто). После *Новог живота*, Беатриче се јавља у *Божанственој комедији* "као вођа и тумач у последњем

делу Дантеовог визионарског путовања-откровења", а по лепоти, узвишености и мудрости приближава се божанству.

Павловић у свом раном есеју *Дис или песничка имагинација* говори о мотиву *мртве драге* у поезији, и наглашава узвишеност овог мотива код Дантеа, где "мртва драга, спој љубави и смрти, води песникову мисао у области трансцедентног сазнања", и "уводи Дантеа у тананост теолошког учења, разрешава најзаплетеније чворове његових сумњи" и закључује ефектно да је "'веза науке и љубави јача ту него и код самог Платона" (Павловић, 1958:277). У каснијем есеју њега у првом реду занимају митски и ритуални слојеви значења односа песник-мртва драга и кроз сродности са хеленском митологијом, египатском религијом и хришћанским представама Богородице, уочава да Беатриче постаје *небеска девица*, "представа коју познају велики митски ситеми", а "Данте може ту имагинативну ситуацију да издржи, да је подржава и развија" (Павловић, 1990:30). У светлу увида антрополошко-митских сазнања и поетско-имагинативне спознаје Павловић надахнуто и убедљиво оцртава јединствен лик Дантеове *небеске девице*:

Беатрича је на небу као учењак теологије, то је постала метафизичка истина од када је Данте то имагинирао и опевао као потпуну песничку неопозивост.(...)Ни мит, ни јерес, појава Беатриче на небу је обнова култа свете девице на европском културном видику касног средњег века, истовремено представља једну новост, нову смелост и моћ песничке имагинације, која се дуго припрема, а догађа се једном, као Апокалипса. (Исто)

У есеју *Данте – давалац визија* он заокружује слику Дантеове "небеске девице" која је иако "веома лична" песничка визија, постала "свима приступачна у часовима поетског бивања, и незаменљива" и додаје:

Ниједан песник није успео да створи једну нову Беатричу. И зашто би? Она је остала јединствена као да је оснивач неке монотеистичке

еротологије. (Павловић, 1989: 80-81)

У огледу о песми *Santa Maria della Salute* Лазе Костића Павловић уочава још један мотив који Костићеву песму чини сродном Дантеовој поетизацији мртве драге, а то је "критика друштва помоћу еротизма", јер што је снажнији и екстатичнији "еротски гест", он уједно значи и "револт, нежни револт на друштво пред којим би љубавници најрадије затворили очи", а част коју је Данте указао женама "очигледна је критика патријархално-папске црквене организације" (Павловић, 1974:137). Зато у Дантеовој Беатричи Павловић види још једно значење: "Беатрича може бити све, и симбол, и жена, и успомена и антиципација, али је, свакако, експлозија на небесима конвенционалне средњовековне теологије" (Исто).

Универзалност, свеобухватност и вишезначна симболика Дантеове визије *небеске девице* очигледно је један савршен поетски мотив, непоновљив и јединствен у светској поезији, а Павловић поред тога у есеју *Данте – давалац визија* наглашава и немерљив значај Дантеовог песништва у светској књижевности као неисцрпног извора уметничке инспирације. Његове визије су преузимали песници свих епоха и језика, сликари, па и велики вајар Роден, јер је "*Комедија* велики компендијум симбола и ткање које садржи неколико философских и традиционалних система одједном", али оно што је чини "ненадмашним песничким делом" јесте "лепота тих визија за које не морамо увек да имамо на уму да су симболи одређених значења" (Павловић, 1989:79-80). Најмање се данас разуме, наглашава он, Дантеов "езотеризам љубави" у чему је он постао путовођа многих каснијих песника европске традиције "па се и наш Лаза Костић у својој најлепшој поеми, дао повести за руку од великог италијанског песника *слатког новог стила*" (Исто, 80). Данте је тако за Павловића "водич песника" и то је "заиста леп приказ на сцени свеколике поезије", он им показује пут кроз "шуму визија" онако како је њега водио Вергилије, а онда ту улогу преузима јединствена и непоновљива Беатриче.

Павловић у вези са Вергилијевом улогом Дантеовог вође по нижим сферама истиче важно питање песничких утицаја и "оригиналности" која се

често схвата као самоникла и непоновљива визија, и наглашава чињеницу важну за његову целокупну поетику: "И највећи песнички визионар, дакле аутор *Божанствене комедије*, ослања се на претходнике, што сама појава Вергилија као путовође потврђује" (Исто, 79). Када знамо колико јасно кроз есејистички дискурс Павловић наглашава значење појма утицаја и песничких сродности¹⁹⁷ и оцртава јасну дистинкцију између оригиналности по сваку цену од песничке самосвојности и ослањања на претходнике из живе песничке традиције, исказ о Дантеовом ослањању на претходнике, сигурно закључује сваку даљу полемику на ову тему у његовом есејистичком дискурсу.

Усамљено место на врху које припада *архипеснику* Дантеу, Павловић потврђује прецизном и убедљивом аргументацијом која сведочи о "ненадмашној" песничкој поетици и особеностима Дантеовог поетског израза у закључку есеју *Данте према Беатричи*:

Његови стихови задржавају исту поузданост форме, прецизност описа, продорност философског увида, реченице се нижу без сибиллинског замуцкивања, ту где би сваком другом песнику застао дах. (Павловић, 1990:30)

Као што се Дантеова визија *небеске девице* "догодила једном" у светској песничкој традицији, тако је и његово песништво за Павловића непоновљиви "давалац визија" и поуздани водич песника кроз векове светске песничке традиције, а *највећи песник свих времена* Данте, судећи по ономе што је Павловић нагласио кроз своју есејистику, јединствени је догађај поезије, као Апокалипса, ако парафразирамо Павловићеву поетску паралелу непоновљивог Дантеовог мотива-симбола.

¹⁹⁷ Репрезентативан пример Павловићевог промишљања ове теме представља есеј о поезији Јована Дучића (1963-1964) објављен у књизи *Осам песника*, који садржи праву малу теоријску и аргументовану расправу о питању песничких утицаја и "оригиналности", кроз коју Павловић убедљиво, исцрпно и уз бројне примере, побија све оптужбе упућене Дучићу за "плагијаторство", али посредно брани и све остале песнике и поезију од оваквог "примитивизма" (Павловић, 1964:30), како експлицитно назива овакве оптужбе у тексту.

КУЛТУРНО-АНТРОПОЛОШКА МИСАО

РИТУАЛ, МИТ, КЊИЖЕВНО ДЕЛО

У овом поглављу бавићемо се корпусом културно-антрополошких питања којима се Павловић бави у есејима посвећеним миту, религији и узајамним везама различитих култура, укрштајући дијахронијску и синхронијску перспективу и градећи један оригиналан и истовремено универзалан поглед на питања људске духовности од памтивека до данас.

Односом митског и историјског Павловић се бави од својих почетних есејистичких промишљања, али заокрет у правцу дубљег истраживања ових културолошких феномена почиње од проучавања лирско-митолошке народне поезије и ликовних феномена у природи и уметности. Прва књига која наговештава ширење тематског круга есејистичких истраживања у правцу митолошко-обредних мотива јесте збирка *Ништитељи и свадбари* (1979), а прва засебна Павловићева промишљања ових тема почињу од књиге *Природни облик и лик* (1984), да би се наставила у *Обредном и говорном делу* (1986), а свој систематизован облик добила у сумарној књизи овог круга *Поетика жртвеног обреда* (1987).

Овај мислилац прати развој људске духовности од ритуала преко мита до стварања, као једнога тока, и пут од херојског начела до храма и преображења, као другог тока. Ова два тока се непрестано укрштају и међусобно делују један на други, што доноси стално обнављање кроз стваралачки израз. Кроз есеје о културно-антрополошким питањима Павловић у појединим књигама промишља и књижевне феномене, као у *Поетици жртвеног обреда* (1987), а у књигама *Храм и преображење* (1989) и *Обреди поетичког живота* (1989) синтетизује своја истраживања сакралног и људске

духовности. Кроз ово поглавље настојаћемо да пружимо целовит увид у самосвојну визију човека и развоја његове духовности, као и да истакнемо складно укрштање есејистичких промишљања са Павловићевом песничком поетиком. Кроз истраживања културно-антрополошких питања отворена су цела тематска поља којима се раније наш есеј није бавио, а у контексту Пацловићевог есејистичког дела чине заокружену целину проистеклу из његове поетике и књижевне мисли.

Природни облик и лик (Есеји о сликарима)

Књига *Природни облик и лик* (1984) носи поднаслов *Ликовни огледи* и у првом делу обухвата есеје о феноменима ликовног изражавања као инегралном делу људске културе и искуства и представља теоријски увод у други део посвећен есејима о српским сликарима. Први утисак је да ова збирка нема пуно додирних тачака са заокруженим системом Павловићевог есејистичког дискурса, па ни са нашим радом, али у њеном првом делу су нацрти тема које ће бити у центру Павловићевих истраживања наредних година, и могу се посматрати као њихов архитектст. Што се тиче есеја о српским сликарима, могу се посматрати двојачко: као Павловићева дигресија и илустрација његових тадашњих интересовања, или као још један каменчић у мозаику његових разгранатих духовних трагања који садржи одлике његове есејистике у целини, без обзира на тему која их и даље донекле издваја из те целине. Ми смо се определили да их посматрамо као још један каменчић у мозаику Павловићевог есејистичког дела и настојали да пронађемо додирне тачке са целином његове поетике, па ћемо их тако и представити у овом раду.

Први есеј у књизи *Теорија природних облика* (1982-1984) поставља основна питања и увиде из којих произилазе и остали текстови првог дела књиге и представља Павловићеву оригинално замишљену и убедљиво

образложену теорију природних облика чија значења могу пружити основни подстицај уметничког изражавања. У својој теорији Павловић креће од филозофских промишљања бројних сазнања из митологије, археологије, историје цивилизације, алхемије и мистичних учења (Зенон, Парменид, пресократичари, Платон, Талес, Питагорејци, Емпедокле) и надограђујући их сопственим луцидним увидима, креира сопствену визију настанка културе.

Основно питање које есејиста-мислилац промишља јесте како почињу уметност и култура, шта је то из природног окружења подстакло човека да се уметнички изражава. Он прецизно увиђа да елементи (вода, ватра, земља и ваздух) "иако имају своју сакралну предисторију" и "митско-ритуалну дејственост", нису темељ на који се може саздати оно што човек надограђује касније: "Свет уметности и културе није сводљив на ватру, воду, ваздух и земљу као на свој ослонац. Он мора да се пита о праоблицима, од куда су они дошли, како су дати, где су се јавили" (Павловић, 1984:17). Уметност почива на *облицима*, јер "уметник запажа и тражи *облик*, у њему се открива садашњост и прошлост", а од времена када човек ствара "и свет постаје *створен*" (Исто, 18). Произилази да је (уметничко) стварање за Павловића највиши чин људског духа, понављање и обнављање почетног стварања света, духовни однос према свему створеном, па и "говор о стварању постаје тако пример узвишености и високог стила" (Исто, 19). Стварање је и преображај и долазак почетних облика у симболичку раван, а у основи целокупног стварања је парадокс:

Екстраполација природних облика указује на први парадокс стварања: један материјални предмет може да буде нешто сасвим друго од оног што јесте. Од примарног значења, представљања самог себе, он постаје знак, симбол, део склада једног култа и културе. *У том великом преображају мисли до аналогije, поређења, симбола, живи људска мисао до данас.* (подвукла М.Р.) (Исто, 22)

Међу природним облицима постоје они који су "жижа симболичних представа", а међу првима је облутак (као *белутак* Васка Попе), од кога се

развијају други камени облици (мегалити, менхири, "подигнуто камење", долмени) и облак, који је ближи "сликарству и души песника" (Исто, 47). Камен служи за успостављање идола, а облаци због своје покретљивости дају модел "митског *догађаја*", па "осматрањем облака настаје подстицај за сакралну уметност", а Павловић их преображава у сопствени песнички симбол у збирци *Заветине: Лежим наспрам облака/ набујалих/ као барокна таваница/ ко су/ та бледа лица/ нада мном у полусну/ кад застим дубље/ она поцрвене од стида/ због свег душманства/ овога света.* (Павловић, 1996: 151).

Павловић истиче привилегију природних облика који кроз уметнички преображај постају творевина културе у односу на створене уметничке предмете: док уметничке творевине нестају заједно са културом која их је створила, и постају у најбољем случају археолошки предмети, природни облици укључени у културу, после њене пропасти, враћају се у природу, али "премошћују амбис ништавила", јер "имају два лица, лица природе и лице човека (као неки облаци Лепенског Вира) и живе срећно и привилеговано на обе стране, с природом и културом" (Павловић, 1984:45).

Смисао и сврха човековог уметничког преображаја природе лежи у неопходности симболичног дефинисања света "макар то дефинисање само делимично успело, оно бива једнако поновном откривању света", оцртава Павловић дубоке антрополошке корене уметности као начина човековог (покушаја) поновног успостављања почетне енергије стварања света. Кроз овај оглед оцртане су основе његових потоњих промишљања културолошких појава, које ће се од почетних трагања за облицима и ликовношћу као древним начином симболичног дефинисања света, постепено кретати ка обредима, миту и ритуалима као "говору о стварању" и основи песничности и књижевности.

О поетској фасцинацији Лепенским Виром и културом неолита сведоче и песме циклуса *Певања на виру* (1977), а у есеју *Лепенски Вир:скулптура и мит* (1983) Павловић истиче да је ова "чудна, добро организована, подложна правилима и креативна" култура Лепенског Вира "имала свој разрађени митски ситем" и била способна да "замисли симболичне облике": зато је ово "насеље

архетипова", а "читава архетипална ситуација је била стварана и по нагону и са свесним разумевањем шта се чини. Стварање то и јесте" (Исто, 67,74).

У есеју *Мислити почетак* наставља се дешифровање почетне ситуације човековог стварања уз луцидно опажање да "човек почиње да имагинира заједно с природом и то чини до данашњег дана", али за разлику од модерног човека који је све даље од стваралачке енергије почетка "древни човек боље и тачније мисли у уметности и говору симбола" и "зато му се човек каснијих култура обраћа, да би нашао поново чврсто тле у шуми наслеђених облика" (Исто, 114-115). Дубље разумевање почетног језика древних култура и имагинативно дешифровање ових "архетипалних ситуација" даје могућност да "уђемо у траг" почетном "невином" стању, не да се вратимо, али да се "сретнемо с њим и да се поново у њему препознамо" (Исто, 111).

Промишљања древних култура и враћање на "прапочетке" исказано кроз наведене есеје, указују на Павловићеву дубоку стваралачку потребу која се кристалисала тих година да прво у себи дефинише питање дубљег смисла уметности и стварања и повеже га са целином свог стваралачког бића, на један суштински и истовремено врло конкретан начин. Текстови обилују питањима и оцртаним путањама трагања за одговорима, да би се заокружили увидима који дају јасније одговоре и отварају следеће питање и следећи текст. У контексту Павловићеве есејистике ови текстови представљају теоријске поставке система будућих истраживања и једну особену филозофију уметности, али без строгости филозофског система: пре бисмо их описали као поетски изграђен мисаони систем.

Есеји *Шта је мит?* и *Иронија у миту* воде Павловићева промишљања ка феноменима књижевности, јер од почетне митске ситуације настаје језик и човеков говор о миту и почетак језичких уметничких дела. Мит је прича о сакралном догађају који "мора да буде прича о неком посвећењу", а суштина мита је сусрет људског и божанског које се завршава "светом свадбом" која гарантује плодност и обнову и нове циклусе раста и развоја. Он једноставно објашњава исконску људску потребу за митом који "отвара" нешто око и иза

људског видика, а то је препрека или "опна" између два света, људског и божанског, који "стварно" могу да се сретну и "да нађу љубав један за други" (Исто,131). На овом месту Павловић теоријски дефинише увиде на којима се заснивају луцидна тумачења лирских митолошких народних песама из предговора *Антологије лирске народне поезије* (1982) и обредног и митског карактера народних песама у наредној есејистичкој књизи *Обредно и говорно дело* (1986). Мит је светлост и обиље "и ту светлост престаје да буде симбол; она постаје стварност", а крај мита је почетак трагичног, јер у миту нема ништа трагично: "Трагични су трошење и кршење митске светлости, Едипово слепило" (Исто, 132).

