

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Оља С. Василева

**ЕСЕЈИ ПЕСНИКА СРПСКОГ
НЕОСИМБОЛИЗМА**

докторска дисертација

Београд, 2020.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Olja S. Vasileva

**ESSAYS OF SERBIAN POETS IN THE ERA OF
NEOSYMBOLISM**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2020.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Оля С. Василева

**ОЧЕРКИ СЕРБСКИХ ПЕСНИКОВ ЭПОХИ
НЕОСИМВОЛИЗМА**

докторская диссертация

Белград, 2020.

- Ментор:

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

- Чланови комисије:

1. др Александар Јовановић, редовни професор, Универзитет у Београду, Учитељски факултет
2. др Милан Алексић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

ЕСЕЈИ ПЕСНИКА СРПСКОГ НЕОСИМБОЛИЗМА

Овим радом настојимо да интегришемо и синтетички расветлимо значајан део књижевноисторијске, интерпретацијске и књижевнотеоријске свести модерних песника-есејиста послератног периода, у оквиру неосимболистичког покрета зачетог педесетих година 20. века првенствено у српској поезији. Многи српски писци и песници добили су своје књижевнонаучно и историјско-поетичко мапирање на пољу неговања књижевне форме есеја. Есејистички прогласи Ивана В. Лалића, Бранка Миљковића и Борислава Радовића нису у досадашњој литератури разматрани у интегралном виду, као ни кроз теоријске погледе, односно (литерарни и естетички) контекст у ком су настали. Самим тим, наш рад је интерпретативно у подтексту посвећен колико њиховом имплицитном поимању есеја или критике, толико и књижевноисторијском и естетичком позиционирању (као и осталих песника који су у својој песничкој, стваралачкој фази неговали валере неосимболизма) у круг тумача књижевности, њених почетака и развојних појава симболистичке модерности. Задржавајући се на целовитим књигама есеја и критика објављених углавном као избор самих песника, због чега смо њихов доживљај целине настојали и да поштујемо, јер је питање самоодабира и самочитања једно од примарних у постулирању есеја у књижевно-естетичку мисао, питање дискурзивног мишљења песника друге половине 20. века искрсло је као незаменљиво у целовитијем постулирању епохе неосимболизма. Поред поезије српског неосимболизма која је своје конституисање доживела у литератури, овим радом настојимо да пружимо скицу специфичног дијалога центра и периферије (нео)симболизма, односно поезије и есејистике српских песника. Сваки у оквирима своје поетике и естетике есеја, и Лалић, и Миљковић, и Радовић баве се основним, агоничним питањима књижевног стварања схваћеног увек као покрет (и простора и времена), као сликање истине и долажења себи уз кључеве књижевног стварања у незаменљивој теорији (ауто)читања.

Кључне речи: есеј, критика, есејистичка критика, историја књижевности, савремена српска поезија, естетика, (ауто)интерпретација, време, простор, теорије читања

Научна област: историја српске књижевности, теорија књижевности, српска књижевност двадесетог века - поезија и есеј, естетика

ESSAYS OF SERBIAN POETS IN THE ERA OF NEOSYMBOLISM

The aim of this work is to integrate and synthetically reveal significant part of literary historicism, interpretational and theoretical thought of modern Serbian poets in the second half of twentieth century, in the era called neosymbolism. Many poets during the long Serbian history of literature gain their aesthetical, historical and poetic shape in the field that means dedication to writing a literary form of an essay. Essayistic programmes of Ivan V. Lalic, Branko Miljkovic and Borislav Radovic did not yet get the proper, integral position in the Serbian scientific thought, as though in theoretical meaning of placing their own characters parallel with their poetical writing which came first in the placing of their names on the literary map. Therefore, there was a need to structure the large, highly significant field of modern poet-essayists in two main ways: first to place a context of their writing, and then to place their own thought of self-consciousness and interpretation through the literature they prefer. That means their aesthetic reading of literary time, place, Poet and Poem merge modern poetry in the field that includes the whole history of Serbian poets-essayists, with the main purpose to paint the beginning, and the evolving of an epoch of (Europe) symbolism in which boundaries they first put their voice into. Their dispersive, autopoetic and historical voices guided their own interpretation of totality in literature, in prose and poetry at the same time by organizing their own books of essays, with dynamic, subversive constants of self-interpretation and self-censoring. The primary goal of this paper is to read the specific dialogue between centre and periphery, between the poetry that gave them the status of classics, and the essays that gave readers the opportunity to point to different, but same values in poetic and aesthetic discourses of modern erudites. Each in their poetic system of essays, Lalic, Miljkovic and Radovic left their thoughts on agonistic questions of literary creation experienced always as a move, as a coming one to self, with symbolic and real keys in large theory of self-reading.

Keywords: essay, criticism, essayistic criticism, history of literature, modern Serbian poetry, aesthetics, (self)interpretation, time, space, theory of reading

Scientific field: history of Serbian literature, theory of literature, Serbian 20th century literature – poetry and essay, aesthetics

С А Д Р Ж А Ј

I УВОД	1
II ИВАН В. ЛАЛИЋ И ПОЕТИКА САОБРАЖАВАЊА	8
2.1. Још један увод	8
2.2. Теорија критике	14
2.2.1	18
2.2.2	22
2.2.3	28
2.2.4	30
2.3. Поетика есеја или „златни резови“	35
III БРАНКО МИЉКОВИЋ ИЛИ ПОЕТИКА САМООГЛЕДАЊА	56
3.1. Одговори на питање: како записати поезију?	56
3.2. Питања о одговорима: анатомија непрекинутог	80
IV БОРИСЛАВ РАДОВИЋ И/ЛИ ПОЕТИКА МАСКИРАНЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ	101
4.1. Поставка текста или двострука иронија	101
4.2. Мале ствари сећања или варијације живота и литературе	106
4.3. Естетика рата	112
4.4. Песников дуг	118
4.5. Есеј и осећање	123
4.6. Стварност и/ли поетика	130
4.7. Варијације	136
V ЗАКЉУЧАК ИЛИ ЕСЕЈИСТИ ЕСЕЈИСТИМА	142
ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА	152

УВОД

О вишегласју и хармонији као (нео)симболистичком наслеђу

*Стојећи ту, грађевина одолева олуји
која бесни над њом и тако показује
олују саму у њеној моћи.*

М. Хајдегер

Једно од основних питања модерне поезије, природно наметнуто као последица развоја књижевне и културне мисли, оно које је поред свега добило нијансе древности у модерности јесте оно што се тиче песника као врских тумача поезије различитих времена и поетика. То није искључиво модерно питање, већ вечито мисаоно градилиште, али се од развоја поетике симболизма све више пажње поклањало колико самом песничком стварању, толико и поетици као начинима његовог моделовања. Код таквих песника којих је историја српске књижевности пуна од Лазе Костића преко Момчила Настасијевића, Иве Андрића, Милоша Црњанског и Растка Петровића наовамо наведено питање раскрило се искључиво као доказ ерудиције стваралаца чије су мисли обележиле и чак трансформисале одређене епохе; оних што су својим поетикама померали и разграђивали границе уочене у песничким програмима европских, па и светских уметника, најчешће њихових саговорника. Међутим, са свођењем акцената на поезију која зрачи из позадине, моделовану другачијим видовима књижевног стварања, са новим начинима обраде вечитих тема, уцртаних и у мисли о поезији, дакле у есејистичким, критичким и свим (не)песничким записима, дошло се до потребе да се у теоријском, аналитичко-синтетичком и књижевноисторијском, ширем научном дискурсу ослика пут кретања мисли једне епохе. Уколико прихватимо Лукачову мисао да је есеј поље на ком се увек говори о ономе што је било, онда сваки модерни песник-есејиста реформише и ревитализује историју као категорију у којој сам настаје, на шта указује један од најплоднијих савремених есејиста и песник Јован Христић, јер „човек садашњости има једну велику историјску привилегију и једну велику историјску дужност. Он је једини који заиста реално постоји, и самим тим је позван да у себи, на један неочекивано-очекиван начин обнавља читаву прошлост како би, трагично и иронично у исти мах, не само потврдио себе, већ и постао свестан себе“ (Христић 1994: 235). Да су историја (време), есеј и сопство повезани на очекивано-неочекиване начине доказују управо песници српског неосимболизма пишући текстове које сами ретко класификују, а могу се сврстати у критике, есеје, записе, чланке, слике и др.

Неосимболизам као песничка целина са конзистентним духом времена и стваралачким дахом човека у најдинамичнијем колоплету естетски је (након авангарде) уврхунила израз обележен есејистичким подухватима. Постсимболизам или поставангарда, како се још у критици назива, заједно са авангардом поставља сложена питања о смислу језичког стварања песме, о границама и сврси видљивог и невидљивог, поред тога што баштини више песничких представника што спадају у сам врх српског (модерног) песништва. Тако, остаје слика која није шире и системски сагледана, не из песничког, већ из есејистичког, дискурзивног, теоријског мишљења што је сам правац, односно његови органски представници, неговао. Самим тим, желимо овај рад да посветимо жељи да, као и сами песници и тумачи – Иван В. Лалић, Бранко Миљковић и Борислав Радовић, са свим осталим песницима-есејистима из којих се одашиљу бројни сигнали поетике (нео)симболизма – успоставимо неправедно запостављен дијалог са стваралаштвом са периферије, оним које из *сенке* често више говори о поезији, песницима и њиховим ликовима

од поезије саме. Да сенка највише осветљава лик уметничког дела поручује и Гаetan Пикон чињеницом да „естетика није пука конструкција духа: она је проживљен доживљај“ (Пикон 1965: 231), баш као и лик читаоца песничке провенијенције у есејима Ивана В. Лалића. Тај „проживљен доживљај“, естетика као део историје, нечега што је прошло, философски и стваралачки се надограђује у есејима тројице неосимболистичких песника. Идејни склоп есеја и Лалића, и Миљковића, и Радовића надовезује се целину историје српског књижевног есеја. Градећи свет изван поезије погледом упућеним на сопствено стварање колико на стварање других песника који су завредили њихову аналитичку пажњу, сваки од ових песника-тумача поставља основна питања о песничком стварању уопште, али недвосмислено имплицитно тка и целовиту, синтетичку поруку о дoметима, квалитету и потреби дискурзивне мисли савремених стваралаца. Те мисли се развијају као систем целовитих критичких и теоријских тумачења (Миодраг Павловић, Иван В. Лалић) творећи *поетику саображавања*; те мисли мешају границе поезије и есејистике (Васко Попа, Бранко Миљковић) потврђујући на најслојевитији начин своје схватање погледа *на* поезију *из* поезије саме стварајући *поетику самоогледања*; постоје и оне мисли где се, у зависности од изабране монтењевске стварности, читалац уводи у *поетику маскиране идентификације* са есејима уписаним у јединствену жанр-слику (Борислав Радовић).

Као што се види, у основи есејистичких програма песника српског неосимболизма налази се специфичан однос према симболу и метафори, опипљивим језичким материјалима што диктира њиховим естетичким опсегом и постаје основни лексички залог есеја једног модерног песника. Уколико је свет оно из чега паралелно и настаје, али и од чега жели да побегне модерна позија, дакле, основни перформативни материјал као и језик сам, онда есеј постаје стваралачко поље на ком се скицира један други свет – свет књижевног дела, свет садашњости и историје, већ прочитан свет. С обзиром на то да је у теорији симболистичке поетике константа та да „симболизам је, дакле, био мистични облик естетизма“ (Баура 1970: 11), култ идеалне лепоте се у есејима послератних песника променио, односно заузео је другачије полазишне позиције јер од поезије и поетике Шарла Бодлера захвата много шира, доказано и супротна подручја. Са симболизмом све се преточило у унутрашње зазивање, у дијалог песника са песником, али и ствараоца са самим собом. То унутрашње око, читава култура неговања зачудних, тајанствених слика не би била читљива да се не ради о песницима изузетне ерудиције које најпре повезује али и раздваја различит однос и поимање симбола.

На који начин схватање симбола утиче на дискурзивну, есејистичку мисао модерних песника-есејиста, а већ је доказана њихова органска везаност за симбол у песничким програмима? Пре свега, у есејистичким перима песника српског неосимболизма симбол је онај што се накнадно изводи, као прича. Он има почетак, јер је његов почетак паралелан са зачетком модерне песничке мисли прво од Војислава Илића, преко Јована Дучића, па надаље. Почетак као историјски продужетак задатка што је оставила прошлост у есејистици послератних песника добио је нове контуре; тај почетак постаје самоосвешћен на пољу модерног поимања књижевног стварања, ревитализованог става према есеју и критици, али тај почетак постаје и структурни, колико лични феномен. Зато симбол као оквир у ком су примарно настале песничке поетике и Лалића, и Миљковића, и Радовића не подразумева увек само стваралачки квалитет, већ сам добија све валере универзалности песничког поступка, чиме се руши али и поново успоставља парадокс симбола, његова двосмисленост, како је доживљава Умберто Еко (према Еко 2004: 14). Уколико је симбол једно значео за Лазу Костића или Војислава Илића, онда се и семантика његовог именовања усложнила. Доказ за то су управо есеји, овај пут не поезија, песника српског неосимболизма. Зашто? Пре свега зато што, тумачећи систем самонаметнутих кодова у простору есеја, зазивајући историју и теорију књижевности без жеље да свој текст обремене искључивом арбитрарношћу или флоскулама, сва тројица есејиста заправо преконтуришу постулате модерног (песничког) стварања у сржи експеримента који је *прво* понудила историја српске, развојне књижевне мисли. Симбол је, пре свега, чврсто везан за песмотворне програме као

изданак традиције у оквиру које су као ствараоци сазревали. Што се тиче есеја, њихов тон и структура умногоме зависи првенствено од песничког односа ових уметника према симболу, што надаље управља (а не мора увек да значи) есејистичку испуњеност симболиком читања. Међутим, симбол у есеју поприма вишеструке варијације и обухвата различита књижевна, интерпретативна и теоријска поља. Код све тројице песника-есејиста константно се односи на активни принцип причања приче о једном делу, са продирањем лирског и философског као код Бранка Миљковића, са динамизовањем критичарске приче као код Лалића и са директним, недвосмисленим полемисањем са различитим феноменима-симболима као код Радовића. Чини се да симболистички назван култ форме („Треба правити сонете“, каже песник „Младе Парке“, што је посебно занимљиво у контексту глагола „правити“ који Валери употребљава, на трагу езотеричне реалности – песме као лека за стварност) код Лалића и Миљковића остаје супротност нечему тако произвољном као што је есеј једног песника. Међутим, има ли места прозвољности? Ако је њихова усредсређеност конзистентна, супротно пропорционална ширини есејистичког интересовања за различите (не)песничке феномене, онда на примеру свих есеја модерних песника долазимо до основног естетичког упоришта стваралаца што су наследили култ симболистичког неговања унутрашњих сензација и аналогија – хармоније.

Подједнако и музички појам, један од симбола, такорећи потекао из теорије музике и античке философије – у једном као тонска функција, функција мелодије, у другом као естетички и духовни принцип у исто време – уметност модерне хармоније се неповратно шири потискујући старије обрасце, и то у мелодијском смислу. Тако, теоретичар хармоније на почетку двадесетог века (Иглфилд Хал 1915: 169) бележи да хармонија, односно равнотежа постаје лексема-помиритељка симболистички усмерених аутора, оних који идеју о песничкој уметности заснивају на алузијама и метафорама као модерним ентитетима у оквиру песничких техника и поетика. Још је Лаза Костић указао на сличну идеју прародитељку, на укрштај који се пре свега односио на стање духа у дубокој вези са природним законима који га окружују. У Речницима књижевних термина хармонија је описивана као део естетичког појма „склад“, односно она је „саглашавање делова у једној целини; сазвучје, саглашавање према естетским законима (...) Уопште х. представља (органско) јединство у многострукости, одн. посебну врсту поретка, чији се различити делови узајамно потпомажу и сустичу у једном заједничком резултату“ (РКТ 1985: 234). Отуд је тако интригантно питање за све савремене теоретичаре и историчаре књижевности управо питање хармоније, равнотеже и склада у модерној уметности која је неретко дисонантна како нам описује Хуго Фридрих, али то не значи да њена мелодија, сопствено изнађени склад у разнозвучју не постоји. Ако своје порекло теорија хармоније вуче још из теорије сфера, дакле неповратно је свезана за космолошку представу, онда и не чуди чињеница да хармонија заправо зазива свет, односно космос на посебан начин, тако што је он „стално евоциран, учињен присутним, неоспорљив“ (Рејмон 1958: 183). Хармонија је први у низу вишесмислених тропа у језичкој употреби модерних есејиста, поред тога што је и (класицистички) начин живота, историјска константа и уметничка референција. Њу је начео и на свој начин уврхунио управо Васко Попа, песник који се *једини* као незаобилазан песнички и духовни стуб, јунак-представник усправног хода српске књижевности налази у есејима и Ивана В. Лалића, и Бранка Миљковића, и Борислава Радовића. Хармонија као увек актуелан херменеутички појам провоцира не само песнике и есејисте, већ и теоретичаре књижевности. Зато и не чуди што Марсел Рејмон (а после њега и Едмунд Вилсон), говорећи о Валерију, песниковом експлицирању симболизма и његових песника који би требало да од музике врате оно што им припада, на однос музике и речи реагује опрезно, јер се неретко у алузивном звучању речи занемарује њихова психолошка вредност. Зато, „увијек треба извјесну ‘унутрашњу музику’ претпостављати некој готово материјалној хармонији, у којој само ухо ужива“ (Рејмон 1958: 49). Уосталом, зар Момчило Настасијевић није рекао то исто много пре пишући у свој есеју „За матерњу мелодију“ да „што се поезијом назива, тачно је средина између говора и музичке мелодије“ (Настасијевић 1939: 39)?