Ова изванредно уочена граница митског и не-митског представља заправо суштину Павловићеве типологије књижевних дела, и осветљава његове есеје о песницима и песништву и даје нам прецизну смерницу за дубље разумевање његових интерпретација песничких дела:

Мит је пут ка светлости, успон, могућност усхита, откровење радости, снага за катастрофу, уверење да иза ње стоји нова снага живота који је истоветан са духом. Ту отвореност у двојности, свадбени и химнични карактер који *отвара вид*, јер тако разумем реч "оптимизам", имају хомерске химне, њихово апсолутно *белило* које чини оправданим старински назив "бела Грчка". (Исто)

Насупрот митско-химничном оптимизму је трагедија "која почиње кад се мит руши", а сама трагедија представља "распадање и расап мита". Корен трагичности је у губитку "митског смисла", попут западног хришћанства које је "истицањем распећа постало трагично, а није остало митско", а трагичност је "увод у рационализам" (Исто, 133). Овде Павловић супротставља и историју и мит, што додатно осветљава његову осведочену скепсу према историзму и историји као науци, јер "историчари сликају историју гором него што је била", а "блаженство није историјски догађај" (Павловић, 1998:35), како ће написати

у потоњем есеју *Чин сећања у Обредима поетичког живота*. У есеју *Шта је мит?* јасно ће одредити границу између историје и мита:

Трагедија је излазак из мита, улазак у искуство, емпирију. Историја је, рецимо, искуство трајања. Мит је оно што постоји без искуства пре њега. И поезија има примордијалност мита, она је усхит мимо историје. (Павловић, 1984:133).

Увиде из овог есеја Павловић ће разрађивати кроз текстове митско-антрополошког круга у *Обредном и говорном делу*, *Поетици жртвеног обреда* и *Обредима поетичког живота* и зато овај текст можемо посматрати као програмски есеј будућих истраживања мита и трагедије, њиховог односа кроз књижевна дела и односа митског и историјског.

Занимљиво је и краће запажање о иронији у миту, која је важан песнички поетупак Павловићевог певања, али и есејистичког дискурса, о чему је било речи у овом раду. Корен ироније је у односу човека и божанства, у њиховој несразмери из које произилази "узајамна пародија, драма која се преобраћа у иронијски однос", али та иронија није "прва инстанца" у миту, него "расплет, исход, трајно стање после одигране митске драме"(Исто, 137).

У стиховима песме *Песник устаје из земље* из збирке *Светли и тамни празници*, налазимо изванредан пример иронијског односа према мотиву свеопштег васкрсења: *Значи није била само прича/ то дизање из мртвих!/
Стресамо са себе глиб и чекамо смотру/ у нади да ће свако моћи да оде/ на своју страну/ код рођака или у шетњу./ Но анђели нам доносе вруће воде, четке/ и кажу: хајде сад, умијте брда и долине, припремите чисти пут/
Господу који вас из смрти дозва!// Тако дакле, ко у војсци;/ постао сам слуга!* (Павловић, 1996:59). Иронијски однос између Бога и Јова показује слику односа Бога и човека, који је по Павловићу "узајамна иронија и пародирање" који иду "у паровима, и у круг" (Павловић, 1984:136).

Есеји првог дела књиге *Природни облик и лик* могу се читати као програм основних тема и преокупација Павловићевих есејистичких

истраживања која ће уследити у наредним годинама кроз својеврсно проширење и систематизовање основних замисли о обреду, миту, ритуалу и стварању, а могу се истовремено читати и као дискурзивно тумачење његове песничке поетике у годинама непосредно пре или после њиховог настанка (*Заветине, Карике, Певања на Виру, Видовница, Дивно чудо*).

У есејима о српским сликарима насталим између 1974. и 1982. године, Павловић се бави сликарима чије дело осећа сродним и упечатљивим. При томе се не поставља као критичар или историчар уметности, већ као тумач сложених симбола ликовности, тражећи у њима праоблике, митско, сакрално, древно, све што оживљава или обнавља стваралачки принцип који је изложио кроз први део књиге, истовремено повезујући поезију и ликовност. По томе су ови текстови типични есеји, а сведоче о релативно дугом периоду Павловићевог бављења ликовношћу, које је јасно оцртано између корица ове књиге.

У сликарству и мозаицима Младена Србиновића он уочава "монументалност" која у себи садржи и "нагонску спонтаност и културу" отворену и "према данашњем свету и према безвремености балканске традиције" (Исто, 146). Србиновићево сликарство може се поделити на строже "тотемске" облике и нови период (седамдесете године прошлог века прим.аут.), а основни квалитет који Павловић издваја у њима је у томе што "Србиновић слика мит", не митологију или митске мотиве, јер то не значи сликање *мита*: мит се открива у "лепоти над лепотом која постаје митска" јер је "испружена некуд у будућност,(...)она је обрадована трајањем" (Исто, 148).

Надахнуто звуче Павловићева тумачења необичне симболике жене код Србиновића, која не симболише уобичајену плодност, већ постаје "епифанија" издашности Доброг на његовим платнима: "Сликар постиже вртоглаво место за којим трага: симбол жене постаје нешто у чему сјај може да пребива" (Исто, 152,154). Као и у есејима о песницима, и у огледима о сликарству Павловић испољава дар уочавања неуоченог и назире везе тамо где их очигледност не слути, а изненађујући увиди и необично прецизне анализе су нешто по чему

већ препознајемо његову есејистику. Још једну аналогију са есејима о песницима можемо уочити у интерпретацијама сликара: Павловић уочава сродности сликара са претходницима или савременицима светске традиције, па тако повезује Србиновићеву "богомдану позваност за претварање свега у митологију" са Тинторетом и Пусеном, а са Пусеном га повезује и огромна дисциплина и "уживљавање у сваку своју слику и њену мислену подлогу" (Исто, 158).

У есејима *Предреч за сликарство* и *Тамни Хиперборејци* Павловић се бави сликама Ксеније Дивјак у чијем сликарству "нам увек нешто измиче", а сликарка се кроз фигурално сликарство приближава "култском односу према фигури", а по својој ирационалној димензији блиска је шпанској и "делом холандској сликарској традицији" (Исто, 166). Њена "чежња за обликом" остварује се у парадоксу непознатом ранијим временима: "аскеза – пуноћом. свођење – до пуног обиља, строгост – помоћу лепоте", а поларизације њене маште су израз суштинске модерности њеног сликарства.

У слици *Тамни Хиперборејци* Павловић види "рајско трајање ових фигура" које значи "њихову непролазну младост" и "ова младост је очевидно митска, она је и *хиперборејска* димензија Ксенијиних фигура" (Исто, 172). Песници и сликари често осећају сродност, а можда најлепше редове о сликарству исписује поетска имагинација, што уз богатство ерудиције и суверено познавање теме видљиво у Павловићевим есејима о сликарима, доноси врхунски естетизоване интерпретације феномена ликовности.

Есеј *Нове сликарске године* (1975-1978) прати (тада) нову реалистичку фазу у сликарству Миће Поповића, која долази после различитих фаза: "богате апстрактне", "раскошног енформела", "фолклорног егзотизма" и "бујно обојене сањарије *Од магле и од костију*" (Исто, 175). Павловић луцидно уочава "уједињујућу структуру" овог "снажног сликарског похода" налик неком "историјском освајању", који склапа наведене "сликарске метаморфозе" у јединствен "творачки организам", а то је реалистички архетип: "У овом сликару читаво време вибрира дубока, скоро архетипална, предачка, *реалистичка* жица"

(Исто,176). Снажну реалистичку жицу аутор види као антрополошку особеност Срба, који нису "сањалачки народ (част изузецима)", јер "носимо у себи јаку, реалистичку компоненту", а истовремено је тај реализам "свестан, утемељен, који је начелна отвореност ка свим сазнањима, пристанак на развој и модерно сазревање" (Исто). Занимљиво би било проверити данас ова запажања, поготово у светлу широко заступљеног мишљења о "ирационалности" српског народа, митологизацији стварности, одсуству смисла за реализам и прагматизам, који се темељи у првом реду на идеолошки мотивисаним ставовима, пре него на дубљем студиозном проучавању. У сваком случају, у Павловићевим есејима о сликарима налазимо још примера сличних асоцијативних дигресија, што их чини "правим" есејима *монтењевског* типа, али без површности и необавезности које су незамисливе у Павловићевој целокупној поезици и његовом односу према теми коју разматра, увек уз јасно задржавање на правцу који оцртава тема текста.

Павловић повезује Поповићев сликарски реализам са савременицима прозаистима Антонијем Исаковићем, Драгославом Михајловићем и Видосавом Стевановићем: иако су у питању различити естетски програми њих уједињује "спој смисла за чињенице бруталне стварности (бруталније но неколико етапа наших претходних таласа реализма) и смисла за високи артизам у третирању сопственог уметничког медија" (Исто, 177-178). Поповићев реализам се одликује и кроз изражену социјалну свест, а црна боја која доминира кроз ову сликарску фазу наговештава особену *метафизику црног* на трагу шпанских екстаза Каравађа и следбеника. На Поповићевим платнима црнило долази из "наших балканских ноћи (...) са тавана глишићевских, затворских, вампирских, логорашких?", пита се Павловић, а првенствено у њој назире "црнило фолклора". То је "црнина која забрађује целу једну главу наше историје", она "женска", лирска црнина: "Метафизичка црнина, која оглашава врхунску тугу и неку светлост која се после ње јавља. Црнина послесмртна и белина новоживотна и трајна" (Исто, 179). У овој поетској слици видимо одјек Павловићевих промишљања лирских народних песама и "привременог удовичког матријархата" у старој српској поезији, који се као мотив јавља

повремено кроз нашу бурну историју и обнавља кроз уметничке визије (Душан Матић у песми *Ал су била и тежа времена*).

Као што у есеју *Данте према Беатричи* наглашава моћ поезије која стварно утиче на живот, тако у есеју о реалистичком архетипу Миће Поповића, Павловић наглашава повратну моћ сликарства на живот и посредно сведочи о сопственој вери у преображавајућу моћ уметности:

Реализам Мићин је такав да после настанка његових платана,
предмети почињу да личе на то како их је сликар насликао, људи –
на фигуре са Мићиних слика, стварност почиње да одсликава
сликарство. Отуд повремена вртолглавица коју осетимо пред овим
сликама. (Исто, 188-189)

Павловића поједине слике инспиришу да им посвети есеј као што је *Велика слика Београда* (1976-1977) кроз који поетски осликава визије нашег и париског великог сликара Бате Михајловића. Павловић не пише често о Београду, али га је Батина слика Београда виђеног са крова Академије из педесетих година прошлог века, који је "као грива кроз коју ветар дува", навела да за свој град за који никад није тврдио да је "леп", напише праву малу поетску похвалу:

Београд растанка и отварања, чека деценије да у кружењу своје
судбине, самог себе препозна и поново сретне, да се састане. Београд
вихорски, заставан, торњевит, брз, ровит, славијски, мостован, овит.
Дуговечан. (Исто, 194)

У сликарству Мирјане Михаћ Павловић види најтежи сликарског задатак који сликарка поставља пред себе, а то је "сликање невиђеног", и "алегорија која саму себе тражи". Њена затвореност је привидна, јер се сликарка "затворила пред баналним" и у њеним сликама слуги се "спој духовног и сликаног" (Исто, 195-196).

Невелики текст *Марио и експресионисти* (1978) је заправо мали ауторов оглед о чежњи северњака за јужним морима (Гете, Винкелман, Томас Ман, Хесе), настао поводом необичних слика Марија Маскарелија, који са аутентичног места свог Бококаторског залива слика море "тамно и дубоко" које "рађа тешке снове" и "понекад не зна за дан, ни за свитање", што одудара од наших светлих и растеређујућих визија мора. Зато Павловић у Маскарелијевим сликама види идеал експресионизма, јер "снови експресиониста досањани су у једној медитеранској сликарској глави" (Исто, 201-202). *Цртач стихије* Тодор Стевановић бежи од облика и "црта саму појаву црте", а његово "стихијно" цртање у "словенским језицима значи и елеменат, најједноставнији састојак света", и мада делује као прилог Хаосу, његова уметност је "дубоко органска и стваралачка" (Исто, 206).

Кроз наведене Павловићеве есеје о сликарима оцртана је линија која их спаја са целином његовог есејистичког опуса, а огледа се у отворености, истраживачком приступу, споју богате ерудиције и имагинације, и смислу за неуочене, а битне одлике појединачног уметничког опуса.

У сликама Атоса Мила Димитријевића он види слику мирског живота на светом острву, свакодневицу изван обредних радњи, живот који свуда понавља своје облике. Највећи квалитет Димитријевићевог сликарства је "осећај непосредне и симболичне вредности сваког простора" на његовим сликама, и смисао за "културни контекст", као свестан однос према претходницима, или према живој сликарској традицији, *елиотовски* речено (Исто, 211). Дијаметрална супротност Димитријевићевим сликама је "ликовни производ" Војислава Јакића, налик на плакат, истиче Павловић у огледу *Под ратничком маском*, на чијим сликама-реци (слично појму роман-река) "теку призори непресушне суровости", као "одједи ратова и буна" који "не престају у ушима сликарског мага" (Исто, 214-215).

Зато *Обличја у металу* Љубомира Рајчевића у истоименом есеју, представљају "оклопе" у којима су "игре, наивне, радосне, са далеком присеном страха", а "човек се оклопио сликама" и "показује нам позориште сенки" (Исто,

224). Овај опис подсећа унеколико на појмове којима Павловић оцртава поезију Васка Попе и указује на јединственост његовог приступа свакој уметничкој појави као путоказима за сазнања вишег реда. Сликаство Светозара Самуровића "стоји само за себе", оно није наивно, "мада је његова визија најближа речи *чедност*", а у његовим минијатурама кроз спој позадине, фигуре и светлости назире се "јединствен феномен". Тај феномен је *наш* истиче Павловић, "израз нашег поднебља, прелом овдашњих и данашњих укрштања сензибилитета и мисли, одсјај ликова под тамним куполама наших задужбина", а пред нама се налази "сликарство доброг битка" заокружује Павловић свој оглед о сликару који је "наш пре свега својом јединственошћу" (Исто, 234-235).

Сви "Павловићеви сликари" су потпуно различите уметничке појаве, али оно што их спаја и чини да буду песников "избор по сродности" је њихова аутентичност и јединственост, самосовојност њиховог уметничког израза, и модеран приступ савременим сликарским трагањима на чврстом темељу сопствене традиције. У контексту Павловићевог есејистичког опуса, ликовни огледи представљају пролог културолошко-антрополошких истраживања у првом реду, а по стилу, изразу, тематским и поетичким преокупацијама складан су део Павловићеве есејистике и прилог његовим широким и свеобухватним културолошким испитивањима разноликих испољавања људског стваралаштва и духовности. Огледи о сликарима тематски чине изузетак у Павловићевом есејистичком дискурсу, али се у њима јасно препознаје његов особен есејистички "рукопис".

У есеју *Говорни и ликовни облици* објављеном у књизи *Говор о ничем* (1987), Павловић истиче јасну разлику између говорног и ликовног израза, што може да се чита као закључак књиге *Природни облик и лик*: "По томе судећи, размак је између говорног језика и језика ликовних симбола велик, и правити аналогije између једног и другог тешко је, још теже покушавати на основу

ликовних елемената једне културе правити претпоставке о природи, типу и развијености њеног говорног језика"¹⁹⁸ (Павловић. 1987:37).

Поетика жртвеног обреда

Поетика жртвеног обреда (1987) представља сумарну и репрезентативну књигу културно-антрополошког тематског круга Павловићеве есејистике: аутор је у њој објединио и систематизовао увиде из дотадашњих истраживања појмова жртве, обреда и мита кроз есеје о лирским и епским народним песмама, српско-византијској традицији, феноменима ликовности и древним културама, и повезао са феноменима књижевности и симболиком храма, те створио једну заокружену филозофско-поетску теорију културе.

Композиција и структура есеја сабраних у наведену збирку плод су вишегодишњих Павловићевих стваралачких понирања и напора ка дешифровању једне од основних мистерија људског постојања, а то је појам жртве и жртвеног обреда као пра-клице људског стваралаштва. Цела збирка подељена је у шест поглавља која носе једнообразне називе: *Поетика жртвеног обреда* I, II, III, IV, V, и закључно поглавље *Поетика жртвеног обреда- епилог*. Почетно поглавље има седам нумерисаних подпоглавља, без посебних подналова, док поглавља II, III, IV и V садрже поднаслове. Јасно је да овакво обележавање текста носи одређено значење и ми смо настојали да увидимо зашто Павловић почетно поглавље разликује од следећа четири изостављањем подналова.

¹⁹⁸ Управо је кроз есеј *Лепенски вир: скулптура и мит* Павловић истакао да говором не може да се "дешифрује" и "преведе" сложена ликовна симболика Лепенског вира, а са друге стране, не може се без језичких симбола у потпуности реконструисати мит који обједињује сва ова ликовна значења.

У почетном поглављу аутор се бави самим појмом жртве и настанком и развојем жртвених обреда од нама познатих неолитских времена, преко античке Грчке и жртвених обреда древних цивилизација до којих су дошле археологија и антрополошка изучавања. У тим временима невербалних, не-посредованих облика људског смисла за сакрално, говор и симболизација још увек не стоје као својеврсна ограда између човека и целокупног света, па та неуобличена времена (гледано из данашње перспективе) немају посебне називе; самим тим ни поглавља немају засебне називе, јер архаични човек још живи у пуном сагласју и јединством са елементима и природом. Због тога Павловић "одваја" есеје о првобитној природи жртве од есеја који прате даљи развој и модификацију појма жртве кроз историју.

Тако подпоглавља добијају наслове од момента када се људски род одваја од првобитног јединства (од *Поетика жртвеног обреда II* и есеја *Чатал-Хујук: тумачење обреда*) и креће у период стваралаштва, уметности и високих религија. Сама структура и композиција књиге указује на промишљено и систематично засновано излагање основне теме истакнуте у наслову књиге, а распоред поглавља сугерише кружно "одмотавање" увида који произилазе један из другог и складно се допуњују.

На самом почетку Павловић наглашава да проучавање жртвених обреда "помаже да разумемо низ појава, па и уметничких дела ранијих времена", јер високе религије (хришћанство, будизам, ислам) "одвојиле су се од жртвеног обреда", и у нашој цивилизацији постоји "умна и психолошка препрека" за разумевање стварног смисла жртвеног обреда (Павловић, 1996:7). Такође истиче да према жртвеном обреду одувек постоји јак отпор, чак и код оних који су га вршили, и претпоставља да су високе, сублимне религије делом настале из отпора према приношењу крвних жртава. Хришћанство је "религија говора и говорништва" као и будизам, а у хришћанству су и "анђели били говорници, јер су доносили *добру вест* а не *добри обред*" (Исто, 8). Пратећи развој људске цивилизације који је довео до одвајања "људског феномена" на функције (политичка, економска, теоретска), Павловић изражава жаљење што је човек

изгубио однос према елементима, "јер преко елемената прџви однос према сопственој околини могао је остати сачуван, што би му гарантовало и *целину* (подвукла М.Р.) света са којом кореспондира самим својим животом" (Исто, 9). На овом месту потврђује се већ изнета оцена Павловићевих тежњи ка успостављању целине и целовитости кроз све што чини: кроз своје песничко, као и есејистичко и књижевноисторијско делање, он се свесно усмерава ка свеобухватном, интегришућем, заокруженом кретању ка успостављању целине. У тексту *Уз поетику Миодрага Павловића*, Јован Делић се бави "пјесниковом жудњом за *цјеловитошћу/ цјелином*" и кроз луцидну интерпретацију Павловићеве песме *Кантакузин* и тумачење поенте: *васељена није страшна/ ни огромна/ кад је цела*, долази до закључка да је Кантакузин Павловићев двојник "у тежњи за обухватањем и исказивањем цјеловитости свијета", јер "Павловић тежи да цјелину успостави и да фрагментарност превлада" (Делић, 2010:50).

Павловић посебно истиче невербални карактер првобитних обреда жртвовања јер је "жртвовање било мишљено као чин, а не као низ речи", а тек у каснијим религиозним временима обреде прате молитве, песме, пророштва, и закључује: "По својој немости, жртвовање је једна предрелигиозна радња". Живот је то божанство коме је све подређено и зато "жртвени обред има сам своју логику и своју поетику"(Павловић, 1996:13).

Обреди жртвовања су блиско везани за елементе земље и воде, који садрже и дају живот, па су жртве приношене или у провалијама (што ближе "срцу земље") или у мору и пећини "која има све родитељске елементе, али сама није елемент" (Исто, 15-17). Неговање односа према елементима Павловић уочава на месту налазишта *Власац* близу Лепенског Вира, а "симболична пажња" ондашњих људи била је усмерена на "одржавање везе између живих бића и материце елемената". Развој обреда жртвовања код Хелена он прати од култова бога Диониса, преко жртвовања девица (Ифигенија) које симболизује плођење и рађање новог живота, а место жртвовања постаје посвећено и тако настаје храмовно место и храм.

Основа жртвовања је "метафора плођења и стварања новог живота", а Павловић наглашава важност односа модерног човека према жртвовању и поставља питање колико би разумевање његовог смисла могло нешто да открије и о антрополошкој ситуацији модерног човека. Он са правом поставља у поредбени однос бруталност модерног човека који врши масовна убиства из идеолошких или политичких разлога, губи сваку везу са природом и њеном обновитељском моћи и истовремено сматра далеке претке чудним и "примитивним", док су они "имали жив однос, пун блискости према природи" и били су "мање буквални но ми, мање присталице логичких пречица", а временом су крвне жртве заменили каменом (Лепенски Вир) и односили су се "према елементима са великом елеганцијом" (Исто, 47-48). Павловић недвосмислено истиче бахату самоувереност модерног човека пред својим древним прецима и упозорава на последице таквог непознавања основног поретка ствари:

Кад се та елеганција изгуби, кад човек постане рационалан и буквалан, он убија своје ратне заробљенике (Асир) и сматра то жртвовањем.(...)То је рационалистичка варијанта жртвовања, политика приземља, уништење симбола (...) Тешко је тиме усхитити се. Пречице јесу ефикасне, али путовање кроз лабиринт је лепше, и успева да нас очисти пре него стигнемо свом одредишту. (Исто, 48)

Дугогодишња есејистичка промишљања жртвеног обреда у односу на рационалан однос модерног човека према стварности, налазе свој поетски израз у песми *Стари обред* из збирке *Карике* (1977):

Све се затворило
као некад око града
сад ће да жртвују жене
беле

неком новом богу
налик на велике антене
мрзиоци обукли одоре
оштре своје кључе
и полазе на тела
гола испод дима

после ће да их оплакују
и моле

("Стари обред" *Изабране и нове песме*) (Павловић, 1996:137)

Кроз друго поглавље *Поетике жртвеног обреда* дата су тумачења антрополошког значења појединих старих обреда који се мењају заједно са појавом свештенства и постају сложенији, а првобитна немост полако креће ка језичкој симболизацији. Из тог периода потиче и сахрањивање главе одвојено од тела и указује на двојност у исказивању поштовања и "на доле ка земљи, и у вис, ка облацима и небу", а тиме што је остајала на површини земље, око огњишта, "глава је остала окренута светлости, и горњем свету" (Павловић, 1996:59).

О древности овог мотива Павловић пише у есеју *Уз песму "Обретеније главе Кнеза Лазара" у Обредном и говорном делу* (1986) и налази његово порекло у нашим древним аграрним култовима, а не "политици цркве", у којима обећање спајања Кнежеве главе са телом значи свеопшту обнову и плодност. Овај древни мотив налази своју модерну поетску реинтерпретацију у Павловићевој песми *Глава из Певања на виру:Наша глава/ личи на сунце/на шкољке/ на предводника рибљег/ обла је/ речита/ тврда као камен/ кад спава/ оде у лов/ мртва се обраћа ватри/ ил с врха села заводи ред// Кад добро размисли/ глава/ највеће је благо/ она сама (Изабране и нове песме)* (Павловић,1996:89). Повезаност и сагласје Павловићевог поетског и

есејистичког дела вишеслојно је и плодносно, а интерпретација његове поезије знатно се проширује и богати новим увидима који се отварају кроз читање и тумачење његових есејистичких истраживања.

Павловић убедљиво повезује настанак драмске уметности у есеју *Свештена маска* са древним маскама које су свештеници носили при обредима жртвовања, док уметност није заменила стварно жртвовање кроз *мим*, одигравање жртвовања на позорници. Он наглашава да је у драми сачувано "оно битно из жртвеног обреда", обред се понавља и "сваки пут се умире", али овај пут "у свести, у сазнању, не на губилишту" и то проширује Аристотелов појам *катарзе* осећањем ужаса који се изједначаје са "архаичним осећањем светости жртве" (Павловић, 1996:73). Тако "уметност замењује жртве, избавља од приношења жртава, и чува жртвени обред на људском хоризонту, али омогућава његово обављање на узвишеном, симболичном нивоу" (Исто).

Из ових увида јасно се оцртава Павловићева самосвојна "теорија настанка и развоја уметности" до које је долазио годинама кроз антрополошка и културолошка истраживања, не би ли спознао корене и суштину настанка људског стваралаштва и његовог дубоког опште-цивизацијског и антрополошког значаја, као и да би спознао могућност обнове почетних стваралачких енергија у животу модерног човека, рационалног, буквалног и све удаљенијег од извора и обновитељских енергија елемената. Заснивањем монотеистичке религије у Хебреја, жртву приноси само свештеник кроз спрегу "жртвеног обреда и вербалне спецификације" и то само у храму, а у познатом месту из пророка Осије, који наглашава "милосрђе" уместо "жртви паљеница" назире се "анти-ритуализам" и најављује Исус Христ и Нови Завет, учење милости и милосрђа и прелазак на сублимне, високе религије *речи* (Исто, 83).

Треће поглавље тематизује појам јуначког доба, као специфичног и једновременог цивилизацијског хода супротног правца од првобитне обредности жртвовања. Есеј *Јуначко доба у Поетици жртвеног обреда* је наставак Павловићевих промишљања из огледа *Јунаштво у антрополошком кључу (Обредно и говорно дело)* који је настао на основу проучавања епских

народних песама, и у коме је оцртана својеврсна типологија епских јунака, појам прве јуначке иницијације и трагизам јуначког делања,¹⁹⁹ о чему је било речи у поглављу о епској народној поезији. У есеју *Јуначко доба* Павловић иде даље у проучавању феномена јунаштва и овај пут тежиште истраживачке пажње је на појму *друге јуначке иницијације*.

Основна претпоставка за настанак јуначког доба је појачана мушка самосвест, предузимљивост и одвајање од женског начела – окриља мајке, жене и обраде земље, одбијања да се жртвује: "Уместо да се жртвује ритуално, он себе шаље на војску" (Исто,89). Пра-јунак је Дионис "који се одметнуо од мајке и од циклуса који је њеном животном силом диктиран" и то је *прва* јуначка иницијација, а тек у зрелом периоду живота јунак се враћа у подземље да би се измирио са женским принципом и ако успе да се врати, то је успела *друга* иницијација. Многима не успева друга иницијација и помирење са женским принципом и они умиру млади (Ахил, Агамемнон, Филоктет, Хектор), а јунаци који се по други пут избаве из земље а да са њом не зарате, постају мудраци (Херакле, Менелај, Енеја, Одисеј). Док је у ранијим огледима о јунацима Павловић истицао "горчину јуначког делања" (Павловић, 1986:43), у есеју *Јуначко доба* очигледно трага за могућношћу трајног избављења и искупљења јуначке судбине и налази је у помирењу са женским принципом у другој јуначкој иницијацији која означава степен ка достизању мудрости јунака.

Занимљив је и прецизан Павловићев увид да "у јуначком концепту света" слаби религиозност: "То се подразумева и у појачаној самосвести, и антропоморфизму херојских представа које постепено укидају космичке хоризонте", а када се у јунацима налази нешто митско и сакрално, то је "урански и соларни мит који их води", а са друге стране "оно подземно се претвара у паклено, демонско" (Павловић, 1996:90). Зато уз јуначко доба јача атеизам а "мит се претвара у трагедију" (Исто). О трагедији која почиње уз

¹⁹⁹ О трагизму јуначког делања Павловић пише у другом предговору *Антологије српског песништва* (1984) и у есеју *Уз "Смедеревску бугарштицу"* (1985), а о првој јуначкој иницијацији Марка Краљевића у есеју *Марко се производи у јунака (Урош и Мрљавчевићи)* (1986).

"кршење митске светлости" Павловић пише у есеју *Шта је мит*, и наглашава да мит постоји тамо где нема трагедије, а "трагедија почиње кад се мит руши" (Павловић, 1984:132).

Пример епа кроз који се догађа друга јуначка иницијација је *Одисеја* и Павловић интерпретира епизоде из чувеног епа кроз есеје *Одисеј – Калипсо – Кирка* и *Одисеј – Наусикаја*. Док први оглед разматра фазе Одисејевог проласка кроз другу иницијацију, докле други есеј тематизује једну од Павловићевих великих тема, однос цивилизација, што је својеврстан пролог за поглавље које следи, а које промишља настанак храмова и хришћанске обредности. Павловић прилази *Одисеји* из необичног угла, што је карактеристично за његов есејистички поступак и разматра однос јунака према женском принципу и жртвовању током Одисејевог епског путовања. Нимфа Калипсо заступа велику родитељицу која представља елемент воду и Одисеј после љубави са њом која је у ствари "света свадба" успева да измакне "пре него његова мушка снага буде исцрпена у заглају са елементом водом" (Павловић, 1996:98), али пећина нимфе Калипсо представља поред места свете свадбе и захтев за жртвовањем, које ће се десити код чаробнице Кирке. Овде Павловић прецизно оцртава ралику у симболици између ова два женска принципа:

Калипсо је искушење, Кирка је претња.(...) Али оне представљају два различита цивилизацијска ступња и два раздвојена ритуална концепта. Обе су свештенице које заступају велику жену и брину се да она добије што је потребно, да би се година поново покренула и омогућио следећи циклус плодности. Калипсо то чини, видели смо, у блискости са елементима и "на нивоу природе" (...) Кирка не станује у пећини, него у дворима на брегу у шуми. Њено свештено деловање обавља се чаролијама, омађијавањем, тајним знањима.(...) То су већ дејства у развијенијој религијској пракси.(Исто, 98-99)

Преко чаробнице Кирке која поседује развијенија знања и религијску праксу Одисеј сазнаје тајну комуникације са загробним светом, а после добро обављеног жртвовања пролази другу иницијацију, а Наусикаја, трећи важан женски принцип у епу, представља "преокрет ка просвећеној, нерелигиозној свести" и "читав један цивилизацијски преображај" (Исто,108).

У есеју о Одисеју и Наусикаји, Павловић промишља односе између цивилизација и ступњева њиховог развоја из културолошко-антрополошког угла, и наглашава разлику између *Одисеје* која је "цивилизацијски еп" и *Илијаде* која то није јер приказује "брз растур" који захтева "дуг повратак у цивилизованост једног јунака", а на том путу искушења и препреке су само привидно образложене Посејдоновом љутњом. Павловић врло луцидно и убедљиво уочава суштински смисао Одисејевих лутања у једном од својих оригиналних увида:

Искушења Одисејева на повратку за Итаку(...) повод (су) да се он нађе на једном путовању касног учења и образовања, он се сусреће са облицима лоших и настраних цивилизација, да би сазнао вредност цивилизованости од које је пошао, и да би могао поново да је брани. (Исто,106)

Јуначко доба и цивилизованост не иду заједно, јер "херој и кад хоће да брани једну цивилизованост, он је заправо разара у њеној суштини" и зато цивилизација долази после јуначког доба, а само "довитљиви, мудри, лукави јунаци измичу замкама сопственог јунаштва" (Исто), као што то успева Одисеју.

Пажљивим читањем Павловићевих есеја лако се може уочити његова наклоност према митском, обредном и сакралном принципу у односу на трагедију и јуначко начело, и мада се он не одређује вредносно према овим појмовима, кроз његове песничке склоности и есејистичке исказе, и корз дела и песнике које највише вреднује, јасно је да је сакрализација митског типа за њега пресудан уметнички и стваралачки принцип. Тако Павловић у есеју о

Димитрију Кантакузину, не без извесног чуђења, примећује да "од читаве Дантеове *Божанствене комедије* читалац модерних времена најбоље разуме и најрадије чита *Пакао*" (Павловић, 1979:44), а треба ли овде поново истицати Павловићеве надахнуте интерпретације Дантеовог *Раја* и лика Беатриче, тог јединственог и непоновљивог Дантеовог симбола "небеске девице".