Међутим, на оно што је Рејмон обухватио и раздвојио као сферу унутрашње музике и материјалне хармоније, што би био још један у низу усклађивања оном облику мишљења о поезији Зорана Мишића, рецимо, који настаје на јаким дијалогу песникове изолованости и његовог учешћа у мноштву, питамо се шта појам материјалне хармоније подразумева у есејистичко-критичком мишљењу песника српског неосимболизма. Симболизам као облик естетизма, у сваком случају је природно наметнуо питање односа видљивог и невидљивог, унутрашње алузивности и њене материјализације, дакле изналажење посебне врсте хармоније у песничкој уметности што у есејима модерних европских песника остаје скривени траг песника као читалаца целокупне књижевности. Међутим, оно што су симболисти, односно аподиктичари идеалне лепоте одбацивали као тематски вишак, то су неосимболисти присвајали и регенерисали. Лебдећи изнад амбиваленције коју су сами поставили, а која се тиче пре свега односа према себи, што корене вуче из симболистичког покрета (према Баура 1970: 21), есејисти српског постсимболизма се пре свега занимају (а у односу на сопствену песничку поетику) на питања експлицирања сопства у читаним делима и временима. У том слагању времена као полифоном самеравању успостављеном читањем највиших домета српске и европске песничке уметности и духовности назире се основни залог теорије хармоније у есејима српских модерних песника. Тако, код њих проговарају и симетрија, и хармонија, и резони, и драме, и вечите теме, и ћутање, као други видови наслеђеног језика онога што је донео европски симболизам на челу са Стефаном Малармеом и Полом Валеријем. Почевши са Шарлом Бодлером, још једним великим песником који и код Лалића, и код Миљковића, и код Радовића има повлашћено интригантано, прекретничко и везивно место, основа симболистичког начина мишљења ових есејиста види се у напетости између стварности и духа (маште), јер ни сам Бодлер у реалности није видео постојање спољашњих сензација за себе, већ је у њима осетио огромно складиште аналогија и подражаја за нашу машту (према Рејмон 1958: 19). Отуд препознатљиво вишегласје у читању многих песника једног говорног подручја, ма којим епохама и покретима припадали.

Симболизам, према одређењима која смо приказали у теорији, као да је најмање комуникативан од свих покрета и епоха нама знамим и у сликарству, и у музици, и у књижевности и философији. С обзиром на то да „аутентични симбол, доиста, рађа се од директног спајања духа с једним обликом мисли природно сликовитим“ (Рејмон 1958: 46) и с обзиром на то да симбол „није никад превод, не може никад ни да буде преведен“ (исто), откривање симболичких варијација једног осећања, или једног истог симбола који покреће друкчија осећања, лежи у кретању по међи и слојевима конципираних естетика на овај начин. Јер, од симбола до експеримента и од експеримента до симбола мала је граница у личним есејистичким световима исписаним макроелементима, посебно ако се дода тема проблематизовања саме песме и њеног медијума – језика. Међутим, кад се раскрије схватање одређених песмотворних елемената песника и теоретичара симболистичке поетике, виде се бројне подударности. Тако, Сесил Морис Баура каже да симболизам, имплицитно, „ствара ефекат непокретне сталности, ванвременске радости“ (Баура 1970: 54), док Пол Валери, а потом и читава поезија Бранка Миљковића метафору песнички доживљавају на исти начин. Дакле, део (троп) који чини целину (песме) целине (симболизма) јесте метафора чије је опсега исцртао управо Пол Валери чинећи је двоструком, кад „један посебан покрет као да их [осећаје – О. В.] ослобађа; и бескрајно покретне, бескрајно присутне, оне се надмећу која ће боље послужити као храна једној ватри. Отуда метафоре, ти заустављени покрети!“ (Валери 2010: 458). Ово је исти онај „плес речи“ Исидоре Секулић – а поводом плеса као уметности су и написани ови редови песника „Младе Парке“ – видан је и код теоретичара симболизма, и код песника симболизма; две су кључне речи за разумевање осећаја које он прозводи. То су ванвременско питања бескраја и покретне непокретности. Обе ове категорије вариране су у семантичком, песничком (личном), или дискурзивном (естетичком) кључу код свих есејиста српског неосимболизма.

Наведено вечито питање модерних песника не укида симболизму комуникативне функције, иако се Валери поставља на другачији начин, већ отвара нови проблем истанчано

покренут од стране једног од најзначајнијих критичара модерне поезије – Зорана Мишића – али и од стране многих песника и есејиста што су се као ствараоци овом питању враћали, а то је: Има ли поезије у друштву? Да ли је она еманација самоће или позив другоме да се придружи? Одговор налазимо у јединствености тзв. супралиризма, који необично јако негује још један песник неосимболизма, Петар Пајић, у препознатљивом читању песничке помирености општег и универзалног, са дубоким кореном у субјективности. То супралирично уплиће заокруженост и целину мисли предсократоваца, за које Јован Христић каже да „су умели да виде свет, да у њему пронађу неке чисте, једноставне и сигурне обресе, какве бисмо ми волели да можемо да пронађемо у свету који гледамо“ (Христић 1994: 202), чиме се највећа похвала умећу писања Поезије даје и ономе који је ствара и ономе што је чита. Отуд тако жива фигура читаоца у есејима Борислава Радовића, духовно наслеђена од Шарла Бодлера, али одатле и тонска различитост језгра есеја тројице песника-есејиста. Иако идејно, структурно, философски и композиционо различити, есеји Лалића, Миљковића и Радовића (уз есеје Милована Данојлића, рецимо) јасно уоквирују здружено питање, једну од својих сталних есеја, а то је њихово поимање песничке истине. Истинитости песничког исказа одговара истинитост и искреност читања једног есејисте. С обзиром на то да је за симболизам карактеристичан интензитет мисаоне поставке, онда су српски послератни есејисти усвојили чист симболистички принцип који су превели на другачије темеље, осликали га на свој начин, онај што изазива срж интензитета – у драму. Та је драма постојања оно што одржава есеје ових песника живим, јер се један чист овоземаљски принцип преточио у поетичку вертикалу. Самим тим, сви ови есејисти заправо експлицирају свој есејистички пут *превода стварности*, њеног огледалског споразума са песничком уметношћу у равнотежи израза представљеног формом есеја и критике. Та је стварност сложена, јер уводи импулс читања сопственог времена стварања есеја – седамдесетих, осамдесетих и деведесетих година кад своја највећа песничка дела остављају Васко Попа, Миодраг Павловић и многи други.

Иако форма критике као такве код тројице песника и не постоји у свом чистом виду – а најближи јој је ипак Иван В. Лалић – она као најстарија форма књижевног мишљења у историји српске књижевности остаје имплицитно подастрт оквир писања о једном делу. Ауторска индивидуалност и осећање историјског континуума, како каже Хју Андерхил (1992: 147) тумачећи Т. С. Елиота јесте још један начин да се скицира незаобилазни моменат модерног песничког мишљења, односно савремене уметничке самоосвешћености. Критику спомињу сва тројица песника-есејиста, а према њој се одређују сваки на свој начин, експлицитно или имплицитно. Међутим, критика као поље феноменолошког испитивања је интригантнија него у оном доследном виду у ком је негује Иван В. Лалић, рецимо. Зато, уместо освртања на критику што представља само једну врсту читања, како нас опомиње Борислав Радовић, неопходно је окренути се значајнијем питању које иманентно историјски обликује есеје послератних српских песника:

На који начин изнети сопствено читање у јавност, осигурати му контекст сопственог и туђих дела, што је у есеју као експлицитној поетици примарно?

Тачком: „Слобода у поезији води безграничном прихватању сваког градива, без обзира на његов ранг“ (Фридрих 2003: 159) – то би била полазишна тачка, она која се опире нултој тачки Љубомира Симовића, јер сва тројица есејиста своју философију књижевног стварања, у најширем смислу речено, заснивају на заједничком полазишту, а његова срж се крије у мисли да „песник не почиње са нулте тачке“ (Лалић 1997 4: 288). Каква год та тачка била у смислу поетике есеја у сваком од три књижевна опуса о којима говоримо, она моделује и лепоту и сву тежину задатка пред ког је једног есејисту првенствено песничког опредељења поставила његова тема. Одвајајући се чак и у есејима, а не само у својим песничким програмима од начетог симболистичког наслеђа чињеницом да симбол који су одабрали претварају у посебну врсту комуникације (и то оне комуникације која није затворена тако да омета споразумевање одсутних лица, што је и основна дефиниција писма

као прве људске поруке другом¹) – Лалић, Миљковић и Радовић – на експлицитно исти начин сами уоквирују *своју тачку* као тумача који поруку преноси другом, читаоцу. Та је тачка кључ за разумевање и „отварање“ сваког појединачног дела у целини или неког његовог саставног дела; то је она бретоновска тачка на коју се Миљковић позива, она где се укидају противречности. Тако, уколико симболи представљају лични стваралачки одабир произашао из духовне и интелектуалне сфере ствараоца, ови есејисти су их снагом свог уметничког доживљаја отворили и прочитали као своје. У сваком случају читање са одређене тачке, као позиција песничког гласа у песми, више је него интригантно питање, било да су текстови посвећени тумачењу другог, или говоре о ауторском ја (као код Радовића). Такво читање, као излазак из себе да би се себи вратило, како Миљковић каже, може изродити и маскирана саопштења, онда кад је *контекст* читања посебно тежак. Зато модерни песник-есејиста не може без раскривања „феноменолога зла“ (према Лалићу) у читавом хаосу „хортикултуре Зла“ (Радовићева синтагма), јер су посејани у нашу стварност без које не можемо. Зато хуманистички теоретичари оптимизма, сва тројица су се неминовно, као јунаци неког модерног епа, нашли на симболичкој тачки историје модерне српске, послератне поезије. У равнотежи овакве позиције онога што чита гради се читава теорија активне рецепције и самоисказивања – јер, то је оно што се крије у поруци есеја свих песника српског неосимболизма.

Кључем: свако дело јесте отворено за комуникацију уколико јачином своје унутрашње драме за правог читаоца производи кључеве и шифре за његово читање и разумевање. Великог песника не чини, поручују сва тројица есејиста, степен његове херметичности, иако је то квалитет који сва тројица подржавају као део одговора поезије модерном времену. Напротив, велики песник је самим тим и дубоко криптичан уколико је оставио јасну слику односа пре свега према себи. Тај однос сам представља високосимболичну комуникацију са почетком прво у сопством које пише, јер му природно следи излагање из тог „унутрашњег позоришта“, како га назива Борислав Радовић. Стога овај песник, нимало случајно и каже: „Читати песме је, рецимо, нешто друго; / али зар онај ко их пише / одиста мирује у својој соби“ (Радовић 1994: 146)? Ово је једно од древних питања коме есејистичка пракса модерних европских песника и есејиста инклинира, посебно од Малармеа и Валерија. У поезији песника српског неосимболизма наведено питање ретко добија експлицитну ангажованост, већ се пре свега односи на основну поетичку поставку, уметнуту између видљивог и невидљивог, стварности и језика најпре. У есејима, напротив, од Зорана Мишића, до наших песника-есејиста и Милована Данојлића, рецимо, који је сам прошао кроз неосимболистичку фазу и оставио плодну есејистику, питање песничке изолације добија читаву теорију. Не посвећују песниковој соби улудо есеје један Миљковић и један Радовић, коме се, ни мање ни више него Вергилије у андрићевском мизансцену замишљеног сусрета, јавља управо у окриљу његове собе као древног, онтичког простора. А врата те собе представљају „једина врата у свет и из света, врата нас“ (1972: 13), упозорава Бранко Миљковић. О феномену собе у идејним скуповима Јована Христића да и не говоримо, али питање о песниковој/песничкој соби код овог песника расветљава се на посебан начин управо у његовој поезији. Код оних који су о песничкој соби и изолованости говорили у дискурзивним варијантама, као Лалић (најмање), Миљковић и Радовић понајпре, одговор на проблем такве собе представља управо *кључ*, онако како га Иван В. Лалић дефинише, јер „свет који нам је задан јесте свет видљивог и изрецивог. Свет једног чуда, али са својим кључевима и шифрама“ (Лалић 1997 4: 180). Посвећујући своје редове неминовним фазама развоја феноменологије зла, како то Лалић каже, сва тројица песника, сваки својим

¹ Карактер тих ознака и материјал на коме су изведене могу бити врло разноврсни. За *n.* је карактеристично да ознаке употребљене од стране једне особе морају бити разумљиве и другим члановима исте социјалне групе (...) Употреба знакова као претече *n.* укључивала је разне белеге: границе, зарезе у кори дрвета, шљунак, зрнење (...) Тако је човек у почетку, и то веома дуго, у ствари саопштавао и изражавао одређену садржину, поруку без речи (РКТ 1985: 560).

програмом, заправо на најдубљи, хуманистички начин славе живот, јер се на овом, и ниједном другом месту „потврђују проналазаштво и рука истог кључара“ (Радовић 2011: 113). Није ни чудо што Сен-Џон Перс, песник *Мореказа*, уметник валеријевски наслеђеног мора које је само велики симбол целокупне поезије српског неосимболизма, сам доживљава своје дело, као „коду“, како Радовић каже, јер она „разрешава Песника и враћа га самоме себи“ (исто: 124). Поново се стигматизује значај оваквог почетка поезије, самим тим и мишљења о себи, а потом и књижевне форме есеја.

Одјеком: Ломећи се између простора на ком ће подићи своју песничку грађевину, Бранко Миљковић, желећи истински највише од друге двојице песника-есејиста да осамостали песму (јер се најексплицитније бави својом поетиком пишући о другима), оставља круцијалне ставове о месту песника овог времена. О овоме много говори његова литература, подударна и у поезији и у есејима, али и његови есејистички ставови онога који је „сличан свим правим песницима“ (Миљковић 1972: 71). У овоме се крије основни залог различитог читања исте (песничке) литературе код све тројице есејиста. Тако, Миљковић код Малармеа чита програм алузије као апотеозу забраву, док Радовић у Малармеовом пројекту Књиге распознаје читаву културу сећања. „То бојазно ослушкивање сопственог одјека“ (Лалић 1997 4: 284), примарног начина комуникације песника и есејисте са другим песницима и читаоцима, па макар и оним читаоцем што се јавља као „лик с капуљачом“ код Миљковића и Радовића – песников двојник – изговара исто што и Лалић у своје име. У Радовићево име то је рекао Вергилије са препознатљивим ставом модерног есејисте о наслеђу и учитељима према којима се неминовно успоставља амбивалентан однос.

Истином: Истовремено и поетички и естетички, али и онтолошки принцип есеја све тројице модерних песника-есејиста јесте истина. Реконструишући Малармеову замисао о Великој Књизи која би читаоцу понудила нешто сасвим ново, у ери модернитета где Радовића интересује вишевековни необичан, а плодан однос песника и наручиоца, овај есејиста аподиктички бележи да је замисао великог песника европског симболизма била да „понути једну коначну истину, изведену, каже Маларме, из постојања читавог света и свега у њему, и која отуда нема цене“ (Радовић 2011: 78). Код Лалића је та истина свеобухватна, она која има „свест о пореклу, свест о извесном насušном континуитету“ (Лалић 1997 4: 182), каже сам есејиста у аутопоетичким веровањима на крају књиге *О поезији*. Та истина је, као и читав талас модерне поезије представљен пером Хуга Фридриха савршенство у несавршености, она је инкарнација песничке технике за коју се залажу модерни песници, оне којом доминира „квалитетна неуједначеност песама“ (исто: 37), али и оне што проузрокује драме модерног човека (и песничког субјекта). Код Миљковића и Радовића „моћ истине“ је свезана више за језик, реч и доследност идеје. У сваком случају код све тројице есејиста присутна је она Настасијевићева друга истинитост, истинитост тона певања, како каже песник у есеју „За матерњу мелодију“ (Настасијевић 1939: 42). Тај *завет истинитости* извлачи из песника српског неосимболизма другачији однос према мистерији, према симболу, отуд основни естетички и поетички постулат поново постаје равнотежа.

У сваком случају, било да су затворени у сопствене поетичке системе, или остављају своје мисли ван језика и поетике, што је у есеју послератних песника-есејиста заправо и немогуће, сви они ткају једну нову историју модерне српске поезије сраслу и неодвојиву од европских и светских кретања савремене песничке и теоријске провенијенције.

II

ИВАН В. ЛАЛИЋ И ПОЕТИКА САОБРАЖАВАЊА

2.1. Још један увод

*Но тешко носимо, Господе,
Оно што срцем можда најдубље волимо. Покрет
Што затвара и отвара опет клонку за срце. Милост
У непојамном прерушавању
Иван В. Лалић, Трећи канон, 4. песма*

За разлику од Бранка Миљковића код кога се у критичким и есејистичким записима једино од тројице есејиста може прићи обрнутим путем – да његова поезија буде шифарник за откривање и раслојавање песникових есеја – Иван В. Лалић се, опет, упушта у тумачење и прозних и песничких остварења, можемо слободно рећи, целокупне јужнословенске књижевности. Обухватајући најстарије записе у којима види клице модерности духа управљеног ка будућности (Јефимија, Константин из Островице), овај истакнути песник и есејиста српског неосимболизма, као ни Миљковић ни Радовић није сагледан у целини свог дискурзивног мишљења у систему модерне књижевности управљене ка промишљању себе саме. У клатну које је однело превагу над увек актуелним читањем и проучавањем савремене српске (послератне) поезије промакне тек покоји текст посвећен поетици есеја и теорији критика управо савремених песника. Ретка су критичарска просијања у појединачним текстовима која су посвећена искључиво тумачењу „експлицитне поетике“ модерних песника, а спорадично их можемо срести у зборницима посвећеним превасходно песничком стварању². Углавном су есеји већине српских поетских стваралаца узети у разматрање као један значајан вид расветљавања онога што је у њиховом опусу дефинисано као примарно – поезије³.

Кад Јован Христић, један од најприлежнијих и најзначајнијих тумача Лалићеве поезије, као и један од ревитализатора есеја као форме, каже за Ивана В. Лалића да „код Ивана В. Лалића налазимо то основно поверење у чулни доживљај, поверење које се не завршава парнасовским естетизмом и прецизношћу, већ срећним тренутком у коме се опажајна лепота и пуноћа света прожимају интелектуалним значењем, и воде у сазнање“

² Пре свега мислимо на зборник *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића* (2007) у ком можемо наћи свега пар радова који се односе директно на поетику есеја и критика овог песника, као што су радови Јована Делића, Јелене Новаковић и Драгана Хамовића. У научним часописима постоји спорадично интересовање за реконструкцију теоријске мисли овог песника српског неосимболизма (Саша Радојчић, Сања Париповић и др.)

³ Монографија Александра Јовановића *Поезија српског неосимболизма* (1994) (уз књигу *Порекло песме – девет разговора о поезији*, 1995) узима један део есејистичког корпуса наших песника како би реконструисала њихово многооблично песничко стварање и ерудитну, дисперзивну и културно освешћену мисао, док је књига Радивоја Микића *Песма: текст и контекст* (1996) посвећена раслојавању савремених *песничких поетика* слојевитим, драгоценим, а често неухватљивим вантекстовним алузијама, са здруженим аналитичким жељама двојице критичара и историчара књижевности да се упути на биографска, теоријска и цитатна изворишта мисли и идеја песника неосимболизма. Историјско-књижевни и аналитички задатак књиге Богдана А. Поповића *И Песници и критичари* (2012) усмерен је ка смештању целокупног опуса тројице песника – и Миљковића, и Лалића и Радовића – у историју културе тумачења песничког стваралаштва, обележених аутентичношћу модерне српске књижевне продукције.

(Христић 1994: 100), Христић је, можда и несвесно, изрекао вишегласну, имплицитну и епистемолошку потврду Лалићеве есејистичко-критичарске мисли. На који начин? Пре свега проницљивим, језгровитим лексичким одређењем Лалићевог осећања језика и света, самим тим и праћења начина на који се једна песничка творевина посматра у (аналитичком) времену. „Основно поверење у чулни доживљај“ јесте један од основних критичарских и есејистичких, дакле органски тумачењски принцип Ивана В. Лалића, не искључиво естетички остатак тумача и критичара, већ и подухват згушњавања сопственог песничког лика у дело над којим је тумач загладан. Тај *лик* тумачу и говори да је све што је неопходно – како да поезија буде истинита на „неосимболистички“ начин, тако и да критика буде целовита, а умерена – управо лични читалачки доживљај. На сличну поставку лика Ивана В. Лалића указује и Александар Јовановић, кад „живот и поезија, односно животно и читалачко искуство, нису у Лалићевим стиховима две одвојене и супротстављене појаве него се прожимају, али и међусобно испитују“ (Јовановић 1994: 189). Имплицитна алузија на песнички принцип укрштања утемељеног и разложеног у есејистичком перу Лазе Костића где песник развија своју *теорију хармоније* (а теорија равнотеже постаје једна од основних Лалићевих аналитичких упоришта песнички наслеђена од старијих српских песника, преко Тодора Манојловића и надреалиста, а критички негована на трагу Јована Христића, Томаса Стернса Елиота и модерних естетичара), води нас другој врсти укрштања, а то је *осамостаљивање* поетике есеја и система мисли које настају и учвршћују се на основама песнички самопостављеног задатка, али живе свој живот као целовит и целокупан систем тумачења.

„Срећан тренутак“ прожимања два песничко-поетичка постулата на које је указао Јован Христић читајући Лалића изврсно је одабрана синтагма црпљена из самог језгра поетике есеја Ивана В. Лалића. Наиме, тај „срећан тренутак“, верујемо употребљен у јаком дослуху са Лалићевом синтаксом и осећајем за тумачење историје српске књижевности у потпуности рефлектује још једну константу поетике есеја овог песника српског неосимболизма: срећан тренутак или *златни рез*. То је средокраћа и формално (сонет) и тематски схваћена, дакле један је од Лалићевих естетичких и историјских знакова у тумачењу промена на линији промишљања поезије (и прозе) одређених стваралаца прочитаних на митским, прекретничким, најчешће консеквентно и превратничким књижевним позорницама. Симболички представници „златних резова“ у Лалићевом перу јесу колико песници, толико и одређени књижевноисторијски појмови. Према носиоцима златних резова књижевности, оним најистакнутијим (иако сам Лалић види и Васка Попу у овом друштву), Шарлу Бодлеру у европској и Војиславу Илићу у српској књижевности, Лалић негује посебан однос неопходан за развијање његове теорије која се креће ка једној врсти синтетичког дешифровања промена оглашених еволуцијом индивидуалних песничких талената. Управо на линији синергије индивидуалног талента, захтева времена и импулса књижевне традиције, оне отете из историје књижевности и поклоњене поезији неосимболизма, тачније – сонету – Лалић надаље развија свој однос према елиотовско-христићевској линији културе стварања. Као ученик хјумовске естетике Лалић се у потпуности придржава теоретичаревог аксиома према ком је неопходно тежити *средини*, али оној која не лежи у једној тачки, већ допушта приличан распон (према Хјум 1991: 77). Тај распон је и Лалића-есејисту утемељио као мислиоца уравнотежења песничког заноса и закона садашњости где се и види крајњи домет несавршене савршености сваког од дела које му је завредило пажњу.

Лалић са својим језиком есеја што „својства критичког дискурса укршта са особеностима језика књижевне креације“ (Поповић 2012: 151), поред свих мањкавости са којима бисмо се сложили (као што су неретко преовладавање *говора* над делом на уштрб анализе), остаје веран и у књизи *Критика и дело* и књизи *О поезији дванаест песника прича*, јер о делу као облику који се појављује њему као тумачу и критичару, говори кроз причу испричану често савременим језиком града и архитектуре, математике и поезије. Кад Бодлер, ставова о песничком подухвату који прате али и одударају од Лалићевих изложених мисли о

књижевном стварању (са ретким освртањем на аутопотику, јер она, деривирана из неосимболистичког аксиома, може само да се реконструише), запише, у форми приче:

Модерност то је оно прелазно, пролазно, неизвесно, то је само један део, то је половина уметности, чија је друга половина вечно и непроменљиво. Постојала је једна модерност за сваког старог сликара; највећи број дивних портрета што су нам остали из старих времена обучени су у костиме свога доба. Они су савршено хармонични, јер костим, начин чешљања, па чак и покрет, поглед и осмех (свака епоха има своје држање, свој поглед и свој осмех) сачињавају целину једне потпуне животности (Бодлер 1975: 30).

овај песник француског симболизма, поред тога што целовито конституише стварање као личан чин, нови цвет који се рађа, Бодлер заправо утемељује основне стубове којих се Иван В. Лалић сам придржава како у песничкој, тако и у поезици својих есеја. Јер, и код Лалића, упућивање на сликарску и музичку терминологију као принцип организовања тумачења и осећаја прочитаног текста има необично значајну улогу, као и у песниковој поезији, уосталом. Преоблачење, маскирање традиције у модерност и обрнуто, о чему сам Бодлер говори у наведеном одломку ту су да осликају прави пут развитка савремене поезије; зато Лалић Бодлера недвосмислено ставља у ред песника-преображавалаца који су својим односом према поезији, а потом и самом поезијом направили рез у дотадашњем схватању књижевног и стварања уопште. Хармонија различитих лица књижевности, односно поезије са циљем у бодлеровској целовитости, и дисонантном Лалићевом деривату целовите нецеловитости многих песничких дела, раскрива песникове лирске ликове онако како их и сам у својој поезији негује.

Поезија као део „евокативне магије“, како Бодлерову књижевну, непесничку мисао тумачи Жорж Пуле (1974: 318), у оквиру реминисцентног лалићевског чина равнотеже између стварности и сопства, бића и природе, традиције и модерности води овог плодног критичара и есејисту ка просторима *саображавања*. На шта заправо мислимо? Уколико писање критике и есеја посматрамо у светлу песниковог лирског стварања, што има и своје предности и мане, ми заправо у огледалу можемо посматрати промену или доследност лика који записује поезију и онога што оставља записе о поезији. Међутим, Лалић је она врста критичара и есејисте који пишући о другима донекле открива себе, он је на међи, он представља мост између миљковићевске поетике поистовећивања и радовићевске поетике маскираног (само)изражавања. Или, како би сам Лалић казао у есеју о Весни Парун, изостављеном у избору Завода за уџбенике, кад је златни рез колико интегрални део потребне песничке равнотеже, толико и неизоставни део склада – „златни рез, идеална пропорција даха“ (Лалић 1980: 99). Онолико колико нам је у поезији донео осећај и тонове града дучићевски наслеђене и превладане, Иван В. Лалић из сопствене поезије заправо те исте мотиве симболички транспонује у лексику заступљену у есејима. Отуд на толико места барокне, метафоричке преданости делу⁴, али отуд и увек жив, перформативни језик овог есејисте који симболе стварности и задржава у стварности – језиком архитектуре⁵. Тако, једна од чувених синтагми, али и тумачењских оквира у Лалићевим есејима постаје павловићевски заснована „поетска грађевина“ или „песничко градилиште“ којој у песниковој поезији одговара „сан геометрије“. Језиком математике и физике, али и језиком музике у аутопоетички записима и интервјуима, у поезији Тодора Манојловића, Хамзе Хума есејиста се заправо надовезује насвој песнички лик. Зато и каже песник *Мелисе*: „А ти се Мелиса смешиш осмехом хиљадостручним / У вртовима иза слуха, светлим и звучним, / Где расте огромна, прозирна грађевина саћа“ (Лалић 1997 1: 191). „И овде нам есејист помаже да се

⁴ Управо на примеру наведеног есеја можемо уочити Лалићеву барокну размахнутост, песничко набрајање у дочаравању сликовитости описа, односно песничког језика Весне Парун који се „разлива, згушњава, разлистава, тврдне у кристале ... а да при том не мења своју суштину“ (Лалић 1980: 89).

⁵ За Попин циклус „Игре“ из збирке Непочин-поље Лалић има такве речи: „То је архитектура једног кружног пакла, конструисаног од делова разглављених и поломљених играчака“ (Лалић 1997 4: 109).

приближимо песнику“ (Лалић 1997 4: 129), каже Лалић тумачећи поезију (али и есеје) Јована Христића, јер нас управо Лалићева места обојена његовим стилем у есејима враћају до Лалића-песника назад. То је срж реконструкције песничких путева истине положених у начине изражавања песничког сопства. Чисти теоријски трагови есеја овог песника, системски, целовито уписани у морфолошки апарат обе есејистичко-критичке књиге су „узнесење у себе“ као један од читалачких и тумачењских ликова есејисте, али и као чисто стваралачко (песничко) предавање које се у Лалићевој поезији, интересантно, као лајт-мотив ређе јавља (његов шири смисао похрањен је у симетрали, а усправност духа се уметнички назире као део шире песничке слике), у односу на остале естетичке константе деривираних из поезије, као што су драма, равнотежа, облик, али и песничко градилиште.

Традиционалност реконструкције песничких путева Лалићевих саговорника у два књигама огледа се првенствено у начину вођења критичко-есејистичких мисли, било да су у питању краћи осврти или развијени есеји. Иван В. Лалић спада у ону групу песника-есејиста који је, можда и несвесно, али пре бисмо рекли инстинктивно уткао као органски део сопственог целокупног стваралаштва (песама, есеја, преводилаштва, уредништва) *меру* у примарни тон обе своје књиге. Његови есеји нису затворени само у дело које је повод за дискурзивност или присни говор, напротив, између реконструкције његовог настанка, а потом, постављања у различите контексте есејиста мапира квалитет пређеног пута где се као тачка извора и увира налази лик песмотворног објављивања. Следећи често сопствени аналитички постулат према коме је задатак критичара да удвоји комуникативност – песме и читаоца, али и критичара и читаоца, да случајно не би настала провалија модерне научне мисли, христичевски означене у метафори музеја критике и науке, без дела која су их омогућила – Иван В. Лалић донекле одбија да говори о себи, али не на аскетско-херметични начин Васка Попе, већ као песник свестан парадоксалности модерне теорије чији основни налог лежи у чињеници да суд о себи делимично почива на постулирању себе као сведока који је изван свог дела (према Пикон 1965: 18). Ту врсту песничке затајености, не као продукта уметничке гордости и препотентности, већ немогућности одавања тајне сазревања језгра зачетком песме објаснио је управо Васко Попа, песник према коме се мери време настанка модерне поезије код Лалића, и ултимативни лични чин стварања код Миљковића, оличен у целовито заснованој, аутентично Попиној, превратничкој херметичности. Наравно, као и увек, херметични есејиста се читаоцу обраћа маскираним језиком Другог:

Ти ћеш им испричати обред који ти, обично, вршиш пожртвовано и занесено, и који те доводи до песме. Испричаћеш им, у ствари, своје понашање које претходи настанку песме, дакле, спољни вид песничког обреда, једини којег си ти свестан. О оном другом, тајанственом виду обреда који се крунише зачетком песме и који се врши у теби, нећеш им, ако си искрен, прозборити ни речи. Јер, о томе, као ни они који те питају, појма немаш (Попа 1975: 501).

Управо оваква *комуникацијска драма* која би требало да тиња у сваком покушају изражавања себе као уметника једна је од основних квалитета поезије Васка Попе онако како је Иван В. Лалић види. Кључна реч овог наметнутог самоисписивања које тражи самоописивање, лични траг о индивидуалном статусу песника-ствараоца јесте лексема „обред“. Ово је још једна реч-аргумент или реч-кључ, да се изразимо лалићевским језиком који спаја линије мишљења о песничком и песничком само. Као синтетички творац праве „скаске о стварању“ Иван В. Лалић своје песничке обреде потврђује у есејистичкој радионици. Тако, његово песничко занимање за сонет, молитве и каноне као видљиве трагове историје српске прошлости и књижевности свој одговор добија у есејима. На који начин? Не само чињеницом да песник *Четири канона* пише о старој српској књижевности, већ у перу њега као есејисте и критичара искрсава лик ствараоца на један нов начин. Тај лик је обједињен самим Лалићевим приступом теми коју је одабрао, самим тим и њеном творцу, што би значило да сам на специфичан начин разлаже легенду о „грозници знакова“ као уметник и као читалац. Дакле, легенда о симболу се начиње. Зато сваки „јунак“ његових

есеја живи двоструки живот: као актер у свом времену и као антиципатор у Лалићевом времену. То исто би се могло рећи и за сам песников однос према старој књижевности која заузима недвосмислено значајно место у Лалићевом песничком опусу. Основа питања о одјецима рановизантијске и средњовековне мисли налази се, такође, у бодлеровски у двоструком односу: историје и човека и човека и речи (према Аверинцев 1982: 22). У језгру поетике Ивана В. Лалића налази се управо наговештено неговање особене *симетрије* – стилског поступка изузетно важног за функционисање средњовековне књижевности; Лалић, тако, одржава живом жељу за реконструкцијом самог корена стварања које задире у Прво, у Постање, са једне стране, док се са друге налази потреба за артикулацијом савремене мисли. Управо равнотежа као обележје Лалићеве песничке поетике уводи вишеслојно колебање између сартровски интонираних опевања егзистенције и опевања есенције о којим феноменима сам пише. Са конституисањем приступа што се налази на размеђи божанске апстракције као идејне есенције и конкретних феномена који су отелотворење „живог живота“, егзистенције, философску димензију средњовековног песништва могли бисмо наћи на истоврсној линији. И песникови есеји могли би се поделити на причу о егзистенцији и причу о есенцији. Биографски детаљи као истовремено и контекст и подтекст стварања о чијој неопходности говори још један песник-есејиста – Миодраг Павловић – неопходна су, недостајућа равнотежа иначе затвореном систему које свако право књижевно дело собом образује.

Лалићево трагање за оваквом „прецизном изражајном синтезом“ (Лалић 1997 4: 265), како дефинише трасу сопственог односа према стиху и песми, могло би се у потпуности применити на песникову есејистичку мисао. Такво песничко самоопредељење, самосвест која се рађа из временом стицане песничке зрелости касније обележене сопственим песничким ликовима минулих времена, дакле однос према личној, а не само књижевној прошлости, утврдили су Лалића-есејисту на мапи која до сада није била исцртана – неопходношћу синтетичког погледа у његове есеје и критике. Песниково самоизражавање о процесу стварања одише искреношћу опцртаном чињеницом да је и само песмоторство, колико год се трудио да његов пут веродостојно опише, обојено тешко објашњивим симболичким нитима. Зато самооткривање за сваког модерног песника значи друго, а сваки пут лично: „Песму чије постојање наслутим – и чији обрис покушавам да обележим помоћу неколико често наизглед неповезаних речи, онако као што се у геометрији раван може одредити помоћу три раштркане тачке – обично носим у себи дуго; најчешће годинама (...) Додајем, понекад, реч-две првобитном запису проширујем шифру“⁶ (Лалић 1997 4: 269). Ово ничеански осенчено мишљење да речи увек евоцирају суштину ствари индиректно је у својим есејима Лалић изложио кроз културолошко-поетичке погледе на есејисте и песнике ерудите, као што су Кашанин, Лесковац и, рецимо, Павић и Христић, код којих култура метафоре живи паралелно са незасенченом комуникативношћу њихових дела.

Утемељујући сопствену културу тумачења на премисама које су црпљене из историје књижевности, преображавајући феномене историје мишљења значајних теоретичара и философа Иван В. Лалић је исцртао лук културе и поетике својих есеја који се колико надовезују на његову песничку поетику, толико су и независни продукт песника који поезију промишља. Занет теоријама облика (наслеђених од Лукача, и наравно европских и српских песника) Иван В. Лалић оснажио је и развио сопствену теорију облика који поезији и тумачењу поезије служи онолико колико песник и тумач имају осећај за његово конституисање. У вези са овим поетичким феноменом у сваком случају је однос песника према себи и изнађеном песничком путу који би требало да трасира аутентичност „целовитости исказа и визије“. Тако, у виду концентричних кругова, што је један од великих квалитета критичко-есејистичке мисли овог песника српског неосимболизма (а круг сам је

⁶ Лалић шири шифарник о ком говори на културу мишљења што је најчешће у нераскидивој вези са самом поезијом, „уз напомену да песничко мишљење има једну нападну уочљиву сродност са религиозним: и оно у пресудној мери зависи од симбола“ (Лалић 1997 4: 272-273).

велики симбол Лалићеве поезије) – јер је подједнако важно оно што се налази у самом језгру круга, као и тачка присутна у најширем обручу описаног – на један начин песничког стварања надовезује се други. Тако се на проблем облика што захвата подручја како формалног, тако и садржинског у перу Ивана В. Лалића неминовно надовезује једно од најсложенијих питања песничког стварања и поимања – *питање времена*. Од третирања времена у песничком позиву умногоне, видимо у целини Лалићевих есеја, зависи поимање традиције, али и савремености. Прави пример за речено је и сама Лалићева поезија која материјал стварности никада не оставља на солиспистичким основама, што, може се рећи, примарно зависи и од одабира песничког језика као личне, нове традиције на којој почива песникова стварност. У есеју „Језик и поезија“ из 1955. године, Зоран Мишић поставља агонска питања статуса језика у модерној поезији остављајући овај песничко-теоријски феномен на стубовима које је сам Лалић као Мишићев поштовалац и ученик уважио. То су пре свега стубови једног у суштини класицистичког поимања књижевног стварања, зато и не чуди што се Мишићева запитаност над „задацима“ модерног песничког језика преплиће са типично лалићевским (наслеђеним) метафорама градилишта и (винаверовске) равнотеже, јер од језика и стиха „тражи се да буде синтетичан, да гипкије изрази апстрактну мисао. Прескачемо векове, зато нам се и свете: кућа нам је вечито недограђена. А опет заостати не смемо. То велико језичко градилиште“ (Мишић 1976: 147) јесте оно што остаје песнички доказ у свим временима стварања. Уколико време диктира начин опстајања сваког од Лалићевих концентричних кругова појединачно, онда је до есејисте на који начин ће довести у јединство све знакове стварности а да не ослаби комуникацију коју би једно дело требало да успостави са читаоцем. На то сам Мишић одговара: „Уметност је увек сређивање, структурисање, одабирање, стварање форми; различити су само путеви да се до тих облика⁷ дође“ (Мишић 1976: 166).