Настанак и порекло храма једна су од важних тема Павловићевих културно-антрополошких студија, а први пут се ова тема јавља у књизи *Обредно и говорно дело* (1986) у краћем есеју *Порекло храма* на који се наставља есеј *Мегалити и први храмови*, као својеврсно проширење тих првих увида кроз четврто поглавље *Поетике жртвеног обреда*. Основни увид Павловићевих истраживања и промишљања порекла храма је да је "храмовност једна необична компонента човекове природе" и одраз древне "суштинске потребе", јер "ништа у *Новом Завету* не препоручује такав обим зидања храма", а хришћани зидају своје храмове у "једном до сада необјашњивом елану зидања" (Павловић, 1996:117). Док оцртава лук развоја храмовности од првих жртвеника у пећинама и удубљенима земље, преко мегалита, менхира, долмена до храма високих религија, Павловић исказује богату ерудицију и способност имагинативног "читања" значења у светлу бројних чињеница, и долази до сазнања да је у основи ове човекове потребе "културни нагон", јер "култура и јесте затварање једног магичног простора око човека" (Исто). Још у палеолиту јавља се човекова потреба да огради одређени простор и одвоји га од природе, док људи неолита већ конструишу такве просторе, а у мегалиту се јављају и камена склоништа:

Очигледно је културни нагон исто што и потреба да се огради сопствени простор и да се у њему (...) образује, дозиђава, усавшава нешто вештачко, један *артифис* који је много више људски него простори слободне природе. (...) За раног човека пећина је тачка религиозног метаболизма. (Исто, 118)

У есеју *Порекло храма* Павловић пише о трапу из Лепенског Вира који није био само склониште за храну како је сугерисано, већ и место сахрањивања и обреда, а јасан доживљај извесне "сакралности" овог места исказан је у стиховима песме *Трап из Певања на виру: У слану сенку/ ту где се чува храна/ сшила је богиња/ дубоко испод свода/ и неће да изађе из мрака/ зову је/ ходи на светло дана/ ти си лепа/ сви те воле/ спрема се весеље/ око твога венчања// Она не излази/ њена рука дотура храну/ зими/ преко прага/ захтева брадатог слетца/ да је служи/ и да пева/ о настанку храма (Изабране и нове песме) (Павловић, 1996:99).*

Међутим, да би ограђени и издвојени простор постао храм, мора у својој основи имати жртву, тако да су сви древни храмовни простори настајали око центра-жртвеника ("место посвећеног силаска у земљу"); касније се храмови "надовезују на монументални гроб неког важног, или симболичног покојника", и до данас је остао обичај "да се мртавац полаже у темеље храмовног здања, да се доноси реликвија неког свеца, што је исто" и храм се тиме "посвећује" (Исто, 123). Доказ да је реликвија у основи храма сведочанство "једне принете жртве" Павловић налази и у тлоцртима храмова који алудирају на људско тело, од малтешких храмова који подсећају на тело гојазне жене, египатских храмова исцртаних по моделу хумане анатомије, све до хришћанског крста који у тлоцрту храма симболизује човека. Смисао храма не исцрпљује се у антропоморфним представама наглашава Павловић, већ у обреду који успоставља везу човека са елементима и космосом:

Тако се човек, философичан, или подвижнички окренут веровању,
мора разрешити у обреду, без обзира на ком се нивоу његова
обредност догађа (...) Сустрет и судар елемената духовни је догађај
јер доводи до прожимања елемената и њиховог преображења.
У преображењу све открива своју "другу" могућност и своју
симболичну потенцију као реалност. (Исто, 128)

Павловић врло убедљиво открива једну оригиналну и прецизно засновану теорију о пореклу храма и храмовности и спајајући културно-антрополошка сазнања са способношћу имагинативних продора повезује јасну линију између обреда жртвовања, "културног нагона" и антропоморфних представа човекових са потребом обредног успостављања јединства са елементима и целином космоса, као условом човековог плодносног обнављања стваралачких енергија. О међусобној стваралачкој повезаности Павловићеве поезије и есејистике и задовољству тумачења његових песама у светлости сазнања из његових есејистичких увида већ је било речи, а промишљања о храму добила су своју поетску сублимацију у песмама-прозаидама из збирке *Небо у пећини* (1993):

Храм расте из земље као биље из мочваре. Попут папирусовог стабла и палмовог дебла његови стубови се уздижу и нижу да би понели терет небеса и показали велико чудо поновног растења биљке која је већ умрла у свом плоду и семену(...).

("Храм,3", *Небо у пећини*) (Павловић, 2000:79)

Павловић заокружује поглавља о жртвеном обреду великом завршном жртвом на Голготи, поредећи је са хебрејском пасхалном жртвом и оцртавајући разлике у поимању Голготске жртве у Западној и Источној хришћанској варијанти. Понављајући један од аксиома плодносног жртвовања које мора бити добровољно, као и да жртвовани(а) мора бити "прворазредни представник свог соја", Павловић истиче да "неко ко доведе свој животни пут до тога да буде жртвован, и пристане на то са помирљивом свешћу и са уверењем да ће кроз то васкрснути и он и други, обнавља смисао и снагу жртвеног ритуала у његовом суштаственом и једноставном виду" (Павловић, 1996:133). Ипак, разлике у схватању ове жртве нису мале: док једни верују у помоћ у земаљским стварима (Запад), други верници презиру овоземаљско и окрећу се вечности (Исток), а упркос формалној истоветности пасхалне жртве у хебраизму и

"символичне жртве бога-јагњета у хришћанству" Павловић истиче разлику коју најбоље опева једна од химни Ефрема Сиријца, *Химна за Пасху*:

Симбол треба да видимо

Као да је сав од сенке

А у оном истинитом

Да видимо испуњење (Исто, 136).

Павловић у тексту *Апостол Павле, Платон, "Похвала љубави"* истиче добру антрополошку заснованост раног хришћанства које се темељи на јасној симболици обавезног ритуала који "чува јасну слику првобитне људске обредности" (Исто139), и истиче да је у томе основна разлика између Платоновог нереалног покушаја да оформи идеалну заједницу на Сицилији и историјски успелог подухвата св. Павла. Појам жртве остаје фундаменталан у хришћанству јер "жртвован је и сам Син Божији, Господ Исус Христос, и његова божанска жртва принесена је за све његове ученике и следбенике" (Исто,140), и после тога не треба приносити друге жртве, осим подсећања на жртву Божијег Сина.

Апостол Павле је и први велики хришћански песник, а тумачећи надахнуте стихове "високе поезије" и "ремек-дела новозаветног песништва" у *Похвали љубави*, Павловић уочава необичну хвалу љубави самој "као да је љубав овде поново постала бог у неком ранохеленском смислу" (Исто,141). Међутим, песма је у испевана у полемичном тону и св. Павле у замаху реторског и песничког исказа даје "расправу о редоследу вредности основних хришћанских и духовних врлина, дарова" (Исто,143). Павловић истиче неоправданост тумачења ове "песничке егзалтације љубави" као прекора учењу и знањима, јер образовани и интелектуални Апостол Павле одмах после тога говори о "духовним даровима, о песничком и приповедачком говору ("језицима", 14,1 -25), о значају тумачења песничког говора, уводећи тиме дисциплину херменеутике у рану литургију" (Исто, 144). На једном другом месту, у есеју *Економија духа* (1979) објављеном у књизи *Говор о ничем* (1987),

Павловић устаје против схватања хришћанства као вере која заступа незнање (немање духа):

Време је да се исправи један погрешно записан Христов афоризам.

На Маслиновој гори он је рекао: *Нишчи (сироти) су блажени духом.*

Из тога је направљена бесмислена инверзија *Блажени нишчи духом,* као да су блажени они који немају духа. Можда је у питању намерни фалсификат неких црквених администратора и демагога.

(Павловић. 1987:58)

Темом хришћанства бавиће се Павловић и у *Обредима поетичког живота*, а у његовом песништву јављају се другачији тонови у односу на полемички тон према хришћанском миту из *Светлих и тамних празника*, што је видљиво у циклусима *Песме о другом, Светогорски дани и ноћи, Молитва за светогорске монахе, С Христом нетремице, На крају бденија.*

Кључно поетичко и аутопоетичко питање односа ритуала, мита и књижевног дела Павловић промишља у петом поглављу кроз есеј *Ритуал - мит – књижевно дело*. Ако је уметност симболизацијом заменила првобитни човеков културни и духовни покрет жртвеног обреда, заправо његову жељу за стварањем која постоји заједно са животним нагоном, какав је однос језичке уметности и поезије према основном ритуалном односу који води ка енергијама стварања, основно је питање Павловићевих промишљања, које назиремо иза луцидних и утемељених културолошко-антрополошких увида. Кроз текст он даје синтезу својих истраживања, повезујући ритуал и мит са књижевним стварањем и оцртавајући како се човек кроз културу и уметност удаљава од првобитних творачких енергија, да би их парадоксално обновио кроз своје стварање.

Ритуал нестаје у свом првобитном смислу када се заборави његово стварно значење и онда долази мит који објашњава ритуал, "надјачава га и долази на његово место": "Оно што се у ритуалу подразумева није мит, него

елементи природе, њихове релације, као и човекова магијска моћ, или немоћ" (Павловић, 1996:147). У миту је "деритуализација", а она се врши и на философском нивоу, а када мит откривањем свог ритуалног изворишта "постаје непотребан" и пређе у "језичко уметничко дело" остаје да "постоји у стању самозаборава" (Исто,148). Павловић тако оцртава међуоднос мита и књижевности:

Мит се демитизује ако се сведе на ритуал од којег је пошао, превазилази се у књижевном делу које преноси нагласак на језичку и формалну страну основног митског узора, структуре. *Литература* се оспорава кад се сведе на своје митско исходиште, расплињава се у анализама научних, рационалних дисциплина. (Исто,150)

Овај затворени круг намеће питање где се налази извориште модерне уметности и поезије ако не у миту, али Павловић пружа одговор оцртавајући амбивалентан однос модерног ствараоца према миту, као услов плодносног стваралачког дијалога између мита и литературе:

Самим тим што постоји, литература је иронична према ритуалу, она се са лажним сузама опрашта од мита. Разуме се, она ствара свој сопствени значај и помаже да се нека друга лепота успостави на свету. Али она не издржава у својој литературности, поетичности, не успева да одржи мноштво својих релација према миту и обреду, од којих је пошла. Њен чвор се (...) на једној страни расплиће тиме што поново открива своје митско порекло, а ритуално језгро. Литература се упрошћава подсећањем на митску суштину књижевног дела. Њен језички супстрат тада се спушта на чињеницу од другостепеног значаја. На другој страни, могући исход је одрицање од веза са митом, књижевно дело себе нуди као тумача свакодневне реалности, постаје

уметност туђег језика – реализам. (Исто, 149)

Већ смо наглашавали Павловићев скептичан однос према рационализму,²⁰⁰ а у одломку је уочљив и полемични тон према модерним теоријама књижевности које наглашавају приступ тексту као језичком феномену.²⁰¹ Једини стваралачки излаз модерне литературе и поезије Павловић види у додиру са првобитним смислом стварања, са стваралачким и духовним потенцијалима који су ритуал и мит остваривали у древним цивилизацијама, а модерни стваралац мора да нађе начина да ту енергију обнови кроз своје дело: "Иако га иронише и прекрива, ако не и потире, литература у миту има свој повод и узор. Више преко мита и ритуала, него преко језика, литература се враћа у склоп елементарних и космичких односа и стоји наспрам магијских формула као једно хумано усавршење" (Исто,150).

Овде се теоријски потврђује Павловићево упорно и доследно трагање за основним космотворним енергијама почетка које стварају културу и различите облике уметничког изражавања и враћају се обновљење и преображене кроз највише домете људског духа, да потврде смисао свега створеног и смисао човековог стваралаштва. Модерни уметник, модерни песник, има императив успостављања стварне везе са почетним енергијама које долазе из ритуала и мита, не зато што је то нечија апстрактна идеја, већ што је то услов заснивања правих вредности у култури и услов трајања и сталног обнављања. Овом настојању и трагању за стварним обновитељским енергијама, посветио је Павловић своје поетске, мисаоне и духовне подухвате и створио једно кохерентно дело у чијој основи је стваралачко *вјерују* исписано у овом невеликом, али вишеструко значајном тексту.

²⁰⁰ "Мит је битно етиолошки, реалистичка књижевност хоће да буде каузална, да описује, али *објашњавајући* како је до нечега дошло. Тиме се предала у руке захтевима новог рационализма. (...) Патња од овог расплета не изгледа да је велика; рационализам не боли, не боли одмах, јер као сваки лош лекар – много обећава" (Павловић, 1996:149).

²⁰¹ Милан Радуловић у тексту *Културолошко-филозофске идеје Миодрага Павловића* износи претпоставку да Павловић "полемише са неким у српској критици 70-их година 20. века популарним схватањима смисла књижевности(...)која су на основу руског формализма извели структуралисти и семиотичари; такво је, нпр., схватање да је суштина књижевне уметности садржана у њеној *литературности* односно структури" (Радуловић. 2010:152).

Значајно је и Павловићево виђење могућности превазилажења свих партикуларних мисаоних и уметничких ставова који се неретко супротстављају (ритуал, философија елемената, мит, литература, реализам, аналитичка мисао) или стално међусобно превазилазе, а то је уочавање онога што је међусобно сродно и издвајање у "посебну групу" по сродности:

Сродно је оно што има креативну димензију, и чему је објашњење само повод за једну тоталну људску реакцију: стварање *целина* које кореспондирају са *целином* природе, онако како се она указује или открива. Тада видимо да креације ритуала, мита и књижевног дела радо остају једна поред друге: оне чине групу. Острво блажених, и у њихово блаженство иронија је укључена. (Исто).

Тако су на Павловићевом "острву блажених" сва она дела која у себи оживљавају сакрални дух стварања, а међу њима су и дела која наводи у есеју *Шта је мит*:

Тај прави митско-химнични оптимизам имају неколике наше (митолошке) народне песме, и преко њих се о правом занчењу мита може много сазнати. Верујем да су у додиру са исконским митом: ренесансно митолошко сликарство (Ботичели – Тинторето), *Песма над песмама*, азијски петроглифи "сунчаних" људи, Данте док посећује чистилиште и рај, васкрсно христовство, Блејкова пророштва, Достојевски на крају "Карамазових", византијски мозаици, "старокамени" бизони насликани у пећинама Дордоње, Платон, менхири у Карнаку који указују на неко средиште светлости, далеко на југозападу, усред Атлантика. (Павловић, 1984:132)

Као што нема повратка у првобитно рајско стање човека, нема ни повратка у првобитно стање сакралног јединства са творачким енергијама

елемената, али човек искупљује своје постојање стварањем којим обнавља изворну стваралачку енергију, а складним спојем космотворне и културотворне енергије ствара дела културе трајне вредности. Када се ове енергије превише удаље, настају дела рационална, аналитичка, пролазна, а што су оне ближе у слободном стваралачком чину, рађају се "сродна" дела и трају вечно на "острву блажених".

Павловић даје пример бриљантне и оригиналне интерпретације књижевног дела кроз тумачење Софокловог Едипа у светлу антрополошко-митских сазнања у есеју *Едип –трагедија дословности*. Истичући да је "невероватно" у којој мери писци "који полазе од митског сижеа, од митолошких ситуација и слика, заборављају или занемарују њихов основни смисао, или их показују само кришом", он наглашава да се то пре свега односи на античке писце који употребљавају мит у својим делима и поричу га "баш литерарном формом, мењањем антрополошког значења како обреда (жртвеног), тако и митског система који је увек битно искупитељски", и додаје: "Софокле је много учинио да се забашури права природа мита о Едипу" (Павловић, 1996:148). Зато Павловић убедљивом анализом открива основни и дубоки смисао несхватљивог страдања "најнесрећнијег међу људима" краља Едипа:

У свом дубљем, архаичном слоју Едип је пример онога шта се догађа кад жртва није добро принесена, и у том лоше обављеном жртвовању налази се језгро читаве клетве коју Едип мора да понесе да би се други поучили (...) Едип је пример "повратника" из жртве, нека врста вампира, као што је то и Ифигенија (...), што је требало да буде жртвована приликом одласка Ахајаца у рат за Троју. (Исто, 156)

Изгледа да лоше обављено жртвовање испада кобније од било ког нежртвовања и зато се овом ритуалу мора приступати са будном пажњом. Међутим, жртвовање може бити погрешно и ако није лоше обављено и тада је у питању пример "лаичког, безбожног" жртвовања које Павловић прецизно

уочава у Шекспировој трагедији *Краљ Лир*. Подвлачећи разлику између античких трагедија у којима су јасни односи између "нуминозног и стварног" и где се митски поредак успоставља на крају кроз задовољење истине и моралних начела, у Шекспировој трагедији "жртвовање кћери за оца, верног вазала за свог вољеног господара, не добија никакву награду", а "уместо да се жртва срца (*корделија*) и послушност накнадно и касније награди" дешава се "покољ и победа зла" (Исто, 159). Овакав расплет је ближи епској логици и "несублимисаној несрећи" херојског менталитета, а својим апокалиптичним тоном указује на атмосферу "другог доласка":

Све је жртвовано пред крај циклуса и жртвовано тако да се ништа не искупљује.(...)Али она (Корделија), за разлику од Ифигеније, жртвом не успева да спасе област свог оца, нити постаје нова мајка, мајка родитељица новог космичког и историјског циклуса. Она је највећа жртва лаичког, безбожног жртвовања, на њој се показује да је настало завршно време у којем царују злочин и краткорочне, несакралне сукцесије на челу и престољу земље. (Исто,162)

Павловић наставља лцидно тумачење антрополошких значењских слојева у Шекспировом делу изненађујућом и откривалачком интерпретацијом његове комедије *Буря*, посматрајући је као својеврстан наставак Краља Лира и убедљиво кроз текст образлажући своју тезу. Он прво побија оцене тумача да је *Буря* пуна "извештачености" због присуства личности "разних слојева нестварности" које заправо представљају елементе и митска бића и додаје, не без ироније: "Изгледа да је човек новијег времена дружење са елементима, блискост са природом, успео да доживи као извештаченост" (Исто,164).