Било да се облици Лалићевих песама враћају строжим формама (сонет), било да себе искушавају у дијалогу са музичким комадима и формама утемељеним у митске представе које су као и иначе у моменту претње смрти код Лалића само другачије схваћено време, а не простор, , јер „кад одеш, простор за тобом склапа се као вода, / Немој се освртати: ничег ван тебе нема, / Простор је само време на други начин видљиво, / Места која волимо не можемо напустити“ (Лалић 1997 2: 40), сви облици песничког оглашавања један су начин обраћања песника, један слојевит и интензиван начин „узнесења у себе“. Колико год полифоно звучали, у напору сваког модерног песника да се приближи нитима истканим у сврху одгонетања питања: „Како створити универзалну уметност на солиспистичким основама“ (Мишић 1976: 215) крије се жеља за достизањем синтезе, целине засноване на песниковом односу према песми и према животу.

Други крај такве синтезе, лалићевски увек целовито недовршене, која је најчешће слојевито откровење за самог песника, стварније од саме стварности, лежи у свим ненаписаним песмама свих песника који слично размишљају и који својим есејима остављају здружену поруку о неопходности остављања песничког чина затајеним. Они сви својим есејима у многогласју спонтано пронађеном, где песнички станују, остављају сведочанства о свим ненаписаним песмама, што је једна од највећих инспирација изнађених у себи, посебно код песника какав је Иван В. Лалић. Да су ненаписане песме једна од највећих песничких вера модерних песника, доказује велики саговорник, учитељ и предак Ивана В. Лалића – Јован Дучић: „Зато је трагање свих песника за ненаписаном песмом нешто трансцендентно, што и њега самог надвишује и натпева. Многи песници и сликари правили су од тог начина сугестије и евокације, насупрот директној речи, читав један манир“ (Дучић 2008 IV: 68), малармеовски истиче један од песника првака другачијег схватања речи, песника који на

⁷ Као философ облика уз остале (Пол Валери, нпр.) Мишић речено и експлицира, јер модерна уметност постаје дужна да „измишља све нове и нове облике да бисмо поверовали да ти облици стоје ту од постанка света“ (Мишић 1976: 253). Облик као и сопство које ствара почињу да обележавају почетак. Ту се укида сва мистерија песничког чина, али од ове тачке све се и умножава.

путу модерности оставља Лалићу у аманет нијансирање сваког осећаја произведеног песмом а на чијем путу сам често није био.

Овај малармеовски манифест који оставља песник модерног и изузетно уравнотеженог емотивног песничког уплива, онај код кога је та равнотежа условљена загонетком у односу човек-свет-песма (као „равнотежа између људског импулса и људске границе“, Христић 1975: 566), Дучић поставља основе модерне песничке равнотеже која ипак не може у потпуности бити лалићевска јер је исцртана (песничким) темпераментом и различитошћу духа. Уравнотежен на средокраћи коју исцртава позиција критичара између „Спољног Ауторитета и Унутрашњег Гласа“ (Елиот 2017: 97), како каже Лалићев вишеструки саговорник и двојник, Иван В. Лалић остаје подједнако веран свом поетичком прогласу, лирском и ерудитном гласу у исто време, али и наслеђеном језику и оном изнађеном само за себе.

2.2. Теорија критике

*Случајности се у сећање слежу
Ко шећер на дно неопране чаше;
Ситнице само чине равнотежу
Том убрзању пролазности наше
Иван В. Лалић, „Носталгија“*

Системски и систематски поглед на српску књижевност прозне, песничке и антологичарске провенијенције Лалић је првенствено остварио у првој објављеној књизи књижевнокритичких текстова, *Критика и дело* из 1971. године. Ова прва књига изабраних Лалићевих критичких текстова као да у неким проблемским питањима наслеђује другу књигу Лалићевих есеја *О поезији дванаест песника* (1980), пре свега у историјско-поетичком смислу. На који начин? Пре свега, (у другој књизи песникових есеја) одабиром песника који су у најживљем дијалогу са Лалићевом песничком поетиком, односно стваралачким програмом, потом оних песника који су поставили темеље и учврстили прекретнице великих књижевноисторијских питања, као што су Шарл Бодлер у светској и Војислав Илић у српској поезији, Лалић се враћа препознатљивом испитивању сржи одабраних стваралачких процеса из вишеструких књижевних, историјских, феноменолошких перспектива. Јер, Иван В. Лалић спада у оне есејисте који, за разлику од Пола Валерија, па чак и Лалићевог најприснијег саговорника, Томаса Стернса Елиота, свој израз окушавају не на пољу раскривања сопствене поетике, што је прећутани „задатак“ многих савремених песника, већ на линији *културе стварања* Миодрага Павловића, Јована Христића или Љубомира Симовића, захватајући подручја мишљења о књижевном стварању и свему што оно својим постојањем умножава. На овај начин нас ствараоци песничке уметности који су свој израз конституисали и високом теоријском освешћеношћу, „подсећају на природу промена у књижевности, а нарочито на то да промене у поезији не захватају толико сферу тематике (мада се, наравно, односе и на њу) колико подразумевају промене у језику поезије“ (Микић 2013: 12). Лалић се, пратећи ову линију мишљења у језгрима зачетака модерне српске поезије одлучује за превазилажење и превредновање тзв. критичких модела који учествују у конституисању, сликању и образлагању сврхе песничког стварања.

То је пре свега, критика, схваћена у оном смислу који не ремети комуникацију читаоца и дела. Ово је један од разлога што Лалић не промишља експлицитну поетику сопственог дела, већ у једном виду маскираног дијалога са собом и сопственим стварањем на неколико стотина страница разлаже, атомизира сопствену слику стварања што у

есејистичким редовима овог песника добија своју целину. Онако како „целина још траје, цела, / Ал пукотине се множе“, као рефереренца на Божје стварање, тако и Иван В. Лалић сабира и своди уметничке гласове умножене у великој игри стварања и контекста стварања. Тако, у настојању да његов песнички рад објаснимо есејистичким програмом можемо да се огрешимо о аутономност сваког од поља уметничког израза, иако се многи пишчеви погледи на књижевност и песничко стварање раскривају у међусобном дијалогу Лалића-песника и Лалића-есејисте.

Својеврсним програмом *теорије критике*, текстом „Критика и дело“ отвара се истоимена књига Лалићевих есеја, а са овим и текстом „Варијација на тему: Критика и дело“ у виду двоструког поетичког епилога почиње избор *О поезији* (1997) из обе критичко-есејистичке књиге. Текст „Критика и дело“ као апотеоза личном читању јесте програмски, историјско-поетички колико и теоријски текст о проблему модерног стварања и сенке тог истог стварања оличене у критици што се као какав стварносни амалгам надноси над сваким уметничким делом. Лалић почетном мишљу речено и трасира, али и заводи оном монтењевском свакодневносту („Постоји извесно доба живота“, 1997 4: 9), кроз хибридно мисли и контексте читања које у развијеној форми налазимо у редовима Борислава Радовића. Јер, ипак Лалићев есеј, ван трага монтењевског есеја и не попуњава поља субјективности и слободе раскривене у односу на оно што смо, већ у односу на оно шта и како читамо. Стога овај оквирни текст како књиге *Критика и дело*, тако и књиге избора *О поезији* двострука је порука Лалићевог двостраног пута: оног који је утврдила критичка ерудиција и теоријска умешност књижевног мислиоца европског песничког пута и оног пута обликованог песничким осећањем што сажима живот не би ли сам песник, што је и у духу Лалићеве поетике, ослободио облике тог истог живота. Та два пута поетичког ткива Лалићевих есеја одзвањају у свим есејима књиге *О поезији дванаест песника*, као и у многим критикама са есејистичким екскурсима у књизи *Критика и дело*. Често се, на пример, стил овог есејисте супротставља наметнутој тематици, те стога имамо осећај да се Лалић не опредељује ни за једну посебну форму размишљања о књижевности и њеним апоријама, већ да његове речи изазивају многообличну игру смисла који се отима онда када се та иста појава или књижевно дело не сагледају у целини његовог настанка. Односно, књижевна критика је та, поручује Лалић, која опредељује дело, чини га присутним у свакој садашњости, ненамерно га отимајући самоћи сваког појединачног дела, које се, опет, вештом интервенцијом критичара, враћа у магичне просторе самостворене самоће. Ово је један од кључних момената који иду у прилог теорији концентричних кругова у Лалићевом читању. То би пре свега значило да се изазови књижевне критике удаљују од, рецимо, надреалистичког и неосимболистичког принципа стварања песничке творевине који подразумева њену слободу, органску одвојеност од онога који ствара, њен самосталан живот на који подсећају, рецимо, Васко Попа или Бранко Миљковић. Јер, кад би критика била слободна, то би значило укидање слободе и аутентичности сваком појединачном делу, постојање оног поовског трећег стварања које не би требало да буде органски одвојено у дијалогу писац-читалац.

Није чудо што Лалићев (ауто)критички, самим тим и имплицитно поетички текст „Критика и дело“ почиње образложењем пишчеве окренутости подручјима и атмосфери које критика није заузела, образлажући своје амбивалентно осећање њему „истинитим“ и опчињујућим писмима Рајнера Марије Рилкеа песнику Францу Ксаверу Капусу обједињеним у књизи *Писма младом песнику*. „Ничим се једно уметничко дело не може мање досегнути него критичким речима“, пише Рилке у наведеним изабраним писмима (1985: 9) неповратно постављајући критику у положај у ком би њено постојање у потпуности требало да се укине. Иако нам и сам Лалић даје кратку еволуцију сопственог мишљења о опстајању, па онда и дOMETИМА критике управо чињеницом да узима речи њему изузетно блиског песника немачког симболизма, не би ли се у сопственом доживљају овог књижевно-историјског феномена удаљио од њих, есејиста остаје при мишљењу да „књижевна критика је – барем од Платона и Аристотела наовамо – нешто присутно; дакле нешто витално“ (1997 4: 9). То би значило да Лалић критици, имплицитно и поезији даје важно место у спектру мишљења о

животу и књижевности, самим тим што њена улога мора бити активистичка, променљива, (само)преображавајућа, јер само таква песничкој, најпре уметничкој речи може подарити простор истинског откривања, подарити кључеве (увек у множини) читања.

Иако је сваки читалац *implicite* и критичар бар неког књижевноисторијског профила, и иако такозвани континуирани читалац може бити и критичар самим тим што се креће кроз различита раздобља, епохе и поетике, Иван В. Лалић их оштро одваја, јер је читалац тај коме је додељена могућност чувања *читања за себе*. Уосталом, томе би и требало права поезија да служи. Стога је управо ово место опцртавања јасне линије Лалићевог критичког програма. Уосталом, на сличан начин и сам Рилке образлаже своје мишљење о критици, јер „све ствари нису тако схватљиве и изрециве како би најчешће хтели да нас убеди; већина догађаја не може се исказати, они се одигравају у простору у који никад ниједна реч није ступила, а понајмање се могу исказати уметничка дела, тајанствена бића чији живот траје уз наш живот који пролази“ (Рилке 1985: 9). Први део овог разложног, а загрцнутог Рилкеовог исказа у потпуности је доказ значајне линије поетолошког система Ивана В. Лалића о неизрецивости и потребној неизговорености света коју доказује својом поезијом, док је други део Рилкеовог размишљања увео карактеристични (нео)симболистички аксиом који уметничко дело третира као биће трајног постојања.

Онако како код Лукача „све ствари“ добијају своје облике, како код Христића ти облици раскривају извор и увир у живот сам, самим тим и у целину, тако се и Лалићева основна замерка критици, на Рилкеовом трагу, налази у злоупотребама којим се веште игре речи надређују самом уметничком делу. Тиме се несметана, преко потребна комуникација читалац-дело нарушава рађајући крах те целовитости, јер дело посредством критике не сме дотаћи границе нестварног. На овај симптом болести новије критике, поред Томаса Стернса Елиота указују и други теоретичари америчке нове критике, као што су Џорџ Стејнер, Рандал Церел и други, пре свега песници. Вишегласно призивану самоћу књижевног дела и његове мисли, упркос „вавилонском хору гласова у модерној критици“ (Лалић 1997 4:11) деконструкцијске провенијенције по којој дело треба да живи без и ван свог аутора, Лалић не злоупотребљава нити остаје експлицитно на њеној страни. Јер, музика изгубљеног песничког мишљења које се остваривало у „непомућеној акустици“ (исто: 12) као неки утопијски симбол стварања, данас, осећа Лалић, постаје део стварности читаоца колико стварности дела. Интересантно је то да есејиста не спомиње теоретичаре и философе који су се бавили модерним феноменом тзв. „смрти аутора“ као што су Барт или Фуко, већ даје пример песника – Пола Валерија о идеализованом односу што искључује сваку повезаност ствараоца и дела, прокламујући феномен живота песме у језику. Тај феномен Лалић преводи на заводљиви језик критике којим се нарушава препознатљиви аристотеловско-ренесансни идеал равнотеже. Са друге је стране Елиот који „се као теоретичар критике сасвим непосредно заузима за практично суочавање са заданом материјом, са чињеницама, са исказом књижевног дела“ (исто: 14). На овај начин Лалић је и развио своју теорију критике која првенствено подразумева промишљање поезије из које извиру задаци једне критике. То би значило да се ослушкивање времена настанка и времена читања дела морају усаглашавати историјским и естетичким скоковима што воде вредновању, неопходној еволуцији и осећају за вишезначност једног дела на коју упозорава Ролан Барт, али и Никола Милошевић тумачећи Бартову теорију. Бартова се вишезначност пре свега појављује као термин којим се обележава чињеница да се о једном писцу може говорити са истим правом на више различитих језика књижевне анализе, као и чињеница да је дело само по себи вишезначно због природе саме његове структуре (Милошевић 1979: XII-XIII). Та вишезначност се код Лалића-есејисте увек остварује као задатак поезије која има реалне, односно реалистичке циљеве, док је критика та која мора стварати слику новог света, чиме се традиција мења будућношћу и модерношћу са којом је у најживљем дијалогу. Зато ће сваки критичар морати да обрати пажњу на самосталност сваког дела обележеног његовом вишезначношћу, те се и сама улога критичара усложњава јер ће у одређеном делу ако „исказ дела, искуство и саопштење садржано у њему, прикаже и вреднује имајући у виду вишезначност дела“ (Лалић

1997 4: 17) остварити несметану, вишеслојну комуникацију. Уосталом, зато је и сама поезија Ивана В. Лалића и чиста поезија, и критика поезије, и стварност и транспонована реалност.

У двама типовима критике, преовлађујућим у оквирима Лалићевог времена од којих је једна оријентисана на судове о вредности дела, а друга на проучавање извесних одабраних феномена (исто: 13) Лалић види неопходан залог враћања основним вредностима саопштеним у духу Платоновог језика и „васпитања“ укуса. Уосталом, зато у Лалићевој критици не постоји случајност, те тако иако непристрасно суди о једном делу, као што је случај са предностима, али и недостацима Лукићеве књиге, рецимо, па и неких хипотеза Зорана Мишића, есејиста прати Лукићеву мисао што је такође критику поделила на два доминантна пола, на естетичку и конкретну, односно иманентну критику (према 1997 4: 22) дејствујућу код сваког критичара коме је само дело циљ. Јер, уколико „дело – као комуникација, као искуство, као исказ – постоји пре критичара и његове интервенције“ (исто), једино се кроз такву критику може сагледати пуноћа и целина бића уметничког дела. Да би се то постигло, критичар не сме да сметне са ума да је његов задатак да се подреди делу. То је простор Лалићеве „вежбе о скромности“ (исто: 14) којом свака критика треба да почне. Лукић је, према Лалићу, један од ретких критичара који су постигли „да за исходште своје делатности узму аксиоматску поставку да је критичар присутан због дела, које даје смисао његовом дејствовању“ (исто). Таква критика би регулисала Сартров тон и циљ тумачења Бодлеровог *Цвећа зла* у ком тексту Лалића-читаоца заводи управо онај Рилкеов доказ о вештим играма речи, у оним „нестварним полуартистичким позивима који, варљиво приказујући блискост уметности, практично поричу и нападају постојање сваке уметности, као што то чини, на пример, све новинарство, и готово сва критика и три четвртине оног што се литературом зове и хоће да назове“ (Рилке 1985: 54).

Онако како је сам Лалић квалитативно осенчио критику као витални, активни и покретни део комуникације између дела и читалаца, на истој линији потцртава поље делокруга самог критичара, кад „критичар врши своју праву функцију када прима од дела, а предаје читаоцу; смер комуникације се не прекида“ (Лалић 1997 4: 15). Самим тим, да не би дошло до злоупотребе критике, истакнуте у времену модерне (теоријске) мисли, есејиста колико даје слободу толико и ограничава оно слободно, треће стварање које једна критика треба да изложи. Тад „најкобнији неспоразум о месту и улози критичара почиње свакако у тренутку када критичар свој текст не упућује ни читаоцу ни аутору дела, него на трећу страну – *своје* читаоцу“ (исто). Потврђујући познате Мишићеве мисли о искуству (психолошком, философском, естетичком, итд) које се не може надокнадити *док* се пише сама критика, Лалић упозорава на нешто што је песников учитељ и саговорник такође указао, само другим речима. На том нивоу сагледавања улоге критике за коју Мишић жели крајњи степен интегралности, дакле исту ону равнотежу на којој Лалић основано инсистира, са неизоставним а опипљивим подручјем никад могућег потпуног савршенства, Лалић се ипак удаљава осећањем да је критици потребна не толико интегралност у мишићевском смислу, већ целовитост изнесене идеје. Тако, Мишићеву идеју о потребном процвату диференцијалне критике, која би се бавила *посебношћу* сваког појединачног дела, Лалић формулише на свој начин, осветљавајући „пут“ критике над *једним* делом:

Ако настоји да пружи основне информације о делу, критичар мора да постави дело у његове основне координате – у простору и времену, у свести читалаца. Мора да одреди његову особеност, његове специфичности; да осветли исказ, покуша да што тачније интерпретира саопштење. (1997 4: 16)

Тек у тексту „Варијација на тему: *Критика и дело*“, уводном тексту књиге *О поезији дванаест песника* Лалић експлицитно призива мисли и ставове Зорана Мишића и то оне који доказују да различити теоријски приступи тумачењу својом празном силином и речитошћу обесмишљавају само дело јер одводе читаоца од основног, примарног предмета једне критике – самог уметничког дела. То је моменат када се једном делу укида аутономност због

њега самог, оно постаје нестимулативно, оптерећено „складиште на специфичан начин сагледаних или употребљивих података“ (Лалић 1997 4: 20). Лалићевско нестваралачко складиште употребних вредности књижевности, насупротив неким стваралачким ђубриштима која можемо наћи рецимо код Лалићевих савременика, као што је Данило Киш, рецимо, у потпуности одговара Мишићевој значајној „дијагнози“ савремене критичке мисли којом је дело претрпело неповратно атомизирање, и то прво од стране (савременог) аутора, а онда и од стране критичара:

...И песме је, изгледа, задесио удес да буду атомизирани. Најпре их је песник рашчланио да би биле недокучиве, а потом их критичар рашчлањује да би их боље разумео. О њиховој целовитости, о њиховој предметности не брину се много ни једни ни други (Мишић 1976: 200)

Само у оваквом неснађеном, али подстицајном простору у ком „тачног кључа“⁸ за откључавање једног дела нема нити га може бити и где универзална нео-неписменост (као слепа, бесциљна и празна модерност) прети да пољуља све вредности индивидуалног читања, тада у свеопштем стваралачком хаосу „комуникације искустава која су за успостављање равнотеже насушна“ (Лалић 1997 4: 19) мора бити не би ли дело остварило своју пуну комуникативну функцију. Односно, семиотичким речником Јурија М. Лотмана речено „да би до акта уметничке комуникације уопште дошло, потребно је да ауторов код и читаочев код образују скупове структурних елемената који се узајамно секу“ (Лотман 1976: 59). Лотман је теоријским језиком дочарао оно на шта алудира историја осећаја за стварање српске песничко-есејистичке мисли од Лазе Костића наовамо. Односно, сам Лаза Костић, као један од мисаоних, песничких, традицијских узора песнику и есејисти какав је Иван В. Лалић, употребљава већ помињану реч *укрштај*, посебну врсту симетрије прочитане у дијалогу различитости која од Лотмановог теоријског језика премрежене уметничке комуникације твори доживљајне, философске, па и теоријске сфере Лалићевог језичког апарата. Укрштај је тај који ствара симетрију, супротности су те из којих исијава равнотежа потребна колико животу толико и стварању, као што је за „основе лепоте у свету“ неходно схватање „постепености у лепоти“ (Костић 1965: 75) што у потпуности одговара Лалићевој оси књижевне критике, односно самог песничког подухвата; он је увек надређен циљу. Као што „постепено живљи, богатији укрштај одређује у истом степену веће савршенство створа у коме се појављује“ (исто), тако се и Лалићев есеј усредсређује на различите валере и интонације те исте равнотеже, односно тог истог укрштаја. Уосталом, и сам Мишић упозорава на конструктивну интерференцију супротности у којима би требало да се настани највреднији уметнички израз. Та интерференција увек се остварује у оквирима осећаја равнотеже између традиције и модерности, између симбола и живе, материјалне стварности, оних елемената који конституишу будућност не као њу саму већ као свевидећу, богату искуством – садашњост.

2.2.1. Критички редови Ивана В. Лалића о прозним писцима од петнаестог до двадесетог века српске (односно јужнословенске) књижевности обухваћених у књизи *Критика и дело* осенчени су, као део Лалићеве препознатљиве мисли, понеким његовим тумачењским опсесивним местима. Иако се одређени осврти у овој књизи могу сврстати у тзв. негативне критике о одабраним прозним писцима, они нису сврстани у избор Завода за уџбенике, док понеки есеји-критике, као какве генетичке мапе истакнутих српских писаца 20. века, као што су Драгослав Михаиловић или Меша Селимовић спадају у врх Лалићеве дискурзивне мисли. Оно што је неизоставно јесте да у сваком од одабраних дела за критички осврт у наведеној књизи можемо пронаћи скривени тон којим се Лалић полемички обраћа свакој од књига. У том скривеном тону, као каквом есејистичком интертексту, (ауто)цитатности симболичке структуре препознате у поезији Ивана В. Лалића, не налазимо негативност у њеном

⁸ Још једном Лалић призива Мишића који је немогућност једне тачне интерпретације везао за поезију: „Права поезија, међутим, никада не нуди критичару кључеве својих тајни“ (Мишић 1976: 199).

најпростијем виду, већ напротив, скривено одобравање исцртано Лалићевим аксиолошким стваралачким начелима. Отуд у *Дервишу и смрти*, роману који је подједнако објавио, гледано очима Лалића-критичара и један интуитивни омаж равнотежи и складу п(р)ојављеним из сенке основне идеје сажете у целовитости визије која се оглашава из корена, „у нацрту функционисања дивног механизма“ (Лалић 1971: 30) препознатог, осећајно и мисаоно изнијансираног од стране песника-критичара. Ово је моменат у ком Лалићев језички реквизитаријум, расплинуће критике која размишља у сликама (а то је први корак ка освајању поезике једног есеја), достиже уметнички врхунац, кад „судбински тренутак критичара је, дакле, онај кад се ствари претварају у облике; тренутак кад сва осећања и сви доживљаји што су били (...) добијају облик, стапају се и згушњавају у облик“ (Лукач 1973: 45). Тај дивни механизам ствари којима одговара простор, облик песме, облик мисли, облик симбола, облик историје – омогућио је чињеницу да у Лалићевом критичком корпусу све има свој облик и свој садржај, као простор недовољно видљивог, а јасног, што нам Лалић и поручује својом поезијом: „Ако недовршено сведочи савршенство, / Онда несавршено има довршен облик“ (Лалић 1997 3: 152). Уосталом, као и сам есеј, јер „есеј увек говори о нечем већ уобличеном, или, у најбољем случају, о нечем што је једном већ било“, каже Лукач (1973: 45), а имплицитно прихвата Лалић. Дакле, и есеј и естетика сведоче прошлост.

Оно најскривеније што провејава песничким збиркама у есејистичким редовима књиге *О поезији дванаест песника*, оно што постаје највећа потврда стваралачког ангажмана песника на различитим нивоима, од идејног и мисаоног до језичког у сваком случају јесте склад њихове творевине. Ту исту равнотежу која истовремено и ужасава и буди дивљење Лалић је истакао у доживљају приповедног (пре свега романсијерског) света његовог презимењака Михаила Лалића: „У Лалићевом опусу људска величина и лепота истиче се и потврђује у нашим очима управо зато, јер стоји у опасној, стравичној равнотежи са људским поразом“ (Лалић 1971: 46). Чак и када песник-критичар осећа да је пишчева толико потребна равнотежа нарушена, као у примеру романа Миодрага Булатовића, основна уметничка функција и изостаје јер дело не може достићи ниво константно призиване целовитости (иако је Лалић уочава на неколико места у роману са репрезентативним епизодама *Хероја на магарицу*). Отуд преовлађујући читалачки утисак, показује нам Лалић, а то је да се у наведеном делу српског писца друге половине 20. века усталио конфликт између стваралачког и формалног начела који је родио неуједначеност самог дела; облик није добио своју пуноћу мисли. Сензибилитет који је Булатовића водио поетским начелима обликовања текста сукобио се са идејом и мноштвом детаља остварених „варавим реалистичким детаљима“ (исто: 37).

На истој линији „негативне критике“, такорећи на линији недопуштене порушене (уметничке) равнотеже, неуједначености стваралачког подухвата, односно дивергентности одабраних уметничких метода стварања приповедачког текста Лалић бележи и у формално-стилском испитивању приповедака Михаила Лалића. Као код Булатовића коме је недвосмислено „поручио“ да његов роман није роман у основном значењу речи, јер *Херој на магарицу* није роман о црногорској варошици, није ни роман о насиљу као порнографији, да једноставно није ни роман о рату (према Лалић 1971: 37), тако исто непобитно Лалићевој критичкој матрици не измиче чињеница уметничког несагласја између романсијерског и приповедачког дела Михаила Лалића које ограничава „плитко резани рељеф“ (исто: 43), онај што се супротставља свему ономе што целина једног пунокрвног дела треба да значи и зрачи. Речником архитектуре Лалић и доказује трансверзале по којима би требало да се креће и приповедачка проза овог писца, јер је очито да не достиже линије „скулптуре моделоване у пуноћи простора“ (исто). Ту затеченост, заустављеност (песничке) слике (као својеврсне апотеозе облику) Лалић објашњава самом својом поезијом на небројено много места, првенствено оним што једна творевина-дело треба да представи обликом који би требало да буде коначан, али је увек и варљив, што за тумача представља основни знак: „Овде лежи заклету тумач зеленог језика. / Напуштена уста населила му је прашина. / Ко је икада смрти погледао у слух / Као у бунар гвоздени, у бунар јековити / Да види како скамењен пада његов

глас / Да разбије тишину дна, а дно не постоји?“ (Лалић 1997 1: 120). Можда је архитектоника света ових приповедака оно што самог Лалића усмерава ка одређеном типу тумачења јер покреће синтетички увод есејисти својствен, са поступком који га нагони на чисти, интерпретацијски и каталошки приказ одређених (есејисти најбољих) приповедака Михаила Лалића, као што су „Побјегао“, где се скицира јунак спуштен са песникове вертикале, са његовог неба управо зато што је представник „озвереног“ човека, или „Велики дан“ са студијом хуморног зла, како каже Лалић. Феноменологија овосветског зла почиње за Лалића овим прозним писцем.

Једна од омиљених, такозваних опсесивних лексема овог есејисте свакако јесте лексема „драма“. И она је у есејистичком опусу овог писца добила повлашћено, пасивно-активно аутопоетичко проказање, управо зато што су Лалићеве одабране „личности“ и њихова дела вечито у неком покрету или у књижевно-граничној ситуацији која пре свега подразумева статус тих дела увек на размеђи две стваралачке струје, у васколиком сукобу са светом око себе и светом у себи. И за тај феномен песник има разрешење (или пак проблематизацију) у својим стиховима: „На средокраћи анђела и звери“ (Лалић 1997 3: 125). Лалићеве есеји немају приповедачку драматичност као есеји Милана Кашанина, рецимо, али они прецизним језиком особе велике ерудиције уводе оно што краси и његове саговорнике у овим метакритичким дијалозима – јунаке једног (књижевног) времена. У својству Лалићу блиске архитектонике књижевног текста која углавном подразумева невидљиву, међу уметницима прећутану линију што двоји њихова дела рађајући ону потребну равнотежу, са поступка, у случају Слободана Селенића, рецимо, пребачена је на јунака. Лалић овим доследно негује свој читалачки осећај који га ретко вара, а односи се на конституисање такозване објективне критике, док се као песник налази пред песничким делом као читалац и тумач, увек оставља документ *своје* личности и *свог* стваралаштва. Међутим, види се и код Меше Селимовића, Миодрага Булатовића и Лалића праћење поетских екскурса у прозним делима што критику Ивана В. Лалића боји другачијим нијансама – нијансама есеја. У случају Слободана Селенића, као и Драгослава Михаиловића, код којих Лалић даје генезу развијања главног лика у првом плану, есејиста своју теорију уметничке равнотеже развија и на одабраним романсијерским платнима.

Ону индигенетну универзалну људску драму опцртану древним темама на основама источњачке религије коју препознаје прави читалац романа *Дервиш и смрт*, Лалић је у Селенићевом роману *Мемоари Пере богаља* пребацио на праћење симболије бића које за разлику од јунака романа *Дервиш и смрт* преузима сва поља самоописивања. Од самоименовања јунака код Селенића, тог семиотичког сигнала читаоцу, Лалић почиње и шири свој осврт на скицирање покушаја освајање једне равнотеже: „И чини се тако да је Пера богаљ такође нашао своју равнотежу у том измењеном свету, који остаје свет ногатих“ (Лалић 1971: 63). Такав свет ногатих описао је у метафоричној причи-есеју и Борислав Радовић сликовито скициравши вечиту борбу између Кентаура и Лапита у свакодневности човековог живота. Кентаур, надмоћан иако нема две ноге, оличење је рефлекса друштвеног феномена једног симболизованог бића, исто као код Селенића, јер су кентаури, према Бориславу Радовићу (који такође пише о Селенићу) натприродна бића: допола људи, отпола лимени сандуци који се крећу на четири точка, како есејиста каже. Оваква индивидуална људска драма, иначе једна од базичних поетичких константи Лалићеве поезије, остварена је кроз древну (философску) борбу између појединца и контекста његове егзистенције у смислу спутавајућих, потказујућих фактора. На универзалном плану то је историја, мноштво без ког нема (симболистичке) поезије, односно време у августиновском, хришћанском поимању, дакле време усвојено више као теорија о трострукој садашњости (Рикер 1993: 22), него време доживљено у класичним и класицистичким списима и поезији. Јер, Лалић и не види време као „бескрајно хераклитско протичање него и као низ парменидских константи“ (Христић 1994: 94). Зато и не чуди склизнуће ка митским метонијама таквих индивидуалних драма, као што су границе и гробови у Лалићевој поезији, или градови-некрополе, најјасније описани у свету дела Драгослава Михаиловића. Као какав коментар на тумачење овог романа и јунака

Драгослава Михаиловића, сам Лалић даје следеће стихове у поеми *Мелиса*: „И дошао је заборав, наталожен сеобом // У напукле, ветровите собе овог времена“ (Лалић 1997 1: 170). На нивоу простирања ликова, али и на нивоу приповедачког решења којим се призива судбина три различита јунака Лалић је препознао квалитет који га је завео, а стоји ван социјално-критичке димензије романа која је у овом случају секундарна. Тако, трагичне резове (још једна константа поетике Лалићевих есеја) у животима Селенићевих јунака, Лалић је заокружио студијом карактера у роману, односно „новели“, како назива дело *Кад су цветале тикве*. Овај текст је критички најсличнији студији о роману *Дервиш и смрт* која је својим великим делом посвећена трагу игре започете у лику Ахмеда Нурудина.

На двојност у поступку обликовања Љубе Шампиона пронађену и код Селенића Лалић је указао наоко једноставним насловом своје студије: „Немогућност једног повратка на Душановац“, скициравши и локализујући основни трагични сукоб у роману. Овај Лалићев тумачењски, језички апарат у случају осврта на роман Драгослава Михаиловића враћа нас на песников поетички принцип првих збирки песама у којима је чак и равнотежа, уведена као поетичко упориште поникло на егзистенцијалној нити, ономе што „поезија искуства“ собом носи, изневеравала песника поруком да и она може изостати, јер „ова ранотежа, оловна вага године, / Овај мамурни сан под згрушаним крвотоком флоре, / Живот прашине у бунарима, изједначење, / Сан је зао што ће да изгори ноћу / У зеленој ватри мора“ (Лалић 1997 1: 128). Растрзаност између јунака који „убиство искупљује изгнанством“ (Лалић 1971: 58) као у случају Љубе Шампиона кога управо, у сликовитом, метафоричком језику тумача, „мамурни сан под згрушаним крвотоком флоре“ спречава да се врати и Јана Непомуцког истоименог романа Јаре Рибникар који трага за завичајем чији је циљ остати сам без истине о себи, остају као документ једног неоствареног, али пуног живота. Ову модерну драму обескорењености Лалић је посматрао на више нивоа који јој обезбеђују целовитост исказа и приповедачких поступака, као и сопствених (Лалићевих) визија о помиреним супротностима, присутним у пуноћи доживљаја облика тек у познијем песничком стваралаштву нашег песника-есејисте. И књига приповедака Антонија Исаковића (*Празни брегови*) коју Лалић прелама кроз исте, модерне драме широких симболичко-егзистенцијалних домета, трасирајући нове мапе драмских сукоба постављених у великим делима српске књижевности као што су роман *Дервиш и смрт* и „новела“ *Кад су цветале тикве*, налази се такође, не на поетичкој, већ на идејној равнотежи уоченој у сукобу света и јединке у делу Драгослава Михаиловића и Слободана Селенића. Те драме увек су засноване на његошевском испиту људскости која Лалића у смислу естетичко-поетичког експеримента на нивоима уметничке целине и интересује. Тако су приповетке Антонија Исаковића од *Велике деце* доказ оне песникове двогубости у осећају и тумачењу многих прозних остварења српске књижевности двадесетог века; оне су „снажан уметнички документ хероизма и трагике наше новије историје“ (Лалић 1971: 74).

Постављајући приповедачко дело Антонија Исаковића на темеље традиције реалистичке приповетке Лалић наговештава своје интересовање за дела нефикцијског, документарно-историографског карактера као што су књига Владимира Дедијера, *Сарајево 1914*. и књига *Јаничарове успомене или Турска хроника* Константина Михаиловића из Островице. Обе према Лалићевој естетичкој схеми коју под утицајем њему блиских естетичара и историчара књижевности поставља од првог до свог последњег рада доследно, надрастају сврху жанра у оквиру којег су настали, „с оне стране радозналости“, како песник каже у „Песми за мртве“. То би првенствено значило да Иван В. Лалић, посматрајући дело, неминовно осветљава и писца, супротно утемељеним симболистичким и надреалистичким (есејистичким), такорећи модерним промишљањима српских песника двадесетог века, да је песников, па и задатак једног есејисте да осамостали песму као биће, јер је она та која би требало да се посматра на малармеовски начин, као творевина за себе. Тако, разбијањем оквира јаве, да се послужимо Лалићевом песничком метафором есејиста и Дедијера и Константина Михаиловића из Островице пре свега сматра *књижевницима*:

„Ни музеј ни паноптикум, Дедијерово *Сарајево 1914*. реконструише, доводи у склад и ставља у покрет механизам једне велике историјске сцене на којој се одиграва драма о нестанку једног света. (...)... његова вековима изграђивана равнотежа у нескладу је са измењеном гравитацијом историје.“ (Лалић 1971: 83).