Краљ Лир и јунак *Буре* Просперо, изгнани војвода, налазе се у сличној почетној ситуацији, али је Просперо за разлику од Лира који је на крају "изручен бесу елемената" , успео да овлада магијом господарења елементима, "односно њиховим дусима" и хармонија која је претећи била нарушена,

успостављена је у потпуности на крају комедије, једином Шекспировом жанру "где се правда још може наћи"(Исто). Међутим, Павловић уочава пресудни корак који је омогућио успостављање трајне хармоније, и који се не исцрпљује пуким господарењем елементима, већ се крије у Просперовом "давању слободе елементима" која не значи "само милост од старог мага" пошто је задатак срећно довршен:

То је и мудрост којом Шекспир хоће да Просперо заступа и представља човека уопште. Колико далековидо! можемо данас рећи. Колико далекосежно да ни данас није достигнуто. Елементи се држе у стању техничког ропства (...) на крају, разуме се, могу да му учине још само једну услугу: да га униште. Ту услугу је Просперо мудрошћу и вештином избегао, и дао леп пример како се космичка игра (и комедија) може одиграти уз помоћ основних елемената и у складу са њима. (Исто, 165)

И заиста, ако се на Шекспирову *Буру* погледа из угла који Павловић тако луцидно осветљава откриће се један потпуно нови и дубљи смисао ове "људске комедије". Павловић нуди још једну могућу поуку *Буре*, изненађујућу али вредну размишљања, да је "стрпљиво стицање и употреба чаробњаштва средство да се избегну неправде и мрзости којима нас трајање у историји излаже", и мада наглашава да неће да каже да је чаробњаштво "једини начин да се у историји опстане", друга могућност коју види да се "у историји успе је зло, зло делање" и додаје: "Али дејство преко елемената није зло, напротив" (Исто,164-165). Колико је историјско доба за песника застрашујуће и безнадно, без хармоније и могућег задовољења макар и накнадне, закаснеле правде, можда најбоље илуструју ови редови, збуњујући у први мах, али промишљени, као и све што Павловић бележи и објављује.

Да и Поезија некад узима своје жртве, добровољне и изабране од најбољих, Павловић показује у есеју *Хелдерлин и Ганимед*, пишући о чежњи за

елементима ваздуха и светлости у поезији једног од њему најдражих и највећих песника Хелдерлина,²⁰² чије "опредељење за елемент ваздуха као и за осветљене просторе небеске плавети" види као "предмитолошко опредељење" (Исто, 173). У Хелдерлиновом ненаглашавању "сопственог ја" Павловић уочава једну "врсту жртве" и додаје: "Песник као да је жртвован од самог почетка свог живота Поезији, коју је довео до апсолутног испуњења" (Исто, 175). Павловић у Хелдерлиновој тужној судбини (последње четири деценије живота је провео помраченог ума) назире парадокс: упркос томе што поезија превазилази и преобраћа праву жртву "види се да понекад и она сама на крају воли да покупи најбоље умове као жртвене дарове њој упућене" и поетски закључује:

Хелдерлин је био један од највећих дарова, поезији датих,
а небесницима – послатих. (Исто)

Поглавље о односу ритуала, мита и књижевног дела завршава се убедљивим тумачењем мотива "расапа основне обредности" и "злочина ка којима тај расап води" у романима великог руског писца Достојевског (*Идиот*, *Браћа Карамазови*, *Бесови*), јер "декомпозиција ритуалног устројства чини да се више нико не налази на месту на коме треба да буде, и смрт затиче сваког тиме што затиче његову измештеност, заблуделост" (Исто, 181). Тако се "расапом" основне обредности заокружује историјски циклус развоја модерне цивилизације у атмосфери "другог доласка", када се све измешта изван свог припадајућег места, а књижевно дело и људско стваралаштво дато је човеку као могућност свеспасавајућег чина кроз помирење космогичног и културуотворног принципа, кроз стваралачко оживљавање и обнављање смисла за сакрално.

Сва мисаона, поетска и стваралачка енергија Миодрага Павловића усмерена је ка покрету плодносног превазилажења удаљености модерног човека од првобитних елементарних енергија, као једином могућем избављењу

²⁰² У *Белешкама о песницима* уз антологију *Песништво европског романтизма* Павловић назива Хелдерлина "један од највећих песника-мислилаца свих времена" (Павловић, 2003:384), а од 18 песама са колико је Хелдерлин заступљен у антологији, 14 су преводи Миодрага Павловића.

и издизању човекове егзистенције из свакодневне, недогледне Апокалипсе, уз незаобилазну иронију, увек присутну на "острву блажених". Тако изгледа једно од могућих читања Павловићеве *Поетике жртвеног обреда*, тог својеврсног културолошко-антрополошког и филозофско-поетског водича ка успостављању целине кроз обнављање покиданих или слабашних веза са животворним и стваралачким енергијама почетног творачког принципа.

Завршно поглавље књиге *Поетика жртвеног обреда - епилог* или *Издак из храма* представља Павловићево тумачење хришћанских мистичара (Учитељ Екехарт и Дионисије Ареопагит) по којима основни храмовни простор представља "човек сам" и "његово биће у телу и унутрашњости душе", као што је и Христос говорио, те да се свака сакрална форма испуњава кружним током, као подражавањем "великог космичког циклуса", јер нема сакралног у "безобличности" ((Исто, 187). Само стабилност понављања и кружење обредних форми "сажимају, привлаче и симболизују све човекове слутње о космичко-божанској надмоћи" (Исто, 188), што још једном потврђује тезу о Павловићевом митском схватању кружног тока историје, попут метафоре о "навијању и одмотавању калема" из есеја *Култура као калем конца* (Павловић, 1984:126).

Обреди поетичког живота

Обреди поетичког живота (1998) симболично заокружују Павловићева промишљања културолошко-антрополошких тема, и оцртавају увиде о смислу хришћанске православне духовности и симболици храма, нагвештене у књизи *Храм и преображење* (1989), уз кратке огледе –цртице о појединим аспектима дела из светске књижевности и филозофско-апстрактна промишљања општих појмова као што су сећање, време, кретање, са завршним поглављем необичног исповедног тона: *Мој живот са небеским телима*. По својој структури књига

представља низ фрагмената - есеја, за разлику од обимних студија и интерпретација у *Поетици жртвеног обреда*, и промишља феномене жртве, обреда, мита и стварања са претежно филозофско-поетског нивоа. Тематски круг који обухватају есеји сабрани у овој књизи остаје близак промишљањима из *Поетике жртвеног обреда*, али по нешто личнијем тону и краћој форми текстова можемо рећи да је ово књига правих есеја у ужем смислу, уз високу поетичност исказа, па поједини фрагменти делују као песме у прози.

У првом поглављу Павловић промишља на који начин сакрално улази у свакодневни живот и преображава га у поетични, како се појмови обреда, мита, стварања, убедљиво оцртани и потврђени кроз *Поетику жртвеног обреда* (у даљем тексту *Поетика*) потврђују и обнављају у стварању и животу модерног човека. У овим својеврсним есејима-упутствима Павловић исписује како изгледа *Живот по обреду*, *Живот по миту*, *Живот по еротском начелу* и *Живот по стваралаштву*, и где је *Тајна духовне прогресије*.

Уводни текст *Свечаности на платоу поетичног* по структури и исказу подсећа на песму у прози: "Свечаности почињу тако што нека светлост оцрта простор на којем се са разних страна окупљају људи познати и непознати, од којих док трепнеш може да постане нешто неочекивано, као да смо насумице отворили страницу Овидијевих *Метаморфоза*", а у својој основи представљају симболичну визију Страшног суда "у виду ковитлаца што мноштво људи повуче у венац облака, подиже у висину до зоре која на земљи још није сванула" (Павловић, 1998:7). Међутим, овде визија *Страшног суда* није "страшна" за Павловића који у есеју о песми *Светковина* Симе Пандуровића (1974) наводи да је "свака светковина отцепљење од ритма свакодневице, од логике корисности и умешности", а за Пандуровићеву песму наводи да је "једна лековита свечаност"(Павловић, 1979:201,218).

Свечаност је очигледно за Павловића једна од заједничких радњи која подразумева окупљање људи око "светлости", а друга важна одлика је искорак из профаног, свакодневног, када се отвара простор за садејство елемената: лакше се отклањају препреке између света елемената и људске заједнице и

искорачује се у митски простор. Свечаност значи и падање маски као на Страшном суду, присуствује јој и тајновито зло "добро обучено, привлачно, као што и треба да буде" (Павловић, 1989:8), што чини целу једну позорницу људске комедије у којој човек може да досегне поетични живот.

У поетични живот спада и живот по обреду, а обред такође подразумева заједницу, јер у "самоћи нема свадбе, осим оне мистичне", а "обред је израз једне људима заједничке потребе да изврше неку радњу којом се исказује дубоко поштовање, високо надање, истинско, песничко дивљење" и зато је обред истовремено "признавање и потврђивање заједничког живота (..)међу људима исте уверености да је живот бољи од смрти, да је глас бољи од занемелости" (Исто, 10). У живот по миту спада "слика која се креће изнад нас" а мит је "згуснути ваздух пресићен кисеоником за машту, али га ретко сусрећемо на нашим путевима" (Исто,11). Међутим, до њега се не долази лако, он не стиже "незаслужено" и "да бисмо мит узнали и познали морамо се њиме бавити, скупљати га као лековите траве" (Исто, 12).

Мисли из ових есеја очигледно су плод личног сазнања и песничког искуства са једне стране, а истовремено су увиди годинама кристалисани кроз истраживање, испитивање, поређење и имагинативно, стваралачко, песничко понирање у мит и његов појавни облик у човековом животу. Павловић као добар и искусни путовођа, попут Вергилија, указује како препознати мит ако се појави:

Мит ће бити онда оно што се интензитетом издваја из арсенала наших мотивација; он је висока свест о нама самима. Сликвитост је његов услов да би нам се јавио. Његова покретљивост је доказ надмоћи што нас мами, обећава и доводи до тачке и места на којима почињу испуњавања највиших ишчекивања. (Исто)

Лакше се долази до сазнања живота по еротском начелу, него по митском, јер "осим ретких изузетака, сваки човек је добио повластицу на еротски живот", али зависи од многих околности и људских склоности шта ће

учинити са њом. Павловић указује на грешку у мишљењу која изједначава живот по еротском начелу са укидањем стида, јер "бестидност није еротична", а из стида који делимично прекрива еротичну природу, настаје прикривање, херметизам и "први спрат велике палате Тајне" (Исто, 13). Тајна и загонетност су једно од начела и основних "супстрата" поезије наводи Павловић у тексту *Загонетни захтев песме*, а један од основних покретача његових интерпретација поезије је управо загонетност која је уједно захтев, позив за откривање смисла и лепоте, како бележи у предговору своје *Антологије лирске народне поезије*,²⁰³ а у есеју из *Обреда поетичког живота* недвосмислено потврђује:

Када не би постојала могућност посредног говорења, иза којег се слути нека тајна коју треба разоткрити или спознати толико да се она може и неком другом пренети, поезија би била језикословље без икаквог сопственог супстрата. (Исто, 77).

Тајновитост која је неодвојива од живота по еротском начелу "прво ојачава нашу индивидуалност, враћа нас ка себи, а потом тражи да се усмеримо некуд изван нас, у заједничко, колективно, у правцу прожетости божанског и људског, профаног и посвећеног" (Исто, 15). Очигледно је да свако од Павловићевих начела поетичног живота окреће човека ка другом, ка заједници, али заједници која је осмишљења неким обликом посвећења – у свечаности светлошћу око које се окупљање догађа, у обреду заједничким обредним радњама, у миту превазилажењем својих уских граница што је уједно пролаз ка вишим потенцијама општег постојања.

Стваралаштво је најсложеније и најтеже начело поетичног живота, али је основни његов услов, јер "је на почетку и на крају поетичног живота", а произилази из еротичног начела које постоји у стваралаштву, "као што је

²⁰³ Павловић у предговору *Антологије лирске народне поезије* бележи да га је "загонетност" лирске народне песме *Вила зида град* навела на истраживање њеног смисла "јер колико лепом толико ми се и загонетном учинила, мада њена лепота није била само у затворености смисла. Био сам уверен да ће је постепено отварање смисла учинити лепшом и вреднијом" (Павловић, 1999:5).

стваралаштво у самом језгру еротизма" (Исто, 19). При том је "аура стваралаштва" религијска мисао, а суштина живота "по стварању" је "надношење над оно што се о човеку још не зна" (Исто, 20). Надовезујући се на темељне увиде из *Поетике* о императиву стваралачке обнове првобитног сагласја са космотворним енергијама, Павловић наглашава:

...стварање је обнова прамитског стања човекове свести, па и одлазак у онај почетак из којег ће се обред тек родити, над којим ће митско предање тек да успостави своју песму и да изваја своје идоле.

Стваралаштво подразумева да истина о човеку није до краја дата, да се можемо изложити опасном подухвату отворених врата у људској дубини. (Исто)

Амбивалентни положај ствараоца-песника између мита и језичког уметничког дела, наглашен у *Поетици*, овде досеже до сложенијег захтева и скривене опасности, јер "оно што је најбоље у нама – могућност стварања – мења нас на исти начин као и неко зло које долази споља", а "што се поетично исцрпе, више се не може вратити у стваралачки подвиг једне личности" (Исто, 21). Несумњиво је да ови есеји садрже извесну исповедну црту, не толико по свом тону, већ по увидима утемељеним на искуству једног поетичног живота који добијају значење универзалних истина.

Тајна духовне прогресије је заправо низ питања које песник, стваралац поставља себи и другима, чувајући при том језгро ове "интимне тајне сваке поетичне егзистенције", јер "не може се отворено говорити куда се стиже након дугог хода ходочасничког, после духовне борбе, после пењања до поткровља света" (Исто, 22). Павловић нам тако открива фрагменте свог пута "духовне прогресије", који подсећа на описе подвижничких путева ка духовном уздицању, а свако право стварање и јесте духовни подвиг који пред светом открива само своје сјајне плодове, а трагове тешке духовне борбе оставља у тајновитој сенци свога бића. Изгледа да духовни успон, започет да би се добили суштински и коначни одговори, отвара само нова питања, на која не

нуди потпуни одговор чак ни Екхартова реч Ништа, а остаје још једно питање које песник поставља нудећи одговор:

Није ли укидање свих антагонизама и превазилажење супротности у међусобном подударању, заправо почетак једне нове профаности, ходање по равници коју ниједан Бог није створио? (Исто, 23)

Такав лажни рај Павловићева мисао, стварање и живот по поетичном начелу не могу да прихвате, а нови одговори откривају се кроз једно високо начело – тајну преображења. Овде се Павловић враћа на своју велику тему, на мит, али иде даље од мита као начела поетичног живота ка промишљању мита у правцу оцртаном у *Поетици*, наглашавајући да је у основи мита "прича о *преображају* из једне стварности у другу, или прича о откривању једне несвакидашње стварности усред свакодневице и њеног језика" (Исто, 57).