Овом критичарски јасном оквиру настанка књиге која треба да буде сведочанство о једном времену у Лалићевој оптици, захваљујући идеји самог историчара-писца постаје књижевни запис самим тим што је изникао на уметнички успелој, древној позорници утиснутој у сукобу и нескладу обележеном препознатљивом (трагичном) равнотежом. Прави пример за речено је, топлички војвода Крајмир који у себи поседује „монументалност античке драме“ (Лалић 1971: 94), како каже Лалић. Све аналогне, неисцрпне меандре (личне) људске драме Лалић је покрио управо својом поезијом: од амбивалентних античких узданица изневерених мишљу савременог човека у колективном зову времена, преко узнемирујућих пејзажа (градова, мора, лета) нарушених равнотежа, до неосимболистичких омеђених мисли што рађају песника „код кога се колективна и индивидуална нит као двострукост себе-знања доводе до границе прожимања, сажимања и самоогледања, при чему се песникова *hamartia* проблематизује и структурно и семантички“ (Василева 2016: 743). Управо зато је проблематизовање равнотеже у књизи *Јаничарове успомене или Турска хроника* оличено у претапању легенде и историје, и то у сликовито представљеном „дифузном светлу узвишене полубајке“, којим жанровским одређењем Лалић заправо тка најтананије, прећутане односе између традиције и иновативности које је осетио и препознао чак и у спису из петнаестог века. Оваквим самоогледањем песника који истовремено промишља више феномена истовремено, стваралачки их именујући својим песничким духом, он даје тим феноменима-причама облик, генерише их у светлу онога што се назива историја српске књижевности. У наведено дело са „фрагментима спонтане поезије“ (Лалић 1971: 93) је, између осталог, уткан један од његових најзначајнијих квалитета, а то је троструки тон којим се ова књига Константина Михаиловића из Островице обраћа читаоцу какав је Иван В. Лалић: кроз историјску линију, затим информативни корпус и најзад, мемоарску компоненту (исто). Тај троструки тон који Лалић уочава у једном оваквом делу присутан је у сваком тексту песниковог критичарског стила у књизи *Критика и дело*. Лалић се у овој књизи, истовремено тумачењски проблематизујући место и границе одабраног дела, сам одлучује да читаоцу понуди сопствене редове поникле на три основна принципа – теорији (литература), информацији (садашњост, стил) и поезији (историја).

2.2.2. Елиотовско начело претапања традиције и иновације како би се достигла жељена равнотежа највидљивије је у Лалићевом односу према саговорницима као што су истакнути српски естетичари и историчари књижевности, као и песници-есејисти, између осталих Милан Кашанин, Младен Лесковац, Милорад Павић и Јован Христић. Код све четворице првенствено својих саговорника Лалић изналази особену јачину стваралачке, не само арбитарске улоге, те су зато за овог савременог песника њихови редови оно што уноси новину у историјско-критичку оптику времена чијим оквирима крстаре. Лалић критичарском есејстиком о овим мислиоцима српске књижевности и културе, као и свеукупној ерудицији којом зраче прилази са линије *њихове* идеје, оним што се крије иза саме књиге, а лежи у сржи уметничког, дакле у скривеном смислу. Тај скривени смисао налази се у целовитости њихових визија, у доследно одбрањеним ставовима, и то онима што су углавном превратнички, они који настоје да превреднују досадашње критичке школе и ревитализују критичарске визуре. Самим овим ставом као читаоца текстова о књижевности, књижевним делима, али и њиховим писцима Лалић на несметан, али у историји и теорији књижевности прећутан начин преосмишљава домете, досадашње класификације и сврху српског есеја својом метакритиком.

Приступајући овим критичарима, теоретичарима и историчарима књижевности и културе пре свега као људима изузетне посвећености и систематичности, са продорним аргументима

који им и обезбеђују улогу релевантних тумача, теоретичара и историчара књижевности, Лалић их пре свега види као људе који у најширем смислу, својим радом разлажу и образлажу културу стварања, самим тим и књижевност, односно културу тумачења књижевности. С обзиром на то да и њихов „програм“ посматра као Велику причу о уметничком стварању, Лалић подразумевано конституише, на онај елиотовски начин поља, однос и неговање једне културе, пре свега оне у којој је језик основни залог њеног очувања (према Елиот 1995: 59). Различите стилове, рецимо Милана Кашанина и Младена Лесковца Иван В. Лалић дефинише кроз тон и сврху њиховог „приповедања“ приче о писцима и делима српске књижевности углавном епохе романтизма. Оваква есејистичка приповедања обезбеђују писцу дискурзивних текстова доследност његове стратегије, а читаоцу динамичност и целину. Тако је Кашанинов есеј, захваљујући његовом сопственом ставу према сврси писања, према Лалићу „евокација одређених индивидуалних списатељских судбина“, али и „јединствени оглед о једном раздобљу српске књижевности“ (Лалић 1971: 241), као што је и есеј о Јакову Игњатовићу „одличан есеј о појму ‘трагичности периферије’“ (исто: 249). Слично поджанровско одређење есеја Младена Лесковца Лалић утврђује одређујући многе као *микроесеје*, управо због тога што су засновани на сензибилитету једног правог писца: „Пред нама је дело књижевног историчара и есејисте у чијим реченицама и покрету текстовне масе живи песнички сензибилитет и приповедачки дар“ (исто: 250). Могло би се рећи да је ово једна врста маскиране аутопоетике коју нам сам Лалић нуди, једна прећутана апологија есеју, јер песникови есеји уистину јесу на модеран начин евокација одређених судбина писаца, али пре свега редефинишу статус и судбину њихових дела, самим тим ревитализују сопствено песништво као непрестану борбу са унутрашњим механизмом протока маште и искуства.

И Кашанина и Лесковца у есејистичкој оптици Ивана В. Лалића повезује склоност ка акрибији, која им је и даровала способност да надрасту оквире типичних критичара и историчара књижевности и да досегну ниво оглашавања посебне осетљивости неопходне за нове погледе на српску књижевност уопште. Припадајући оној групи хјумовских естетичара и критичара, као и његови саговорници – естетичари, теоретичари и историчари српске књижевности – Лалић у сваком свом тексту потврђује основно естетичко начело да „сваки осећај је тачан; јер осећај се не односи ни на шта ван себе самог, и стваран је кад год га је човек свестан“ (Хјум 1991: 51). Кашанин је зато, сходно овим редовима, она врста есејисте који „осветљавајући [њихово] дело на уверљиво неконвенционалан начин“ (Лалић 1971: 244) испуњава све текстовне услове које један естетичар себи поставља, а при том не изоставља непосреднију конфронтацију, као што је на пример Кашанинова борба против устаљених и превазиђених критичких оцена Јакова Игњатовића и корена његове „неталентованости“, или заблуда око негативних типова јунака који су репрезенти устаљених друштвено-моралних тумачења, у случају Симе Матавуља.

Оно што првенствено повезује естетичке системе есеја Милана Кашанина и Младена Лесковца јесте њихов однос према целини, недељивости текста, како Лалић каже, дакле однос према есеју као према стваралачкој вери што израста на њиховом скицирању онога што је иза, онога што је у подтексту једног духа времена или појединачног књижевног дела. Стога је есеј о Младену Лесковцу под насловом „Богати диптихон Младена Лесковца“ и сам део диптиха посвећеног синхроним естетичким мерилима Милана Кашанина и Младена Лесковца. Тако, оно што је код Кашанина наговештено на пољу његове мисли и стилско-идејне мере, војислављевским речима опцртано као подједнака удаљеност есејисте и од „младачалског херостратизма, тако и од позномудрене чангризавости“ (Лалић 1971: 246), код Лесковца се наставља у експлицирању стилске базе на којој почивају пишчева мерила, а то је чињеница да „он је књижевни историчар најживље заинтересован за слојевитости људског, личног, интимног фактора у литератури“ (исто: 252). Тај „интимни фактор“ који је и Кашанина у интонацији његових есеја водио ка одређеном корпусу песника, тај исти фактор је свезао Лесковчеве *есејистичке јунаке* на исту линију у којој сам есејиста постаје археолог који „грабуља за фрагментима нејасне целине“ (исто: 253). Судбина ових јунака једног

есејисте добила је тон приповедачког дела пре свега стилем који Кашанин негује, а Лалић препознаје као несумњиви квалитет, и то најпре „планиране дигресије које из перспективе извесног феномена отварају погледе у шира подручја, изврсно портретистичко евоцирање физичког и духовног лика једног писца“, али и културом Кашанинове метафоре, како сам Лалић каже (исто: 248). Те Кашанинове јунаке на његошевски јединствен начин (драма трагичних јунака) повезује управо једна вишеслојна *фикционализација есеја*. Она подразумева повлачење изразитог арбитарног слоја, иако он мора бити присутан. Зато Лалић издваја њему блиске Кашанинове есејистичке јунаке које свезује на линији њихових личних драма оличених у парадоксалној самоспутаности, неспоразуму са историјским захтевима или својим „нескладима талента и културе, патриотизма и мизантропије, амбиција и заданих могућности“ (исто: 243), као у случају Ђуре Јакшића, како нас Лалић подсећа.

Управо есеји о старијој књижевности спадају у ред најлепших које издваја у опусима Кашанина и Лесковца. Као што је указао на изванредан уметнички опсег Кашанинове *културе метафоре*, неопходног језичког феномена, тако и код Лесковца читалац у редовима овог тумача проналази „виталност једне исте списатељске дисциплине, за коју је обликовање израза, изналажење *тачно обојене речи*, узглобљивање пасуса – све што називамо техником писања и стилем“ (исто: 256, курзив О. В.). Праве тонове полемичког дискурса читамо управо у тумачењу Кашанина, где се, према Лалићу, скицирају парадоксални мисаони путеви Љубомира Недића, Богдана Поповића и напослетку, Јована Скерлића. На том путу су се у Кашаниновом перу сусрели уски, горки и неутемељени судови Љ. Недића, са застарелошћу Лалићу вољеног Богдана Поповића и Скерлићеве оцене и искази ограничених домета. На пример, Бранка Радичевића сам Лалић у полемичкој интервенцији види као романтичарског ствараоца (без нијанси рококоа коме га, према Кашанину, лирска вокација вуче,), истински лирског песника спутаног растрзаношћу жељом да „буде ‘народни песник’, имитатор Вукове Пјеснарице; потребе са којом га суочава историја, чији је извршилац Вук“ (исто: 243), јер је Радичевић један од оних песника кога ограничава судбина и тренутак стварања, зато што су овим стваралачким контекстима управљали други. Змајева прича такође поприма јаке моменте борбе између љубавне лирике и политике, док нам (уметничке) судбине Лазе Костића и Ђуре Јакшића одзвањају присно и познато, јер су то људске борбе са надљудским несмиреностима, обележених нашом трагиком. Са друге стране стоје писци превасходно прозне провенијенције, као што су Лаза Лазаревић и Стеван Сремац које Лалић издваја управо зато што је у њиховом делу Кашанин уочио Лалићу нешто јако блиско – текст у функцији животодавног тела, *мере* што усмерава и дарује опсеге једне инспирације, а лежи у пољу њихове културе и смисла за традицију. Бирајући исечке светова који репрезентују органско јединство мере, светове који прилагођавајући се нашој садашњости у исто време понешто добијају и одузимају, Лалић конституише оквире основне песничке драме у његовој поезији, уосталом, „јер година управља у себе жалац јесени, / Краљевска шкорпија у пламеном прстену своје мере“ („Песма о три кише“); и море: „Године нису измениле завичај складности / Који се зове море“ („Обала“). То су време и море, оно валеријевски узнемирујуће и амбивалентно; море као „стални будући круг“ (Валери 2010: 544). Ово је исти онај естетички и естетски концентрични круг код Лалића, али и феноменолошко-сликарски код Борислава Радовића.

Са друге стране, у есеју „Културна баштина у тачној перспективи“ о књизи Милорада Павића драму као истинско осећање судбине једног времена и књижевности, Лалић не везује за (потребну) фикционализацију једног критичког текста, већ управо за заборављену, многима окошталу и неплодну епоху чију је драму управо Павић ревитализовао. Право изношење на позорницу садашњости, као у митском сусрету модерног и традиционалног у правом дослуху Лалић нам је представио кроз књигу Милорада Павића, *Историја српске књижевности барокног доба*, и то експлицитним позиционирањем у историји српске књижевне мисли, јер је у њој „чини нам се, коначно, искован један драгоцен беоцуг, тачно уочена и обликована спона која почетке наше новије књижевности логично и континуирано везује са токовима старе књижевности и њеним византијским кореновима“ (Лалић 1971:

275). За Лалића је, поново, први и најзначајнији корак при оцени-приказу одређеног историјско-књижевног и критичког дела постављање критеријума за вредновање, што је пре свега, како есејиста каже, активан однос према предмету интересовања, као и поштовање традиције као основе за еволуцију српског књижевног стваралаштва уопште. Пишући о овој епохи српске књижевности којој рецимо Јован Скерлић није био наклоњен, Милорад Павић је исцртао и контуре кретања једног Лалићу изузетно значајног феномена што се тиче корена и развојности силабичког стиха.

Још један феномен времена, односно српске књижевне историје која се налази на међи, „на ничијој земљи“, како каже Лалић (1997 4: 256), похрањен је у епохи барока, оној у визури Милорада Павића, или вечитом питању критике. Још нешто што завређује пажњу управо својим маргинализованим и недовољно схваћеним статусом јесте пародија. Лалићев есеј „О пародијама“ који формално и испуњава жанровско одређење есеја, самим тим што се у наслову крије оно Епштејново описно, јасно начело да се наслови есеја увек везују за номинатив или локатив (2003: 12) – што је можда један од разлога због којих је овај Лалићев текст о пародији, односно о Винаверовој књизи добио место у књизи *О поезији* Завода за уџбенике и наставна средства не би ли она добила есејистичко обједињење – један је од оних Лалићевих текстова што у језгро свог осврта ставља расправу о одређеном историјско-књижевном феномену. *Пантологија српске и југословенске пеленгирике* једна је од оних књига које доносе обрачун са критичарима и теоретичарима књижевности о самој суштини постојања пародије као „ослобођеног“ књижевног дела. Самим тим, пародија доноси много већу уметничку истину него што би се могло претпоставити, чиме се шире поља за танана испитивања начела које један пародичар мора неговати, на шта есејиста обраћа посебну пажњу, као у многим питањима што захтевају истанчаност осећаја за књижевност, њену прошлост и њену иновативност. Чак штавише, добар пародичар мора бити у стању да се на изворни начин повеже са делом које пародира, исто онолико колико и добар критичар у односу са одабраним делом:

Добар пародичар мора да се саживљује са делом писца којег пародира на сличан начин и у истој мери, у којој то чини најсавеснији критичар истог дела; најзад, пародију и можемо посматрати као *један врло особени вид критике*. (Лалић 1997 4: 257, курзив О. В.)

Лалић се и задржава на успостављеној паралели коју успоставља између пародије и критике афирмишући пародију на сличној линији динамизације као и критику, самим тим што је пародија та која, као уосталом, и критика, изналази најупечатљивије карактеристике одређеног дела, њих потом потенцира укључујући тиме читаоца на коме је на крају задатак да критички процени успешност новонасталог дела. Међутим, самим тим што је пародија она врста књижевног саопштења у ком доминира хипертрофираност постигнута изражајним средствима, умноженим тропима, односно тоном што позива на игре речима и смисловима, Лалић је и дефинише као критички текст без примарних критичких претензија. Интересантно је то што се Лалић ограђује од мишљења Јована Христића, да је *Антологија* Богдана Поповића извор и увир пародичаревих циљева и намера, поготову што у каснијим пантологијама Винавер све мање узима *Антологију* Б. Поповића као примарну референцу. Оно што је основни квалитет Винаверових пародија лежи у чињеници да овај песник „најчешће пародира дух једне поезије, а не одређене, конкретне текстове“ (исто: 258). Тако је са пародираним лексиком Тина Ујевића или хваљеним *Царским сонетима* Јована Дучића. У општем тону Лалић заокружује свој текст о феномену пародије донекле супротстављајући начин на који се Винавер односио према овој књижевној форми, а који је код неких Винаверових настављача, као што је Перо Зубац подразумевао клизање од осећаја за истинску пародију до имитације ограничених уметничких домета. Међутим, овај развојни лук пародије као посебне, ослобођене књижевне врсте Лалић није могао заобићи, иако њени домети у различитим епохама нису исти, али јесте чињеница да се све више препознаје

потреба да се овај књижевни екскурс реинтерпретира повратком на основне вредности – лично књижевно осећање које диктира узорне естетичке обрасце.

Ти и такви естетички принципи што управљају структурну, идејну и уметничку целовитост једног дела изневерили су још једног антологичара коме Лалић посвећује негативну критику, иако само дело, самим тим што се о њему говори (као пре о Свети Лукићу) завређује одређену историјску пажњу. Пре свега, антологије родољубивог и љубавног песништва Зорана Гавриловића су историјски одређујуће, односно, самим тим што не прате развојни лук историје српске књижевности и њених врста, циљеви и естетички разлози овог антологичари постају предмет за дискусију, јер је, нагласивши да осим родољубиве и љубавне поезије немамо друге снажне књижевне родове и врсте старом песништву потпуно укинуо постојање, чиме је опствени антологичарски аксиом – да се у антологичарском раду не мора почети увек Бранком Радичевићем – изневерио занемаривши домете предбранковске љубавне лирике. Онолико колико је себи допустио претерано широк поглед на појам родољубивог песништва, толико је овај антологичар, према мишљењу есејисте, недопустиво заобишао стваралаштво Доментијана, деспота Стефана Лазаревића, Димитрија Кантакузина, а дело неких најзначајнијих песника 19. века свео на најмању могућу меру, као што су Петар Петровић Његош, Јован Стерија Поповић, па и Лаза Костић који је „представљен“ само једном песмом. Недостајућа естетичка, уметничка целина у овом антологичарском подухвату почива у основи за подједнако стварање и вредновање књижевних, уметничких дела. Јер, уколико се најзначајнија дела српске књижевности не сагледају у целини њиховог исказивања, како се може створити заокружена, целовита књига која треба да прикаже дух једног времена из кога ће проистећи аутентични дух једног оваквог дела? Тако, иако је *Антологија српског родољубивог песништва* заснована на премисама што нису утемељене, као што је рецимо сам Гавриловићев став према дOMETИМА, функцијама и опсегу родољубивог песништва који га је и одвео занемаривању многих песничких ремек-дела српске књижевности, ову књигу тематски доследно изведену, Лалић и поред личне оцене њеног унутрашњих кретања не квалификује као промашену. Другачије је са *Антологијом српског љубавног песништва*. Ту „као и у случају антологије родољубиве лирике, његови критеријуми и естетско чуло изразито слабе што се више приближавамо данашњици, да готово затаје када дође до периода после Другог светског рата“ (Лалић 1997 4: 255). Превазиђеност Гавриловићевог естетичког укуса, несигурност и слепило за многе развојне појаве српске књижевности резултирали су недовољношћу антологичаревог подухвата.