Пошто је мит како је истакнуто у *Поетици* настао *деритуализацијом*, превођењем обредног чина у говор, није свака прича (историјска, прошла, фиктивна) одмах и митска, јер мит се објашњава појмовима *преображавања* и откривања. Зато митски догађај "није само прича" него је његова суштина у *дејству* које преображава "нас или природу која нас окружује", а то дејство преображава чини *сакралну* основу мита. (Исто, 58). Павловић прецизно оцртава особености митске приче која увек садржи *алузију* и она је "увек друкчија" и зато се "мит не понавља", и наглашава константу видљиву у његовој поетици да мит није повратак "нечега, ни повратак у нешто", јер би то било "нешто механичко", а мит има своју природу која је "тајновита и недокучива" (Исто, 59). Мит је стално актуелан, савремен, он је "алузија на једну упоредну стварност, чија је природа, време, па и сама стварност – друкчија" (Исто), а поимање мита као вечне актуелности видљиво је кроз његову песничку поетику, која је добрим делом заснована на реактуализацији митског догађаја и митске приче кроз модерни песнички израз.

Зато митска прича по Павловићу није књижевност, није жанр попут усмених прича, бајки, епова, јер "није структура, него сведочанство о

преображају", а његова свеprisутност и неопходност одражава се не само у уметности него и у животу: он је сведочанство сакрализације кроз преображај стварности, кроз који се успоставља "могућа размена, дослух, довикивање из једног света у други, из једне стварности у другу" (Исто). Место митског додира профаног и сакралног носи у себи клицу преображаја, али за Павловића је *преображење* истовремено и сакрални и уметнички феномен, и основа човековог мисаоног, мистичног и билошког бића, као што истиче у тескту *Сублимација ритуала* у књизи *Храм и преображење* (1989):

Уметник је за Преображење: да се телесна реалност човекова,

задржавајући облик, претвори у нешто трајно, надземаљско и свето.

Мислилац је за распеће: да прође кроз реалност негације и да телесно полако замени апстрактном схемом: крстом. Мистик нуди васкрсење једном и другом. Он говори из аниме. Говори као земља и жена: све ће опет бити. Кад и где и у ком облику, није важно. Важно је бивање.

"Неко ће постојати за нас" говори родитељ, говори из неизрецивости, која се привиђа као дух, али долази заправо из материје саме, и њене моћи да створи живот, не питајући се о значењима.

(Павловић, 1989:59)

Уметник је за Преображење какво Павловић налази у узору Христовог Преображења на Гори, јер то је "преображење при којем се чува истоветност спољашњег облика, доказ да иста форма може имати две различите енетелехије", чиме Христос указује на могућност два пута којима се стиже у вечност (Павловић, 1998:72). Тако је један могући пут: умирање, страдање, добровољна жртва, пролазак кроз доњи свет пре поновне обнове - васкрсења, а други је пут "преображење плоти у молитву и у додиру са божанством" (Исто). Други пут осликава Адамово рајско стање пре изгнанства, када смрт није била услов преображаја тела, а остао је "пут страдалне смрти" као пут избављења, "онај који личи на обрте и обнове у природи", а одражавају га древни жртвени

обреди који су у својој основи увек одржавали мисао о васкрсењу. Павловићево схватање сакралности временом се у многим важним тачкама приближава православној хришћанској духовности, а доживљај мистичних искустава православља сублимисан је у циклусима песама *Песме о другом, Светогорски дани и ноћи, Молитва за светогорске монахе, С Христом нетремице, На крају бденија*. Тако песма из циклуса *Песме о другом* тематизује поетски сублимисан доживљај Преображења Христовог које ће касније Павловић есејистички уобличити у *Обредима поетичког живота*:

Ено где стоји на планини, Он
незнан осим по чести која му припада
духовно тело што се себи моли,
међу звездама сенка, у ноћи
светлеће слово које се упућује
кад из непролазности почне да смишља
како на длановима туђим да страда
прободен утехом која се заснива слободом.

("Ено где стоји на планини, Он", *Изабране и нове песме*) (Павловић, 1996:318)

Не пролази само човек преображење, оно је основа свеколиког створеног света који се креће и обнавља кроз вечне циклусе метаморфоза и преображаја. У *Храму и преображењу* Павловић истиче да се чврсти облик, поуздан инструмент процеса преображења налази првенствено у православном храму, за разлику од будистичких храмова о којима промишља у својим есејима и путописима и који упућују на "аноргански венац егзистенције" (Павловић, 1989:97):

Храм нам даје слутњу тог сасвим другог телесног руха које добијамо
у метаморфози, он нас подстиче на преображај, преламајући светске
енергије нама у сусрет, у нашем правцу, нуди нам моделе нашег

изгледа који би значео успон ка крајњем облику, нама несагледљивом Храм ставља тачку на наше простирање, појачава контуру наше телесности и тиме ограничава кретање по бескрају, чиме појачава силу унутрашњих маневара. Храм је једини сведок нашег преображаја, који не видимо ни ми, ни наши ближњи. (Исто, 97-98)

Великом темом настанка храма и храмовности као једне од основних људских потреба, израза "културног нагона" и антрополошке чињенице Павловић се опширно бави у *Поетици*, а деценију касније у *Обредима поетичког живота* на почетку есеја *Битност храма* бележи: "Никад нико неће објаснити настанак храма", јер некад се чини да је "избио из земље", а некад да "се укопао", понекад делује да је "спуштен са неба нечијом руком, или да је насукан брод са мора" (Павловић, 1998:47). Основно питање поркела храма на које се не може до краја одговорити јесте да ли је храм "производ стваралачког духа, силазак духа који зна језике и начине градње, надоградња ритуалних радњи," али Павловић уочава чињеницу да су храмови свих религија саграђени на посебним, одабраним местима и износи занимљиву претпоставку да су можда и познати антагонизми између њих настали око отимања за посвећена места на којима се храмови граде.(Исто).

Павловић уочава још једну интересантну паралелу о односима између религија на основу изгледа храма, и наглашава колико су "ружни или неубедљиви храмови који хоће у исто време да заступају више религиозних назора" и закључује да "свеопшта религија не постоји" и да "насупротив космичке сакралности храмног места, храм мора да буде опредељен за одређен, постојећи вид религиозности" (Исто, 48). Овај антиекуменистички став, модерним друштвено-политичким дискурсом речено, плод је Павловићевог аналитичког и имагинативног увида у неопходност постојања различитих модела људске духовности, који заступају високе религије и традиционалне вероисповести, упркос видним екуменистичким настојањима, која су донекле аналогна неуспелим настојањима да заживи вештачки интернационални језик

есперанто. О могућем укидању "свих антагонизама" и њиховом "подударању" превазилажењем супротности, Павловић је у есеју *Тајна духовне прогресије* већ забележио да би то био "почетак једне нове профаности" (Исто, 23).

Храм има свој посебан говор, другачији од говора којим се служимо јер "подразумева чврст центар из којег енергија општења иде радијално, зракасто, шири се у простор" али се у "центар увек враћа" и будући да такав језик "реално не постоји" храм је "модел једног немогућег говора" (Исто, 49). Храмовни простор се по свом значењу суштински разликује од његове спољашњости која је "споменик" и "доказ могућности једног метафизичког догађаја усред природе", док је унутар храма "откривање наше најдубље умности која омогућава сусрет са божанским" (Исто, 52). Павловић издваја храмове који садрже највиши степен равнотеже космичког и душевно-духовног попут Љубостиње, Каленића, Лазарице, Наупаре и касновизантисјке цркве у Мистри. У појединим сегментима, есеји о храмовима у овој књизи прелазе у међужанр путописа и есеја, и по томе се налазе између Павловићевог есејистичког дискурса и путописне прозе, значајног корпуса његовог целокупног дела које захтева посебну истраживачку пажњу и испитивање.

Павловић промишља дубље значење симбола крста у есеју *О крсту* који повезује са молитвом, јер "себи својствен начин на који се врши молитва, то је прављење свога крста" и "зато крст иако личи на нас, мора увек поново да се прави" (Исто, 45). У молитви човек полази од себе и враћа се себи, али "полази од себе из средине", док је крст "непомичан" јер су у њему "времена укрштена", а заправо суштински означава место напетости "унутрашњег према спољњем, која није само људска" и на том споју "стоји велико раскршће крста којег се чврсто држимо" (Исто, 46). Јасније изражено окретање православној духовности у *Обредима поетичког живота*, наговештава Павловић у књизи *Обредно и говорно дело* (1986) где кроз есеј *Забелешке о византијској уметности* уочава спој храмовне архитектуре византијског типа са ритуалом који се у њој обавља, истичући да "византијска уметност није понорна", и мада је осећајна "она не исказује поноре неверице, депресије, искушења":

Једини понор се указује у правцу висине, понор златан, наранцаст, тамноплав (Сопоћани). Страхом и дрхтањем је овде мало шта надахнуто, повишен глас византијске уметничке речитости готово никад није глас претње.(...) Уметност та подстиче достојанствено самоодрицање, сматра да је пут духовног одрицања истовремено пут лепоте. (Павловић, 1986:123-124)

У есеју *Православна духовност и уметност* Павловић наставља промишљања из ранијег тескта, дајући заокружену визију специфичног облика духовности и уметности којој и сам по сопственој традицијској линији припада. Управо та дилема која стоји пред уметником који се ослања на православну духовност и уметност у "којој је видна основна оријентисаност ка високој духовности и највише израженој узвишености култа" чини темељ његовог стваралачког преиспитивања у овом тескту. Павловић се пита како достићи тај идеал који стално измиче и који нас истовремено води "у висину која се чини да је лебдење, јер у благослову који прати или омогућава наш успон ништа не може да буде ни изнуђено, нити заувек зајемчено" (Павловић, 1998:70).²⁰⁴ Зато је тежак задатак пред уметником који "ствара у православној сфери" трезвено увиђа Павловић, јер "не може се увек бити на серафимским висинама религиозно-уметничког надахнућа: уметник је као и сваки човек изложен недоумицама, падовима расположења, визијама нејасног порекла које га искушавају" (Исто, 71).

²⁰⁴ У тексту *Културолошко-филозофске идеје Миодрага Павловића*, Милан Радуловић наглашава значај есеја *Правпславна духовност и уметност* у контексту Павловићевог есејистичког дискурса, али и песничке поетике, и налази да:"После Исидоре Секулић, он је први наш велики књижевник у 20. веку који, мање-више отворено, светост ставља изнад поезије, а правосалвље издиже изнад уметности" (Радуловић, 2010: 156). Мада се можемо сложити са Радуловићем да се кроз овај Павловићев текст православна духовност поставља високо изнад људских делатности, заправо на највише, "безгранично" место, нисмо сигурни да Павловић пореди православље и поезију, не по степенима вредности бар, и пре бисмо закључили да је врхунска поезија за њега најближа високим захтевима духа исказаним кроз православну духовност и уметност. Недостижност идеала Поезије је тема коју Павловић промишља од својих првих есеја, а православна духовност је највиши идеал према коме она треба да тежи, иако га кроз људски облик не може достићи: само кретање ка том идеалу чини њене домете вишим, вреднијим и можда донесе преображај у вечност коме песник стреми.

Канонски обрасци православне уметности, вековима усавршавани чине ослонац уметничком трагању за изразом, али се морају кроз дух усавршавати. На овом месту Павловић потврђује своју суштинску модерност која се ослања на вековима очуване обрасце уметности од прапочетних обредних, преко митских до сублимних религија попут сопствене православне традиције и преображава их у складу са неограниченошћу духа који отвара могућности истински стваралачких и модерних уметничких узлета:

И како је дух безграничан, тако су и могућности духовне уметности неограничене – ако не и безграничне. Зато и традиционалне форме сакралне уметности морају бити увек откриване од почетка, од своје основе са јасним уверењем. А усмерење је достизање оне висине духовности која преображава и саму телесност уметничког дела и уметника који то дело створи. (Исто)

Безгранични дух за којим Павловићева мисао и песничка суштина иду кроз дане и кроз ноћи, у непрестаној духовној борби, кроз неизвесно успињање коме се стреми уз благослов, открива се некад кроз вечно живе духовне претке и потврђује стваралачку мисију песника у свету:

Онда Сава стане пред мене

каже: ко си

овде је вече

никога нема

сенке све раде

по својој ћуди

гладуј

ево ти хлеба

врати се кући

пропедај
друге исцељуј
себе лечи

Атос ће да остане где је
што ти тражиш
дубоко је
у пећини
у пећи

врати се
пази на свом путу
држи се речи

("Онда Сава стане пред мене", *Светогорски дани и ноћи*)

(Павловић, 1996:124-125)

Обреди поетичког живота заокружују вишесмерна и плодна Павловићева културолошко-антрополошка трагања за основним смислом људског стваралаштва и духовности и пружају кристализована сазнања ствараоца високе самосвести, предано посвећеног успостављању целине и континуитета људских стваралачких напора од памтивека, кроз плоносан спој космотворних и културотворних енергија. Књига се завршава поетско-филозофском медитацијом исповедног тона *Мој живот са небеским телима* у којој песник евоцира рану блискост са небеским телима и утиске детињства који су се урезали у сећање, и на једном месту наводи: "Рекли су ми да ће ме ковати у звезде, ноћу, кад не могу да спавам", и бележи завршне реченице *поетичног живота*:

Једном да будем међу звездама, у простору где нико неће моћи
да ме закључа.

Могу ли да бирам где ће ме уковати? (Павловић, 1998:129,131)

* * *

Проучавање есејистичког дела Миодрага Павловића потврдило је утисак кохерентног и заокруженог поетичког система, који се убедљиво открива кроз тумачење есеја у контексту његовог целокупног есејистичког опуса. Проучавање појединих есеја као засебних текстова не пружа довољно јасан и свеобухватан увид у целовитост и систематичну заснованост његових теоријско-начелних, књижевноисторијских и културолошко-антрополошких есејистичких увида и сазнања, као што то пружа тумачење текстова у односу на целину његове есејистике. Висок степен сагласности и повезаности Павловићевог песништва и есејистике показао се као драгоцен путоказ у тумачењу његових есејистичких текстова, у истој мери у којој и његов есејистички дискурс осветљава из дотад неслућених углова његово песништво, што пружа задовољство упоредних интерпретација које богате увиде у целину његовог импозантног стваралачког опуса.

Широки тематски распон Павловићеве есејистике увек је јасно повезан његовим константним поетичким и интерпретацијским начелима, која се испољавају и кроз есеје о српским песницима, рад на *Антологији српског песништва*, проучавање народног и старог песништва и културолошко-антрополошке теме, а огледају се кроз истраживање митских, сакралних основа стваралаштва и могућности њиховог плодносног обнављања кроз модерну уметност. Развијано кроз вишедеценијско стварање Павловићево есејистичко и песничко дело сведочи о кохерентном и рано оцртаном стваралачком и духовном путу песника и есејисте високе самосвести.

ЗАКЉУЧАК

Истраживање есејистичког дела Миодрага Павловића у овом раду потврдило је очекиване резултате пројектоване у самом почетку и донело неке нове увиде и сазнања који су се појавили током израде тезе. Целокупно Павловићево есејистичко дело може се поделити на два типа есејистичког дискурса, од којих је један критичко-есесјистички опус посвећен вредновању и превредновању српске песничке традиције у целини, а обухвата есеје о српским песницима и песништву, светској књижевности, поетичко-теоријским питањима и предговоре антологијама које је Павловић саставио.

Специфичност Павловићеве методологије у наведеним текстовима огледа се у мултидисциплинарном и функционалном разматрању књижевноисторијских и теоријских питања књижевног и поетског стварања, заснованог на паралаленим научно-књижевним и поетско-имагинитивним сазнањима и увидима, уз сталну отвореност за нова питања и погледе, као и недогматичност и релативизацију сваког коначног суда. Оно што одваја Павловићеву есејистику од научних истраживања јесте слободно асоцијативно кретање кроз текст, стварање веза и сазвучја укрштањем дијахронијских и синхронијских увида, поетизација текста у појединим сегментима која иде до метафоричности и згуснутости песничког исказа, бриљантни стил и језичка избрушеност, па кретање кроз Павловићеву есејистику пружа обиље чињеница и врхунски естетски доживљај истовремено.

Суштинска модерност Павловићевих есеја заснована је на познавању савремених књижевних теорија и парадигми, од англосаксонских нових критичара, преко постулата феноменолога, структуралистичких теорија и естетике рецепције до постструктуралиста и архетипске књижевне теорије, али уз повремено укључивање метода и поступака старијих књижевних школа попут позитивистичке када то истраживање изискује, што је у сагласју са

његовим суштински недогматским приступом сваком питању које истражује. Руководећи се основном тежњом да кроз критичку есејистику успостави и докаже континуитет српске песничке традиције, те да је превреднује, методологију је посебно успостављао за сваку песничку појаву, опус или песму у складу са одликама и посебностима сваке од њих. Ипак, без двоумљена се може закључити да је Павловићева методологија и приступ питањима књижевне и песничке традиције *елиотовски*, што је и имплицитно и експлицитно наглашено у његовим есејима, а такав је и његов истраживачки дух, *осећање историје*, заснивање *живе традиције*, вредновање *имперсоналности* поетског исказа.

Други тип есејистичког дискурса обухваћен овим истраживањем представља есеје посвећене културно-антрополошким истраживањима људске духовности и стваралаштва, од првобитних обреда, ритуала и мита до књижевног дела, као облика симболизације и посредовања стварности у модерним временима. Жанровски-типолошки гледано, ови есеји су најближи појму есеја у најужем смислу, оног есеја који смо назвали *адорновским* и који тежи да фрагментарност форме превлада заснивањем целовитог и међусобно повезаног поетско-сознајног система. Кроз њих је видљива Павловићева висока ерудиција, слободно кретање кроз најудаљеније просторно-временске тачке људске културе и духовности и њихово вишесмерно компаративно и смисаоно повезивање са савременим уметничким и литерарним феноменима.

Композиција и структура књига посвећених културно-антрополошким питањима указује такође на осмишљен и целовито заснован систем сазнања и увида до којих је Павловић долазио вишегодишњим студиозним истраживањима и интерпретацијама повезаности ових најстаријих симбола људске културе у целини и модерних културолошких феномена. Неочекивани и оригинални увиди, утемељени на сазнањима и поетској интуицији, изграђени имперсоналним исказима уз поетске сублимације, чине да Павловићеву есејистику поставимо међу највише домете наше књижевно-есејистичке мисли.

Пратећи хронологију настанка Павловићевих есеја и есејистичких књига, учили смо три међусобно повезане фазе које показују след и развој тематско-идејних и поетичких преокупација карактеристичних за сваку од њих. Прва фаза почиње књигом *Рокови поезије* (1958), збирком есеја који садрже програм будућих вишесмерних и вишеслојних Павловићевих есејистичких истраживања, исказаних у поглављима *Теме, Поводи и Ствараоци*. Као што је наговештено у есеју *О књижевној традицији*, (1956), Павловић ће се наредних година интензивно бавити послом превредновања и успостављања континуитета српске песничке традиције. Есеје о српским песницима 19. и 20. века објављује у књигама *Осам песника* (1964) и *Поезија и култура* (1974), и паралелно ради на свом великом и студиозном пројекту *Антологије српског песништва (од 13. до 20. века)*(1964), коју ће коначно заокружити двадесет година касније петим допуњеним издањем са новим предговором и без временске одреднице. *Антологија српског песништва* (1984), епохално дело по вредностима, даметима, значају и утицају на српску књижевну мисао и културну самосвест представља стуб Павловићеве критичко-есејистичке мисли, основу целокупног процеса успостављања континуитета и идентитета српског песништва из које све извире и ка њој се враћа, те смо јој посветили цело поглавље нашег рада.

Књига есеја *Ништитељи и свадбари* (1979) најављује другу фазу у истраживању песничке традиције, будући да по први пут обухвата засебне есеје о народној и старој српској поезији, и ту ће линију Павловић следити преко *Антологије лирске народне поезије* (1982) и допуњеног издања и новог предговора *Антологије српског песништва*, све до *Огледа о народној и старој српској поезији* (1993). Павловић ће доследно истраживати народну и стару српску поезију у заједничком контексту, као ризницу основних поетских и духовних симбола нашег песништва кроз векове, а изучавање лирских митолошко-обредних песама, одвешће га ка дубљем проучавању митолошких и антрополошких тема. Увод у ову, условно речено трећу фазу развоја есејистичке мисли Павловићеве, наговештен је у књизи *Природни облик и лик* (1984), наставиће се кроз *Обредно и говорно дело* (1986), преко *Поетике*

жртвеног обреда (1996) и књиге *Говор о ничем* (1987), све до *Обреда поетичког живота* (1998). Јасну хронолошку границу ове три фазе развоја есејистике Миодрага Павловића нисмо повлачили, јер се оне преклапају, укрштају и произилазе једна из друге, те оцртавају тачке појављивања основних преокупација и њиховог постепеног развоја кроз године које следе.

Из хронолошког тока појављивања појединих Павловићевих есеја, закључили смо да је у основи његовог истраживања песничке и уметничке традиције специфичан поступак који подразумева проучавање прошлости почев од добро проучених савремених поетских појава, па кретањем постепено уназад кроз време до удаљенијих раздобља, све до *памтине* и првобитних жртвених обреда и ритуала као основе развоја уметности и поезије. Кроз то кретање и истраживање, Павловић успоставља истовремене дијахронијске и синхронијске линије међу различитим песничким појавама, засноване на суштинским и неоткривеним повезаностима и сагласјима, која се откривају кроз имагинативно понирање у мотивске, симболичке и значењске нивое наведених појава. Теоријску потврду наведене тезе, нашли смо на више места у Павловићевим начелним разматрањима односа традиција-савременост, што смо у раду и навели, као и у доследној примени наведеног поступка који је видљив кроз хронолошку линију настанка његових есејистичких текстова.

Повезаност Павловићеве есејистике и песничког стварања показује висок степен сагласности и узајамног утицаја и показује почетну претпоставку да његов песнички и есејистички опус чине стваралачку целину, а не два засебна дискурса његовог изражавања. Ова два вида изражавања се складно допуњују и преплићу кроз Павловићево стварање и чине два основна и складна вида кроз који се изражава његова висока поетска и критичко-есејистичка самосвест, што смо приказом чворних тачака међусобног пресека, кроз овај рад и доказали.

Овај рад показује да богато и разуђено есејистичко дело Миодрага Павловића чини тематски-мисаоно и поетички-идејно засебну и заокружену целину, како у опусу самог песника, тако и у контексту српске и светске

књижевно-есејистичке мисли. Кроз интерпретацију и оцене Павловићеве есејистике у компаративним анализама, до сада вероватно најамбициознијег и најобимнијег есејистичког опуса код нас, дошли смо до потврде њене високе вредности и значаја за српску књижевно мисао, што изнова потврђује њену суштинску модерност, актуелност и свевременост значајних увида до којих је досегла. Још увек у потпуности несагледив значај Павловићевог подухвата вредновања и превредновања српске песничке традиције, као и утицај, вредности и промене које је донела *Антологија српског песништва* не само у књижевној мисли, већ и у српској културној свести када је у питању континуитет и идентитет српске поезије, тиме и културе, чини је једном од најважнијих дела српске књижевности 20.века. Да је Павловић сачинио само ову књигу српског песништва и њене предговоре, то би био огроман и значајан допринос нашој књижевној мисли, довољан за значајно место у књижевној историји, а ако уз њу додамо сва нова, оригинална, прецизна и бриљантно исказана сазнања о пореклу и смислу поезије, стваралаштва и духовности која је уткао у своје богато есејистичко дело, нећемо претерати ако закључимо да још нико није толико обогатио и учино значајном српску есејистику као Миодраг Павловић.

ЛИТЕРАТУРА

Изворна литература:

Есеји:

Павловић. Миодраг: *Говор о ничем*, Градина, Ниш. 1987.

Павловић. Миодраг: *Дневник пене*, Слово љубве, Београд, 1972.

Павловић. Миодраг: *Есеји о српским песницима*, СКЗ, Београд, 1992.

Павловић, Миодраг: *Настанак и нестанак песме (Аутопоетички записи)*, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Нови Сад, 2006, бр.54/2, стр. 7-17.

Павловић. Миодраг: *Ништителџи и свадбари*, БИГЗ, Београд, 1979.

Павловић. Миодраг: *Обредно и говорно дело*, Просвета, Београд, 1986.

Павловић. Миодраг: *Обреди поетичког живота*, Књижевна реч, Београд, 1998.

Павловић, Миодраг: *Огледи о народној и старој српској поезији*, СКЗ, Београд, 1993.

Павловић. Миодраг: *Огледи о народној и старој српској поезији*, у оквиру *Сабраних дела Миодрага Павловића*, Просвета, Београд, 2000. (друго издање)

Павловић. Миодраг: *Осам песника*, Просвета, Београд, 1964.

Павловић. Миодраг: *Поезија и култура*, Нолит, Београд, 1974.

Павловић. Миодраг: *Поетика жртвеног обреда*, СКЦ, Београд, 1996 (друго издање).

Павловић. Миодраг: *Поетика модерног*, Бонарт, Нова Пазова, 2002. (друго издање).

Павловић. Миодраг: *Природни облик и лик*, Нолит, Београд, 1984.

Павловић, Миодраг: *Радомир Продановић*, у: *Књиге*, 1999, бр.4, стр.4.

- Павловић. Миодраг: *Рокови поезије*, СКЗ, Београд, 1958.
- Павловић, Миодраг: *Укритање машице и језика* (разговор водио Зоран Радосављевић), Политика, Београд, 6.12.2003.
- Павловић. Миодраг: *Храм и преображење*, Сфаирос, Београд, 1989.
- Павловић. Миодраг: *Читање замишљеног*, Братство-јединство, Нови Сад, 1990.
- Антологије:
- Павловић. Миодраг: *Антологија српског песништва (XI до XX век)*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2010.
- Павловић. Миодраг: *Антологија лирске народне поезије*, (у оквиру *Сабраних дела Миодрага Павловића*), Просвета, Београд, 1999.
- Павловић. Миодраг: *Песништво европског романтизма*, (треће допуњено издање), Гутенбергова галаксија, Београд, 2003.
- Књиге песама:
- Павловић. Миодраг: *87 песама*, Ново поколење, Београд, 1952.
- Павловић. Миодраг: *Бекства по Србији*, Слово љубве, Београд, 1979.
- Павловић. Миодраг: *Велика Скитија и друге песме*, (изабране и нове песме), СКЗ, Београд, 1996.
- Павловић. Миодраг: *Видовница*, Народна књига, Београд, 1979.
- Павловић. Миодраг: *Дивно чудо*, Нолит, Београд, 1982. и 1989. (друго издање, Књижевне новине, Београд).
- Павловић. Миодраг: *Есеј о човеку*, КОВ, Вршац, 1992.
- Павловић. Миодраг: *Изабране и нове песме*, Просвета, Београд, 1996.
- Павловић. Миодраг: *Исход*, избор поезије у оквиру *Сабраних дела Миодрага Павловића*, Просвета, Београд, 2000.
- Павловић, Миодраг: *Карике*, Светлост, Крагујевац, 1977.
- Павловић, Миодраг: *Књига старословна*, СКЗ, Београд, 1991.

- Павловић. Миодраг: *Млеко искони*, Просвета, Београд, 1963.
- Павловић. Миодраг: *Октаве*, Нолит, Београд, 1957.
- Павловић. Миодраг: *Нова Скитија*, Књижевност, Београд, 1970.
- Павловић. Миодраг: *Ново име клетве*, СКЦ, Београд, 1996.
- Павловић. Миодраг: *Певања на виру*, Слово љубве, Београд, 1977.
- Павловић. Миодраг: *Песме о детињству и ратовима*, СКЗ, Београд, 1992.
- Павловић. Миодраг: *Питао сам светлост*, Арка, Смедерево, 2009.
- Павловић. Миодраг: *Светогорски дани и ноћи*, Јединство, Приштина, 1987.
- Павловић. Миодраг: *Светли и тамни празници*, Матица српска, Нови Сад, 1971.
- Павловић, Миодраг: *Србија до краја века: изабране песме 1969 – 1989*, Задужбина Десанке Максимовић, НБС и СКЗ, Београд, 1996.
- Павловић. Миодраг: *Стуб сећања*, Ново поколење, Београд, 1953.
- Павловић. Миодраг: *С Христом нетремице* (допуњено издање), Гутенбергова галаксија, Београд, 2001.
- Павловић. Миодраг: *Улазак у Кремону*, Нолит, Београд, 1989.
- Павловић. Миодраг: *Хододарје*, Нолит, Београд, 1971.
- Књиге прозе:
- Павловић, Мидораг: *Афродитина увала*, Просвета, Београд, 2001.
- Павловић, Миодраг: *Бесовски вртлози*, СКЗ, Београд, 2006.
- Павловић, Миодраг: *Други долазак*, Нолит, Београд, 2000.
- Павловић, Миодраг: *Краљица таме*, Просвета, Београд, 2001.
- Павловић, Миодраг: *Мост без обала*, Матица српска, 1956.
- Путописи:

Павловић, Миодраг: *Далека предворја : путописи*, у оквиру *Сабраних дела Миодрага Павловића*, Просвета, Београд, 1999.

Павловић, Миодраг: *Отварају се хиландарске двери*, Просвета, Београд, 1997.

Предговори:

Павловић, Миодраг: *О новој поеми Матије Бећковића*, предговор у: Бећковић, Матија: *Кажа*, СКЗ, Београд, 1990.

Павловић, Миодраг: *Поезија од Војислава до Бојића*, предговор, Нолит, Београд, 1966.

Секундарна литература:

Темати, часописи, зборници, предговори:

Ајдачић, Дејан: *Демони у словенским књижевностима*, у: *Зборник Матице српске за славистику*, Нови Сад, 1997, бр. 53, стр. 135-150.

Ајдачић, Дејан: *Жртва од обреда до књижевности*, у: *Градина*, Ниш, 1988, бр.5, стр. 120-121.

Бајер, Лотар: *Размишљање о есеју*, у: *Нови израз*, Сарајево, 2000, бр. 9, стр. 164-170.

Бензе, Макс: *О есеју и његовој прози*, у: *Дело*, Београд, 1976, бр.5, стр. 18-29.

Божовић, Гојко: *Уз темат о есеју*, у: *Реч*, Београд, 1996, бр.18, стр. 57.

Брајовић, Тихомир, *Миодраг Павловић и модерна песничка сасмосвест*, у: зборник радова *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, уредник Јован Делић, Институт за књижевност и уметност/Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 111-132.

Вуковић, Ђорђије: *Павловић као проучавалац српске поезије*, поговор у: Павловић, Миодраг: *Ништитељи и свадбари*, БИГЗ, Београд, 1979.

Вучковић, Радован: *Поетичко-критичке новине Миодрага Павловића*, у: зборник радова *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, уредник

Јован Делић, Институт за књижевност и уметност/Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 19-46.

Голијанин-Елез, Сања: *Идентитет и духовност у песничким круговима Миодрага Павловића – спајање знакова у времену*, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Нови Сад, 2011, бр.59/3, стр. 679-708.

Гордић, Славко: *Есејистика Љубомира Симовића (Контекст, теме, увиди)*, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Нови Сад, 2003, бр. 51/3, стр. 719-730.

Гордић, Славко: *Условности интерпретације, поводом Поетике модерног и Ништителја и свадбара Миодрага Павловића*, у: *Савременик*, Београд, 1981, бр. 6, стр. 452-457.

Делић, Јован: *Уз поетику Миодрага Павловића*, у: зборник радова *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, уредник Јован Делић, Институт за књижевност и уметност/Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 47-60.

Делић, Јован: *Непрестано чишћење срца*, предговор у: Јеротић, Владета: *Одшкринута врата*, Арс Либри, Београд, 2011.

Деспић, Ђорђе: *Павловићев есеј о Змају*, у: зборник радова *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, уредник Јован Делић, Институт за књижевност и уметност/Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 565-585.

Ђорђевић, Часлав: *Мисленица Миодрага Павловића*, у: *Градина*, Ниш, 1988, бр. 5, стр. 125-126.

Игњатовић, Драгољуб С.: *Симплификовани алегоријски избор*, у: *Књижевне новине*, Београд, 1964, бр.236, стр.3

Јерков, Александар: *Природа, култура и апокалипса у песништву Миодрага Павловића*, у: зборник радова *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, уредник Јован Делић, Институт за књижевност и уметност/Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 161-215.

Јеротић, Владета: *Улазак у храм и излазак из храма*, у: *Градина*, Ниш, 1988, бр. 5, стр. 112-115.

Јовановић, Бојан: *Песник као антрополог*, у: *Градина*, Ниш, 1988, бр.5, стр. 116-119.

Конрад, Ђерђ: *О есеју*, у: *Нови израз*, Сарајево, 2000, бр.9, стр. 171-174.