Са друге стране, остварење неопходне и жељене целине и склада у исто време Иван В. Лалић налази у „достигнућима првог антологичара“ (исто: 244). Започињући истински есејистички, песнички овај есеј о *Антологији новије српске лирике* Богдана Поповића у маниру Јована Христића и његових непрочитаних и наоко непотребних књига утопијског карактера (Христић 1988: 5), Иван В. Лалић колико дословно оживљује дело Богдана Поповића, толико прећутано поставља координате сопственог размишљања о књижевности и њеним појавама које га као активног ствараоца у свим овим формама о којима пише, окупирају. Оно на шта пре свега ми који сагледавамо дискурзивне, историјско-поетичке текстове првенствено стваралаца који су се потврдили као истински песници треба да обратимо пажњу јесте, поново, *третман времена* у поетици есеја оваквих аутора. Код Лалића-есејисте временске и просторне координате одређују основне квалитете остварености једног дела, јер читалачко искуство тада најјасније долази до изражаја. Тако је време то које је дело стигматизовало на линији заборава или истинске потврде вредности, као што су оствареност и опсег уметничке истине реченог дела или његова иновативна поетика, док је простор тај што под теретом времена мења своја лица, самим тим и лица оних који то дело тумаче. У сваком случају, ниједна одабрана појава за есејисту кога краси изузетна ерудиција не може подразумевати једнозначност, која се превагом два међупрожимајућа временска принципа може наћи ван оквира потребне равнотеже. Односно: „Критичност према прошлости спаја се код Богдана Поповића са исто тако критички избалансираном

тенденцијом да у *Антологији* што потпуније представи актуелни тренутак српске поезије“ (Лалић 1997 4: 246), дајући и образложење одакле „толико младих песника у књизи“. Онако како прави напор антологичара увек зависи искључиво од дијалога његове две базе стварања смештене у теорију која не може заживети без праксе, тако и њихово напоре, самостално постојање не може бити одрживо, како Лалић и упозорава упућујући на Поповићева естетичка начела. На овај начин сам Лалић је Богдану Поповићу обезбедио посебно трајање, симболичку првотност осенчену и препознату у, рецимо, Шарлу Бодлеру на песничким странама Лалићевих есеја. Исцртавајући линије доживљавања сваког новог дела, па тако и значајне *Антологије* као једне fine мелодије, Лалић разастире њен квалитет кроз „непрекидну мелодију“ свежине“ (исто: 247) самим тим што је у сазвучје довела толико различитих песника који проговарају у тоновима са есејистичким и поетичким начелом у тоновима „складних контраста“. У таквом „златном резу“ налазе се крунска питања уметности и живота које уједињује стварање руком онога што мора да „мери својом метафором / колико бивше вреди и не вреди“, како каже песник у песми „Равнодневица“.

На тој линији, смисао за традицију Света Лукић, још један естетички и историјско-књижевни саговорник није имао у мери у којој су га имали претходна два тумача. Самим тим што се неоствареност равнотеже коју сваки текст према Лалићу мора да поседује очитује у нескладу наслова Лукићеве књиге и њеног садржаја што је као коначан резултат донео једнострано укидање савременој књижевности оне неопходне развојности, без које модерна књижевна мисао не би ни постојала, самим тим што недоследно примењује сопствене критеријуме и мерила, јесте оно основно што Лалић прати – критички третман стварности у књижевним делима. Полемишући колико са садржајем Лукићеве књиге *Савремена југословенска литература*, толико и са његовим стилем који је често „на нивоу једне публицистичке опште информације“ (Лалић 1971: 262), као у поглављу где се бави дискутабилним терминима српске књижевности, Лалић заправо читаоцу имплицитно открива своја начела, гледишта и мерила на већ успостављеној мисли историје српске књижевности. Као прави критичар, уосталом.

Међутим, и поред мањкавости које Лалић осећа у њеној структури и недоследној примени основних идеја јер им недостаје аргументованост не би ли постале целовит естетички систем једног проучаваоца, рађајући тиме празна места у еволуцији српске књижевности, есејиста не пориче нешто што многи други у својим огледима и периодизацијама српске књижевности нису успели, а односи се првенствено на низ покренутих питања у књизи која „заслужује озбиљну пажњу и подстиче на садржајне расправе о проблемима којима се бави“. Последњим делом наведене реченице Лалић наговештава могућу целовитост и овакве визије која је достигла одређени циљ сходно „проблемима којима се бави“. Овиме је песник у функцији критичара избегао двоструку замку која се пре свега односи на субјективно поимање одређених књижевних појава, самим тим и историјско-поетичких назора Лалићевих неистомисљеника, као и чињеницу да критика колико год синтетичка, односно речима Зорана Мишића, интегрална била, она се заснива на погледу критичара у одређеном просторно-временском тренутку. Самим тим је Лалић, на трагу њему блиског, још једног песника-есејисте, Јована Христића, постулирао жељени опсег и дomete сопствене критике, и то заузимајући подручја критичке мисли што се односе на место које одређено дело заузима у историји књижевности, односно колико својом идејом и уметничком поруком једно дело доприноси развоју и животу одређеног књижевног рода (према Христић 1994: 7).

Управо овим вредносним постулатом почињу многи критички осврти Ивана В. Лалића у књизи *Критика и дело*. Тако је првенствено са погледом на *Антологију новије српске лирике* Богдана Поповића, затим антологије Зорана Гавриловића, *Пантологија српске и југословенске пеленгирике* Станислава Винавера, али и са студијом о Христићевој књизи есеја *Облици модерне књижевности*. Вишеструка, историјско-књижевна и поетичка интересовања Јована Христића у књизи отворила су Лалићу могућност да кроз осврт на ову значајну књигу есеја у модерној књижевној мисли, „у тренутку, дакле, када критика и теорија критике све

више теже да се идентификују, у једном процесу који је једнако неизбежан колико је опасан“ (Лалић 1971: 266) утврди и рекреира сопствене базе мишљења о вредносној функцији критике постављене у оквирном, поетичком тексту књиге *Критика и дело*, не случајно, са истим насловом. У том тексту је, како смо видели, Лалић настојао да постави системске и духовне координате једне целовите критике, а прва и основна смерница јесте изворни однос према критици као мосту између дела и читалаца. Критички текст, на овај начин доживљен, првенствено јесте семиотички шифарник, поље расветљавања једне стране полифоне вишезначности књижевног дела.

2.2.3. С обзиром на то да Лалић, скицирајући неопходност моста између дела и читалаца, имплицитно потврђује границе и крајеве и једног и другог, уколико се нема слуха за комуникацију обе стране што и полисемантичност једног текста намеће, овај есејиста витализује теоријске „терете“ и критичке „материјале“ које критичар собом мора носити, потврђен кроз читаву „историју знакова Књижевности“ (Барт 1979: 6). Одричући на много места заговаране критичке подухвате као трећу димензију стварања, и сам Христић указује на „заједништво између писца и његове публике“ (Лалић 1971: 267), на карактер (променљиве) комуникације ствараоца и читалаца у сферама модерне књижевне продукције, као и на, у традицији Ђерђа Лукача утемељеном облику⁹ као посебној врсти (неосимболистичког) дијалога између критичара и читалаца јер „судбински тренутак критичара је, дакле, онај кад се ствари претварају у облике“ (Лукач 1973: 41). Уосталом, сам Лалић наводи Христићеве речи о облику као проблемском месту у пољу комуникативности: „Права природа песништва у ствари је низ облика у којима га налазимо у историји, и ти облици не теже имагинарној теоријској чистоти, већ су сви подједнако важни и битни за критичко испитивање“ (Лалић 1971: 269). Исте амбивалентне облике што опседају Лалића-песника, налазимо у песничкој посвећености овом феномену, у песми „Марина“, оној која разлаже све облике песничког лика, који потом, такав, неухватљив доспева и до руку читалаца: „Мој облик, стран свом почетку“; „Мој облик, сад непоновљив, јуче незапамћен, / Сутра непознат, једнако неуништив (...) Не отвара се метком, не отвара се ножем, / И журно клизи кроз ваше прсте, као вода“ (Лалић 1997 1: 196).

Обликотворну линију критичке мисли пониклу на обличјима књижевног стваралаштва потврђује и један од Лалићевих најгласовитијих (критичких) саговорника, онај коме је посветио и песму и теоријску мисао, Зоран Мишић, и то преводећи је на временску раван, јер „открити савременост традиције и наћи у традицији савременост, то значи сазнати пролазност ствари, али и облике од којих је она начињена, открити вечност у облицима пролазности“ (Мишић 1976: 225, подвукла О. В.). И Лукачова и Мишићева идеја у својој суштини саображавају напор духа ка преображају, а увек се односе на сваки вид стварања; Лукач наводи на сажимање предметности, давање оквира, форме и живота пролазности на коју сам Мишић упозорава. То би у Лалићевој и Христићевој поезици непесничког стварања подразумевало првенствено уобличеност на коју управо Лукач наводи говорећи о есеју и његовом облику. Иако сам Христић појам есеја експлицира у неколико својих значајних текстова о природи и „анатомији“ есеја ни код Лалића се, иако је одређена књижевна прича егзактнијим тоном испричана, не могу занемарити наноси традиције есеја у српској књижевности. Он сам се, у две експлицитне, а и у многим скривеним дигресијама опредељује за појам критике, али само у смислу расветљавања света једног дела. Међутим, тамо где код Лукача „у науци на нас делују садржине; у уметности облици“ (Лукач 1973: 35) код Христића („Запис са Ластова“) се наставља егзистенцијално-књижевни парадокс у ком „живот не може без форме, али када се згусне у своје најстроже облике почиње да бежи од њих“ (1988: 61).

⁹ Сам Лалић наводи Христићеве речи о облику као проблемском месту у пољу комуникативности: „Права природа песништва у ствари је низ облика у којима га налазимо у историји, и ти облици не теже имагинарној теоријској чистоти, већ су сви подједнако важни и битни за критичко испитивање“ (према Лалић 1971: 269).

Управо овакав простор разговора Христић, према Лалићу, осликава на превреднованим, виталистичким линијама српске књижевности које је сузио и обележио свеопшти сутон са нијансама „сумрака и расапа уметности“ (Лалић 1971: 266). Самим тим, и Христић припада оној врсти тумача духовне климе српске књижевности који, као и његови претходници Кашанин или Лесковац, проблематизују аксиоматске постулате традиционалног приступа књижевном делу, при том се не залажући за искључиво модерно поимање књижевних појава и промена, поготову ако оне нису утемељене на самопостављеним критичким вредностима. Тако, они оквири које је поставио Света Лукић и на пољу којих је испунио свој задатак, видни су и код Христића, јер је „у бити Христићевог исказа присутан [је] један специфичан критички однос који – управо у име оног што аутор сагледава као истински значајно у модерној књижевности – повлачи границу између важног и неважног, између плодног и јаловог, пледирајући за онај вид модерне књижевности који, према Христићевом мишљењу, може да буде мост који садашњи тренутак спаја са прошлошћу и будућношћу одлучног људског саопштавања кроз књижевност“ (Лалић 1971: 268). Као да реинтегрише координате Светог Августина по којима *distantio* у поимању времена надвладава *intentio*, што би значило да су времена стварања одређена нашим односом према њему, и то тако да „садашњост прошлости је памћење, садашњост садашњости је гледање, а садашњост будућности је очекивање“ (према Рикер 1993: 21), Христић заправо спаја и сећање, и поглед, али и судбину једног критичког текста, опредељујући се за жанровско-естетичко приклањање појму есеја као виду (књижевне) комуникације.

Иако је период послератне српске књижевности обележен противуречностима првенствено везаним у окриљу митске борбе (п)одржавања традиционалних образаца или осећаја за „поступно и мукотрпно придодавање својим претходницима“ (Јовановић 1994: 6), управо се песници-есејисти у које спадају Иван В. Лалић и његов саговорник Јован Христић опредељују за стваралачко прожимање прошлости и садашњости, и то на начин што под модерном критиком подразумева окушавање на прилагођеним, дискурзивним пољима. Иако и Лалић и Христић (п)остају прави примери „српског књижевног господства“ (Хамовић 2007: 372), ови велики песници и саговорници се уистину разликују у доживљају традиције као искуства које се стваралачки враћа у савременом свету. Тако је, на пример, у доживљају мита античке Грчке који су као поетичко-ерудицијски и епистемолошки култ неговали многи савремени српски песници, па и они који су сами проговорили о неосимболизму (Лалић, Миљковић, Христић, Миодраг Павловић, и најпосле Љубомир Симовић). Као песнички став, поетичка константа и стваралачка вера мит античке Грчке у савременој српској поезији усталио се као јединствено и препознатљиво, а двоструко отворено поље – како према песниковим унутарпоетичким експериментима, односу према самом миту и тематско-мотивском регистру, тако и према књижевно-културним наносима који његовом реактуелизацијом ослобађају пут ка стварносној, људској, често амбивалентној потреби да се песми обезбеди чврсто уточиште. Дистинктивни знакови допутовавши из старине, код савремених песника добијају различите конотације семантички умножавајући своје функције самим тим што су постављени у различите контексте. Сам Христић, говорећи на неколико места (у својим есејима) о књижевним облицима, према Лалићу, успева да склизне са основног пута својих аргумената упадјући у замку једностране осуде традиционалних форми (као што су ода, епопеја, елегија, итд.) само зато што их посматра у светлу времена њиховог настанка пренебрегавајући чињеницу да су многи романтичари и познији песници неговали ову врсту песничке форме (Лалић 1971: 272). Сходно реченом, на истој линији, Лалић Христићу замера то што је оваквим својим погледом на књижевне појаве многим традиционалним формама укинуо могућност слојевитог сагледавања кроз време, њихову дијахронију која се најживље успоставља погледом на песнике што су их не само ревитализовали, него и неговали. Ове нијансе које је Лалић уочио у Христићевом есејистичком мишљењу пре би се могле односити на песникову поезију него на поетику есеја, јер Христић у конкретном односу са културним наслеђем, на пример у *Дневнику о Улису* и(ли) многим другим песмама на стваралачки, истовремено и критички начин

разговара управо са митом античке Грчке. Тај дијалог утврђен је песниковим односом према песми: Христић, може се видети управо у збирци коју смо навели деривира мит стваралачким гласом из затвореног простора – себе, при чему исијавање песничке инспирације, основе на којој настаје песма, не зна за почетак пронађен у спољашњости и прошлости, већ у савремености и унутрашњости одакле мит и неће пробити љуску савремености, него обрнуто – савременост ће пробити љуску прошлости до те мере да ће се читалац и запитати: Шта је од чега потекло?¹⁰

2.2.4. Индиректно се супротстављајући ставу Богдана Поповића да нема добрих песника већ само добрих песама, Иван В. Лалић сваки свој есејистичко-критички осврт о песамама, књигама песама и песничким феноменима у књизи *Критика и дело* посвећује самим ствараоцима и начинима њиховог стварања. Управо непрекидним доказивањем *зависног* бића песме као неприкосновене слободе и самоће (не)издвојене од њених аутора, Лалић дозива дух ствараоца који је, ослободивши песму својих стега, за себе свезао особену егзистенцију. Стога не чуди што се, као производ ове изврсно пронађене, потребне равнотеже, у Лалићевој мисли раскрива идеја не о апсолутизацији поезије, не искрсава жеља о стварању Велике књиге Стефана Малармеа која би на неки необичан начин радикализовала песму затворивши је у сопствени језички систем, већ нешто сасвим супротно – идеја о непрекинутој комуникацији не само дела и читаоца, већ и песника и песме.

Скоро сваки критичко-есејистички текст о песницима у књизи *Критика и дело* заснива се на одређеним сталним елементима поетике есеја Ивана В. Лалића. То су, пре свега, више пута спомињане унутрашње координате што управљају песничким, самим тим, према Лалићу, и животним искуством – равнотежа, целина песничког подухвата и узнесење у себе. Посебно је интригантна Лалићева поетичка синтагма „песничка грађевина“, односно читав систем поезије као (архитектонско-митског) градилишта. Под овим последњим Лалић подразумева једну заокружену поруку, пронађену и освојену тачну меру осећаја за поетско стварање збирке, па чак и једног јединог стиха, као што је случај код Миодрага Павловића и Љубомира Симовића, рецимо. У космолошком смислу узнесење у себе, у Лалићевој поезији увек представља вертикални пут пронађеног осећаја или стања што настаје у оквирима остајућег, овоземаљског: „Љубави, бирај дан између дана, / Врата поднебља где ћемо израсти / У себе“ (Лалић 1997 1: 302).

Одговарајући све време на питање шта је то што једног песника чини песником, Иван В. Лалић нама и себи све време нуди могућност одабира траженог пута изрицања сопства. Ови крајњи продукти песничког искуства као апологије његове зрелости не би били могући да се не испуњавају предуслови, елемент по елемент из оног имагинарног песничког скупа чији је предводник, према Лалићу увек језик, али и искуство. Зато есејиста и у сумирању утисака о прозним писцима различитих (индивидуално-историјских) профила пре свега креће од тога у коликој мери је једно животно, гранично искуство утицало на уметнички израз о њему, колико самосвојна стваралачка порука бива замагљена искуством које би требало да буде испричано као исповест самог читаоца. Заправо, начин на који су испричане древне теме, кругови и троуглови самог Лалићевог песничког стварања јесте оно чему Лалић-есејиста даје предност и што разлаже на поетичке и уметничке квалитете једног дела.

Један начин причања приче о језику и његовим донетима и међама представља надреалистичко песништво чије токове Лалић прати кроз поезију Александра Вуча и стихове које је Мони де Були оставио за собом. Вербални експеримент одговарајућ песничком облику природеном епохи надреализма – у случају Вуча Лалић наводи поеме и фолклорне реминисценције у песничком искуству, а у случају другог песника их дефинише кроз слободне „песничке форме“ засноване на типу теме и говора (песме, поетски текстови,

¹⁰ Више у: Оља С. Василева, „Павловић, Христић, Симовић: старогрчки бренд у савременој српској поезији“, *Брендони у књижевности, језику и уметности* (XIII међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност), Филолошко-уметнички факултет: Крагујевац, 2018, 233-246.