Кржић, Станко: *Концепт континуитета у "Антологији српског песништва" Миодрага Павловића*, у: зборник радова *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, уредник Јован Делић, Институт за књижевност и уметност/Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 483-505.

Љубинковић, Ненад: *Коњаницима у сретање, или есеји Миодрага Павловића о усменој поезији*, у: *Савременик*, Београд, 1981, бр. 6, стр.442-451.

Максимовић, Горан: *Есеји Миодрага Павловића о српским пјесницима XIX вијека*, у: *Пјесничка ријеч на извору Пиве*, Зборник радова са научног скупа *Књижевно дјело Миодрага Павловића*, уредник Јован Делић, Центар за културу, Плужине, 2005, стр.179-187.

Марић, Сретен: *Пропланци есеја*, у: *Дело*, Београд, 1976, бр. 5, стр. 1-17.

Петров, Александар: *Хронотоп у поезији Миодрага Павловића (1952-1962)*, у: зборник радова *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, уредник Јован Делић, Институт за књижевност и уметност/Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 61-110.

Петровић, Сретен: *Ка аутономији књижевног дела, (О Говору о ничем)*, у: *Градина*, Ниш, 1981, бр.5, стр.106-111.

Пјесничка ријеч на извору Пиве, Зборник радова са научног скупа *Књижевно дјело Миодрага Павловића*, уредник Јован Делић, Центар за културу, Плужине, 2005.

Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића, зборник радова, уредник Јован Делић, Институт за књижевност и уметност/Учитељски факултет, Београд, 2010.

Радуловић, Милан: *Културолошко-филозофске идеје Миодрага Павловића*, у: зборник радова *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, уредник Јован Делић, Институт за књижевност и уметност/Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 135-159.

Раичевић, Горана: *Есеји Милоша Црњанског – интертекстуалност као кључ интерпретације*, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Нови Сад, 2003, бр.51/3, стр. 675-684.

Самарџија, Снежана: *Миодраг Павловић, Антологија лирске народне поезије*, у: *Расковник*, темат *Народно стваралаштво – тема и надахнуће*, Београд, 1988, стр. 14-16.

Симовић, Љубомир: *Битка на граници нестајања*, предговор у: Павловић Миодраг, *Велика Скитија и друге песме*, СКЗ, Београд, 1996.

Стојановић-Пантовић, Бојана: *Типологија и вредновање песничке традиције у антологијама српске поезије XX века*, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Нови Сад, 2009, бр.57/2, стр. 297-316.

Тодоров, Цветан: *Структурална поетика*, у: *Структурални прилаз књижевности*, хрестоматију приредио и превео Милан Буњевац, Нолит, Београд, 1978.

Требјешанин, Жарко: *Чари Павловићевог одгонетања српске поетске баштине*, поговор у: Павловић, Миодраг: *Огледи о народној и старој српској поезији*, СКЗ, Београд, 1993.

Фохт, Иван: *Есеј као протутежа филозофијском систему*, у: *Дело*, Београд, 1976, бр.5, стр. 30-39.

Хамовић, Драган: *Павловићева књига српског песништва ("Антологија српског песништва" као потпора поетичког програма М.Павловића)*, у: зборник радова *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, уредник Јован Делић, Институт за књижевност и уметност/Учитељски факултет, Београд, 2010, стр. 465-481.

Шоп, Љиљана: *Павловић и наш песнички искон*, у: *Савременик*, Београд, 1981, бр. 6, стр. 433-441.

Засебна издања:

Ђорђевић, Часлав: *Миодраг Павловић песник хуманистичке етике*, Светлост, Крагујевац, 1974.

Мишић, Зоран: *Сунчева светлост на стубу сећања*, у: *Критика песничког искуства*, СКЗ, Београд 1976, 79–91.

Симовић, Љубомир: *О поезији Миодрага Павловића*, у: *Дупло дно*, Београд, 1983, 175–215.

Поповић, Богдан: *Епски распони Миодрага Павловића*, Графос, Београд, 1985.

Општа литература:

Антологија новије српске лирике, приредио Богдан Поповић, Завод за уџбенике, Београд, 1997.

Антологија српске поезије, приредио Зоран Мишић, Нолит, Београд, 1967.

Адорно, Теодор: *Филозофско-социолошки есеји о књижевности*, превела Надежда Чачиновић, Сувремена мисао, Школска књига, Загреб, 1985.

Аристотел: *О песничкој уметности*, превео М.Н. Ђурић, Рад, Београд, 1982.

Аћин, Јовица: *Поетика кривотворења. У трагању за обманама*, Светови, Нови Сад, 1991.

Бахтин, Михаил: *О роману*, превео Александар Бадњаревић, Нолит, Београд, 1988.

Барт, Роланд: *Књижевност, митологија, семиологија*, превео Иван Чоловић, Нолит, Београд, 1979.

Бланшо, Морис: *Есеји*, Нолит, Београд, 1960.

- Бекер, Мирослав: *Модерна критика у Енглеској и Америци*, Либер/Младост, Загреб, 1973.
- Бекон, Франсис: *Есеј или савети политички и морални*, Матица српска, Нови Сад, 1952.
- Бели, Андреј: *Симболизам*, превела Мила Стојнић, Вук Караџић-ИКУМ, Београд, 1984.
- Бут, Вејн: *Реторика прозе*, превео Бранко Вучићевић, Нолит, Београд, 1976.
- Бећковић, Матија: *Сабране песме V*, СКЗ и Универзитетска ријеч, Београд, 1990.
- Бећковић, Матија: *Служба*, БИГЗ, Београд, 1990.
- Валери, Пол: *Песничко искуство*, превели Нада Петровић и Коља Мићевић, Просвета, Београд, 1980.
- Велек, Рене - Ворен, Остин: *Теорија књижевности*, превели А. И. Спасић и С. Ђорђевић, Нолит, Београд, 1991.
- Велимировић, Николај: *Религија Његошева*, Глас Цркве, Ваљево, 1996.
- Вучковић, Радован: *Писац, дело, читалац*, Службени гласник, Београд, 2008.
- Гордић, Славко: *Поезија и окружје*, Матица српска, Нови Сад, 1988.
- Данојлић, Милован: *Песници*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.
- Делић, Јован: *Књижевни погледи Данила Киша. Ка поетици Кишове прозе*, Просвета, Београд, 1995.
- Делић, Јован, *О поезији и поетици српске модерне*, Завод за уџбенике, Београд, 2008.
- Деретић, Јован: *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд, 1983.
- Деретић, Јован, *Поетика српске књижевности*, Филип Вишњић, Београд, 1997.
- Ејхенбаум, Борис: *Књижевност*, превела Марина Бојић, Нолит, Београд, 1972.

- Еко, Умберто: *Култура, информација, комуникација*, превела Мирјана Дрндарски, Нолит, Београд, 1973.
- Елијаде, Мирча: *Свето и профано*, превео Зоран Стојановић, Алнари, Табернакл, Београд, - Лаћарак, 2004.
- Елиот, Т.С.: *Изабрани текстови*, Просвета, Београд, 1963.
- Епштејн, Михаил: *Есеј*, превела Радмила Мечанин, Народна књига, Београд, 1997.
- Епштејн, Михаил: *Постмодернизам*, превела Радмила Мечанин, Zepher Book World, Београд, 1998.
- Живковић, Драгиша: *Токови српске књижевности*, Матица српска, Нови Сад, 1991.
- Иглтон, Тери: *Књижевна теорија*, превела Миа Перван-Плавец, СНЛ, Загреб, 1987.
- Илић, Војислав: *Изабрана дела*, Матица српска/СКЗ, Нови Сад/Београд, 1962.
- Ингарден, Роман: *О сазнавању књижевног уметничког дела*, превео Бранимир Живојиновић, СКЗ, Београд, 1971.
- Јакобсон, Роман: *Лингвистика и поетика*, превели Д. Перваз, Т. Бекић и В. Вулетић, Нолит, Београд, 1966.
- Јеротић. Владета: *Одшкринута врата*, Арс Либри, Београд, 2011.
- Јунг, Карл Густав: *Лавиринт у човеку*, (приредио Владета Јеротић), Арс Либри, Београд, 1995.
- Калер, Џонатан: *Структуралистичка поетика*, превела Милица Минт, СКЗ, Београд, 1990.
- Кашанин, Милан: *Судбине и људи*, Завод за уџбенике, Београд, 2004.
- Киш, Данило: *Есеји: аутопоетике*, Светови, Нови Сад, 2000.
- Константиновић, Зоран: *Феноменолошки приступ књижевном делу*, ИКУМ - Просвета, Београд, 1969.

- Ковачевић, Иван: *Мит и уметност*, Српски генеалогски центар, Београд, 2006.
- Кулишић, Ш, Петровић, П. Ж, Пантелић, Н.: *Српски митолошки речник*, Етнографски институт САНУ, Београд, 1998.
- Лалић, Иван В.: *О поезији дванаест песника*, Слово љубве, Београд, 1980.
- Лалић, Иван В.: *Песници III*, Матица српска/СКЗ, Нови Сад/Београд, 1966.
- Лотман, Јуриј, М: *Структура уметничког текста*, превео Новица Петковић, Нолит, Београд, 1976.
- Лукач, Ђерђ: *Душа и облици*, превела Вера Стојић, Нолит, Београд, 1973.
- Лукић, Света: *Савремена југословенска литература 1945-1965*, Просвета, Београд, 1968.
- Ман, Пол де: *Проблеми модерне критике*, превели Г. Тодоровић и Б. Јелић, Нолит, Београд, 1975.
- Мукаржовски, Јан: *Структура, функција, знак, вредност. Огледи из естетике и поетике*, превео Александар Илић, Нолит, Београд, 1986.
- Марић, Сретен: *Огледи I*, Просвета, Београд, 1963.
- Марић, Сретен – Вуковић, Ђорђије: *Рађање модерне књижевности. Поезија*, Нолит, Београд, 1975.
- Мелетински, Ј. М: *Поетика мита*, превод Ј. Јанићијевић, Нолит, Београд, 1983.
- Милошевић, Никола: *Антрополошки есеји*, Нолит, Београд, 1978.
- Мишић, Зоран: *Критика песничког искуства*, СКЗ; Београд, 1996.
- Монтењ, Мишел де: *Огледи*, Рад, Београд, 1977.
- Ниче, Фридрих: *Рођење трагедије*, БИГЗ, Београд, 1983.
- Његош, Петар Петровић: *Горски вијенац*, СКЗ, Београд, 1973.
- Павић, Милорад: *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма*, Нолит, Београд, 1979.

- Пековић, Ратко: *Ни рат ни мир: панорама књижевних полемика 1965-1965*, Филип Вишњић, Београд, 1986.
- Петковић, Новица: *Од формализма ка семиотици*, БИГЗ, Београд /Јединство, Приштина, 1984.
- Петковић, Новица: *Огледи из српске поезике I*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1990.
- Петковић, Новица: *Словенске пчеле у Грачаници, огледи и чланци о српској књижевности и култури*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.
- Попа, Васко: *Непочин поље*, Нолит, Београд, 1980.
- Поповић, Бранко: *Самосвест критике*, Вук Караџић, Београд, 1987.
- Проп, Владимир: *Морфологија бајке*, превели П. Вујичић и Р.Матијашевић, XX век, Београд, 1967.
- Пухало, Душан: *Милтон и његови трагови у југословенским књижевностима*, Филилошки факултет, Београд, 1966.
- Радикић, Василије: *Дело и значење*, Просветни преглед, Београд, 2005.
- Ричардс, И. А: *Начела књижевне критике*, превео Никола Кољевић, Веселин Маслеша, Сарајево, 1982..
- Ристић, Марко: *Сведок или саучесник 1961-1969*, Нолит, Београд, 1970.
- Самарџија, Снежана: *Поетика усмених прозних облика*, Народна књига, Београд, 1997.
- Сартр, Жан-Пол: *О књижевности и писцима*, превела Фрида Филиповић, Култура, Београд, 1962.
- Секулић, Исидора: *Огледи*, Матица српска, Нови Сад, СКЗ, Београд, 1959.
- Симовић, Љубомир: *Дупло дно*, СКЗ/БИГЗ/Просвета/Дечје Новине, Београд, 1991.
- Скерлић, Јован: *Писци и књиге у Сабрана дела Јована Скерлића*, Просвета, Београд, 1964.

- Солар, Миливој: *Есеји о фрагментима*, Просвета, Београд, 1985.
- Тартаља, Иво: *Приповедачева естетика*, Нолит, Београд, 1979.
- Тодоров, Цветан: *Поетика*, превели Бранко Јешић и Милош Константиновић, Филип Вишњић, Београд, 1986.
- Тодоровић, Ивица: *Митска истина Срба*, Звоник, Београд, 2005.
- Тодоровић, Ивица: *Света структура – трагање за јединственом основом културних феномена*, Етнографски институт САНУ, Београд, 2009.
- Томашевски, Борис: *Теорија књижевности*, превела Нана Богдановић, СКЗ, Београд, 1979.
- Трифунковић, Ђорђе: *Стара српска књижевност*, Филип Вишњић, Београд, 1995.
- Успенски, Борис, А: *Поетика композиције: Семиотика књижевности*, превео Новица Петковић, Нолит, Београд, 1979.
- Фрај, Нортроп: *Анатомија критике*, превео Гига Грачан, Напријед, Загреб, 1979.
- Фрејденберг, Олга: *Мит и античка књижевност*, превела Радмила Мечанин, Просвета, Београд, 1987.
- Хомер: *Илијада*, превео и протумачио Томо Маретић, Матица хрватска, Загреб, 1987.
- Христић, Јован: *Облици модерне књижевности*, Београд, 1968.
- Штајгер, Емил: *Умеће тумачења и други огледи*, превела Дринка Гојковић, Просвета, Београд, 1978.
- Приручници, речници:
- Речник књижевних термина*, ур. Драгиша Живковић, Институт за књижевност и уметност, Нолит, Београд, 1991.

Encyclopedia Britannica, Народна књига, Београд, 2005.

A Dictionary of Literary Terms, Penguin Books, England, 1986.

Блекбурн, Сајмон: *Оксфордски филозофски речник*, Светови, Нови Сад, 1999.

Књижевне теорије XX века, Ана Бужињска, Михал Павел Марковски, превела
Ивана Ђокић-Скундерсон, Службени гласник, Београд, 2009.

Речник грчке и римске митологије, Драгослав Срејовић, Александрина
Цермановић, СКЗ, Београд, 1992.

Биографија

Маја Радонић је рођена 7. маја 1964. године у Крчедину, општина Инђија. Дипломирала је 1989. године на групи за југословенску и светску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду са просечном оценом 9,40. Магистарску тезу под насловом *Поетика прозе Вељка Милићевића* одбранила је у јануару 2010. године на Филолошком факултету у Београду.

Од 1995. Маја Радонић је била уредник ТВ серијала *Људи* – једночасовних портрета интервјуа значајних стваралаца наше културе (песника, писаца, преводаца, сликара): Павле Угринов, Живојин Павловић, Давид Албахари, Милован Данојлић, Стеван Раичковић, Момо Капор, Жарко Команин, Вук Крњевић, Слободан Шијан, Живко Николић, Љуба Поповић, Бата Михајловић, Драган Јовановић Данилов, Сава Бабић и други. Такође је била гост-уредник емисије *Летопис*. Писане верзије неких интервјуа из емисије *Људи* објавила је у часопису *Књижевност* (Павле Угринов, Милован Данојлић).

Од 2002. Маја Радонић је уредник у редакцији за историографију РТС и сарадник на пројекту *Пола века РТВ*. Од 2005. уредник је интервјуа у часопису *Европа нација*, сарадник и коментатор *Нове српске политичке мисли* у области културне политике и феноменологије. Од 2007. аутор је прилога за емисију *Раскрића* у продукцији НСПМ. Од фебруара 2008. аутор је документарних филмова *Портрет* у Документарно-образовном програму РТ Војводина, а филм о Пеђи Ристићу *Литургија од опеке*, учествовао је на фестивалу документарног филма у Бохуму.

Од септембра 2008. ради на Факултету за културу и медије као асистент на предметима *Стилистика и реторика* и *Књижевност и новинарство*.

Живи и ради у Београду.

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Маја Радонић

Број тезе _____

Студијски програм _____

Наслов рада Есејстичко дело Мисодрата Павловића

Ментор проф. др. Јован Делић

Потписана Маја Радонић

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, 24.VII 2013.



Датум:

Изјава о коришћењу

Оглашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Екзистенцијална теорија Пјавина

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 списак лиценци дат је на полеђани листи).

Потпис докторанда

У Београду, 24.VII 2013.