присећања, Лалић 1997 4: 190) – на два различита начина је код ове двојице песника управљао њиховим стварањем. Код једног целина је остварена, док се код другог о њој можда маштало, али је њен крајњи резултат, самим тим и идентитет самог песника изостао. Књига *Алге* Александра Вуча, испевана на фону исповедног лиризма који се надовезује на Вучова осећања похрањена у збиркама-претходницама сушта је супротност де Булијевом песничком кретању неславно завршеном у кругу француских надреалиста. Онако како је Вучо књигом *Позив на маштање* призвао младост и сопство на начин који „треба да значи и покушај синтетизовања целокупног грађеног пута у ново искуство, у закључак о себи“ (исто: 186), на исти начин је каснијом збирком *Алге* потврдио себе као исповедног лиричара, овај пут са критичарским отклоном. Лалић овог ствараоца види пре свега као правог песника, оног који је остао веран својим почецима и традицији коју није напустио упркос начелима надреализма.

Са друге стране, „случај“ песника Монија де Були као такав интересантан је Лалићу због своје судбине. Јер, Мони де Були припада оној плејади српских песника који су, очарани европским књижевним покретима, напустили звукове српске традиције и неславно завршили у француским надреалистичким круговима. Под окриљем Бретона и Елијара де Були почиње да пише на страном језику, далеко од своје традиције, у чему Лалић види важан знак губљења сопственог (песничког) идентитета: „чинило му се да је битно писати антилитературу, да је битна књижевност не као белетристика, него као модел поимања“ (1997 4: 191). Читава песникова „антологија трагова једног песничког неуспеха“ (исто) похрањена је пре свега у основној чињеници која се супротставља песничком стварању – поезија овог песника је, према Лалићу, ишла ка ћутању. Његов случај Лалићу је особено интригантан јер се ради о песнику са истинским стваралачким талентом који се негде на средокраћу сопственог изгубљеног песничког идентитета и духа времена развејао. Управо се Мони де Були, несрећним случајем околности, или неиздржљивошћу самог песника одрекао (српске) традиције иако Лалић у његовој лексици проналази јужнословенске наносе једног Тина Ујевића. Основни узрок раскорака у стваралачкој неостварености овог песника налази се у немогућности де Булијевог стварања сопствене синтезе оличене у спајању интимистичке лирике и истрајности у формалном експериментисању.

Хетерогеност збирке *Мадригали и друге песме* Велимира Лукића, пак, доноси нови свет недовршености, линију започетог песничког градилишта. Лалић више не представља обресе контрастне успелости песничког саопштења, равнотеже пронађене у изразу претходних збирки овог песника, већ документ једне нецеловитости за коју есејиста тка и сопствену речену метафору. Јер, „чињеница је да Лукић није наставио да се креће у безбедном простору своје песничке грађевине, да је осетио потребу да покуша нешто друго. Наговестио је то већ у својој претходној књизи, а одлучно обелоданио у овој најновијој, у којој препознајемо само остатке бившег поступка, расејане по градилишту“ (Лалић 1997 4: 229). Као песник на моменте успева да поврати изгубљену равнотежу одређеним песничким просијањима која лалићевско осећање везује за она узнесења у себе, што нам есејиста и доказује стиховима у којима се Лукић обраћа језеру („Хтео бих да сам као ти спокојан / Да утонем у сањарије облака / Да се огледам у себи самом“, подвукла О. В.). Оваква Лукићева расутост сопственог талента, распршене спознаје света и себе, самим тим никад довршеног супротна је осећају за равнотежу и „делину исказа и визије“ коју Лалић види на довршеном градилишту Мирка Магарашевића: „Можда би се могло рећи да је Магарашевић прескочио (или у најмању руку настојао да прескочи) онај први корак испитивања тла на којем треба осовити једну песничку грађевину“ (исто: 239). Целовитост Магарашевићевог исказа и мисли о свету, за разлику од Чиплићеве распинуте и неједнаке целине лежи у чињеници да је овај песник себи поставио песничке задатке који не могу да се реше само талентом, већ самоосвешћивањем и самоконтролом. Такви стваралачки задаци резултују једном посебном симетријом која пре свега подразумева, овај пут, у Лалићевим естетичко-стилским варијацијама, однос према симболу са једне и алегорији са друге стране.

Сличне трополошке карактеристике једне довршене грађевине Лалић нуди својим погледом на збирку *Велика скитија* Миодрага Павловића; односно, његову песничку грађевину саздао је од најсложенијег елемента који чини једну песму – језика што нормира јединственост песничког исказа. У случају Миодрага Павловића она је похрањена у равнотежи између песничког саопштења и митског мишљења. Међутим, унутрашња хетерогеност једне збирке, као што је, рецимо, збирка Миодрага Павловића, *Велика скитија*, захтева посебну врсту опреза и доживљајно-критичарске усредсређености јер такође представља особено остварену синтезу која мири како песников осећај за тзв. поезију искуства, тако и за начин њене експликације – језик: „У светлу *Велике скитије* видимо како се песма нашла на средокраћу између искуства времена, као људског трајања, сећања, које је изразито људска способност дубинске оријентације у времену, и језика“ (исто: 219). Самим тим један од органских чинилаца стварања песничке целовитости „исказа и визије“ у сваком случају јесте језик који код Павловића твори равнотежу на једном дубљем симболичком нивоу. Код овог, још једног песника-есејисте, наиме, песма постаје та која „се недвосмислено надређује времену; она је – по снази свог порекла и по правцу свог дејства – позвана да успостави равнотежу између условних планова које називамо прошлост, садашњост и будућност“ (исто: 221), којим речима Лалић доказује онај свој хришћански, августиновски однос према времену, али и читање „савременика“ својих есеја, јер у то време настају непролазна песничка дела српске књижевности.

Равнотежу као поетичко-естетички-стилски принцип којој је синоним она страсна мера Лалић експлицитно образлаже у критичком есеју о збирци Љубомира Симовића. Уосталом, из самог наслова два есеја, о Павловићу („Целовитост исказа и визије“) и Симовићу („Талент и зрелост“) може се уочити став Ивана В. Лалића према ономе шта би песничко искуство требало да значи, али је и показатељ афирмативне критике есејисте засноване на квалитативним начелима која се заправо крију у самом наслову – целини, таленту и зрелости. Једно из другог проистиче и једно се у друго улива. Како су *Шлемови* Симовићева најцеловитија књига, како Лалић каже, подухват настао у једном даху, ова књига зато и одише нечим што се подразумева у песничком стварању, а опет мајсторством песника бива суспрегнуто: парадоксално, то су таленат и инспирација. Зато је ова Симовићева равнотежа прећутано аутопоетичко начело ове збирке, самим тим и песника који проговара у новом облику, као једна од најбољих варијација себе. Можда стога и не чуди Лалићева колико поетичко-естетичка, толико и антрополошко-онтолошка критика сваког од дела, односно његових стваралаца. У *Шлемовима* „има и нешто више, нешто свакако ређе: назовимо то равнотежом, оном страсном мером што је дана песницима са оне стране терора инспирације, тираније талента“ (исто: 223).

Тачка поетичког разлаза, унутрашњег реза јесте оно што Лалића у свакој песничкој књизи интересује. Тако је у споменутој збирци Љубомира Симовића феноменолошки пронађена оса симетрије у чијем се језгру проговара питањима о себи и свету, што је Лалићу-есејисти јако значајно, али се о граничној егзистенцијалној ситуацији „говори“ из необичне перспективе: тема (оп)стаје ван теме, онако како је Симовићев рат рат изван историје. Ову врсту лирског израза којем увек одговара посебан песнички тон захтева и од есејисте сабраност, синтезу сопственог читалачког доживљаја, те такву (изван)историјску а песничку позорницу прате фино уочени барокни елементи у контролисаном ритму, „у једној пажљиво компонованој градацији“ (исто: 224). Иако ова поезија, према Лалићу проговара као део језика и стварности модерног човека, и која у извесној мери доиста представља нецеловиту негацију света, есејиста у песничковој визији пре свега открива темеље нетипичне за модерну српску поезију, а они се односе на препознатљиви Лалићев оптимизам, несхватљив као егзистенцијална категорија, већ више као поверење у виталистичку улогу песме: „Да је застао на тој тачки, Симовић би по *Шлемовима* био одличан члан једне плејаде песника који певају н е, који певају безнадежни свет, мирећи се с њиме за саму љубав живота, љубав безусловну и необразложену, у једном сталном, плодном и неразрешивом сукобу са собом и светом“ (исто: 226).

Формална хетерогеност у делима стваралаца коју Лалић посебно осећа, приносећи нам читав дијапазон успешних песничких и непесничких израза стваралаца што су својом пронађеном равнотежом, генезом сопственог стваралаштва и осећајем за синтезу открили значај литерарне традиције, правилно је потумачили и при том оставили траг сопственим изразом, једна је од обележја песника и есејисте Тодора Манојловића. Поезија малих ствари која Лалића опчињава а лежи у језгру онога што представља ултимативни песнички позив – путу узнесења у себе – како религијску, вертикалну, а дубоко песничку линију песник дефинише јесте оно што сваког ствараоца, уколико је пронашао свој пут (дакле, Лалића интересује траса, квалитет и начин настанка тог пута, јер „није важан свршетак / Важна је пловидба“, Лалић 1997 1: 195) држи у оквирима сопства. Тако, жанровско-биографска антологија, како Лалић доживљава књигу *Ближе великом сунцу* Тодора Манојловића својеврсна је мапа „непрекинуте свежине његовог духа“ (Лалић 1997 4: 195). Лалић нам одмах скреће пажњу на Манојловића чињеницом да се ради о једном песнику сензибилитета сасвим другачијег од песничке продукције његовог времена, јер „његове намере, поетика, односно визија поетске вокације, обавезује нас данас да га другачије и посматрамо“ (исто: 196), што би пре свега значило потребно удаљавање од традиције у чијим оквирима се морао формирати. Још један разлог за наклоњеност Тодору Манојловићу као литерарном претку Ивана В. Лалића налазимо пре свега у Манојловићевој улози у историји српске књижевне мисли, а која се првенствено односи на његово увођење појма интуитивне лирике који је самом есејисти од изузетног значаја за његово целокупно дело (и као естетички принцип, уосталом). Другу линију књижевног саговорништва отривамо на пољу истог осећаја за равнотежу, симетрију коју је Манојловић на посебан начин експлицирао:

Песник се у својој песми лишава сувишка своје субјективне лепоте у корист спољашњег стварног света, коме је та лепота недостајала и који се њоме, бар у очима песника и изравњава – *хармонише* – са субјективним светом песника (Манојловић 1987: 299, курзив аутора).

За право осветљавање једног овако интригантног песничког пута, који се наметнуо на периферији, упркос жаришним тачкама српске песничке мисли тог доба потребна је усредсређеност и самоосвешћеност посебног типа коју у Лалићевим редовима о овом песнику и осећамо. И поред тога што Лалића често занимају песници изванредног, светлог песничког талента који се из неког разлога нису нашли у антологијама, он их тумачи на исти начин на који баца ново светло на „прочитане“, афирмисане песнике као што су Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Александар Вучо и др – естетички и естетски на истој линији као и Лалићево основно упориште, а то је „поверење у свет, љубав за једну задану креацију“, са свом силином „евокације неуништиве лепоте света“, (Лалић 1997 4: 197). Равнотежа коју је Манојловић пронашао, према Лалићевим запажањима, она је што од његовог језика твори платно на ком се смењују слике антике и модерности, посебне симетрије успостављене и утемељене пронађеним личним путем, у књижевноиторијском моменту који је подразумевао супротно – афирмацију негативне песничке слике света. И сам Манојловић много пре изриче нешто што се налази у основи Лалићевог стваралачког програма, а то је уверење да је „стање песника [је – О.В.] а ргог оптимистично“ (Манојловић 1987: 29). Између меланхолије и ведрине, људског и емпиријског родила се целина – поезија која неодољиво зрачи одабраним путем синтезе, оним што путеве искуства уобличује у уметничко стварање са „речима реквизитима“ и „музиком неvezаног стиха“ (Лалић 1997 4: 199).

Речено јесте основни квалитет поезије Стевана Раичковића, песника који покретом језика утемељује задану (Лалићу-песнику блиску) игру између видљивог и невидљивог, између стварности и доживљаја те исте стварности. Самим тим што основни квалитет Раичковићеве поезије лежи у осећају за виталност и покретност песме, али и живота, овај песник је и могао успешно да обједини како битку између песника и песме, тако и између природе и речи. Наведеним односом према песничкој творевини, зависној и произниклој из искуства које

чека да се опева, Раичковић је, према Лалићевом мишљењу, један од ретких песника који је обновио, ревитализовао и покренуо „питања живота и животности једног вида наше лирске традиције“ (исто: 214). Природа код Раичковића, завичај код Хамзе Хума и Чиплића јесу она места колико присности, поистовећивања, толико и простори (песничке) изолованости, „узнесења у себе – што је контрапунктирано стално понављаном чежњом за комуникацијом, сигналима приманим и одашиљаним свима и свему“ (исто: 215). Тако и уводни и завршни сонети Скендера Куленовића, „Руса пјесма“ и „Стећак“ из књиге *Сонети* својом надмоћи у овако постављеној песничкој арени односе победу, јер је песник успешно одредио себе: „Између ова два сонета простор је насељен евокацијама вечне песничке битке откривања и препознавања оних елемената света, који песнику помажу да својим саопштењима о њима одреди себе“ (исто: 207). Раичковић је себе одредио, пронашао своју „поетски стимулативну равнотежу“ понављањем сопствених мотива који поверењем у песму, „у певање као чисти чин смисла“, доводе до границе нарушавања постигнуте равнотеже. Ово је први песник у ком Лалић види остварен потенцијал наговештене игре осцилирајуће између отворености, комуникативности коју неретко замењује затвореност форме и осећања („боли једне инерције певања“, исто: 216) по узору на Бодлера или Ујевића.

Формалну разноликост и песничко експериментисање Лалић налази и у успешном стваралачком путу (за разлику од Булија, рецимо) Хамзе Хума. Овом песнику есејиста поклања своје критичарски изузетно афирмативне редове, јер се као један од ретких песника „са периферије“ пронашао на самом почетку свог стварања. Он је досегао далеку, а свеприсутну, тињајућу унутрашњу жељу једног песника (лалићевског кова) – одмереност и зрелост инспирације обликованих у концентричним круговима, како Лалић каже, у сложеном процесу обликовања једноставности. Лалићево историјско-књижевно самеравање редова песама у прози Хамзе Хума доживљава превагу у односу на Дучићеве *Плаве легенде* са којима је у најживљем дијалогу. Ова предност вероватно зависи од песникове вокације, осећања чије се тежиште развија на изворима искуства које чека да се преточи у песму – на особеном пољу што подразумева самеравање личног простора завичајног сећања и традиције коју то сећање зазива. Хумове завичајне евокације језиком са правом мером, јер „успева и да буде сентенциозан, а да при том не излази из лирске струје која обликује обресе и след његових музикалних реченица“ (Лалић 1997 4: 203), дакле сентенциозност у интеракцији са музикалношћу постаје песников јединствени код којим је колико остао у оквирима српске песничке традиције, толико и у важном (личном) искораку осамостаљен. Уосталом, овакав однос према језику отворио је пут ка унутрашњем квалитету песникових мисли, оном коме „одмерено богатство песниковог духовног света“ (исто: 200) остаје највећи квалитет препознат у комуникативности и директности које Лалић осећа, а у најближој су вези са пореклом таквог духа, управљеном ка профилисању посебног талента.

На истој поетичкој и доживљајној оси Лалић посматра песнички таленат Богдана Чиплића који плени „некомпликованом комуникативношћу“ (исто: 208), отвореношћу поезије којој се може прићи са свих страна. Афирмацијом песника као што су Хамза Хумо, Богдан Чиплић, па и Љубомир Симовић Лалић заправо гради свој однос према начинима песничког стварања, као што је на првом месту приступачност једне поезије, уравнотежена истанчаност једног осећања што се претапа у јединствену (језичку) целину опцртану, самим тим, успешно пронађеним, никад застарелим темама песничке имагинације. Односно, приклањајући се еволутивним луковима једне личне песничке поетике која је у случајевима Хамзе Хума, Богдана Чиплића и делом ревитализованој равнотежи у језгру поезије Велимира Лукића препозната као аутентично периферијска, а по многим елементима изразито аутентично самоодржавајућа, Лалић пре свега води битку са различитим –измима којима је српска песничка продукција 20. века опхрвана. Самим тим, излазећи из површинских, примарних облика своје поетике која симбол као основни „песнички материјал“ утире у пут неосимболизма (или постсимболизма), Лалић шири видике и позиције из којих се једна поезија мора посматрати. Симбол као основни „песнички материјал“, оса која надграђује традицију и простор најверљивијих песничких слика у есеју као књижевној форми друге

врсте, оној која је ту да ослика слику јасним средствима – средствима тумачења – у есејима песника неосимболизма у сваком случају доживљава препород и тумачење на један нов начин. То је онај начин који подразумева виталистички однос према историји литературе, јер „песници симболистичког усмерења нису на будућа песничка поколења утицали толико својом поезијом, колико односом према поезији“ (Јовановић 1994: 54), дакле утицали су својеврсном целином, као личном „верношћу враћања местима која волимо“ (Лалић 1997 3: 33), како у песничком програму износи есејиста.

Уосталом, и не чуди Лалићева повезаност са Чиплићем речима да је овај песник „обдарен способношћу чулно тачне, уверљиве рекреације материјалних елемената света о којем пева“. Ову имплицитну поруку о сопственој поезији налазимо на многим местима у есејима и критикама истакнутог српског песника епохе неосимболизма. У случају и Хамзе Хума и Богдана Чиплића који су свој траг оставили на специфичном песничком платну обојеном завичајним елементима, чиме су и своју рецепцијску судбину одредили бројним неприхватањима, негативним критикама, или најгоре, ћутањем, Лалић нам представља песнике који певају са маргине поезијом што звучи познато, писана са великим утицајем традиције, са неизоставним обрисима „једног личног, непоновљивог песничког саопштења“ (исто: 209). То би значило да равнотежа као поетички принцип није толико значајна уколико је артифицијелна, без правог порекла које се може опипати аутентичношћу једног осећања и осећаја за његово (песничко) представљање. Само она опипљива, она која се осећа и „спаја / Надир и зенит; најзад, све до плода / Што би тежином својом хтео да заокружи / Покрет у страсој мери“ (Лалић 1997 3: 14), она настала у покрету самоиспитивања може донети тријумф аутентичности. Тако се најразличитији тонови вођени унутрашњим гласом аутентичног песника („у свему томе свакако постоји извесно језгро, једна жижа у којој се стичу или из које проиходе све разноврсне нити Чиплићевог исказа, или Чиплићеве потребе за исказом“, Лалић 1997 4: 210) који се, према Лалићевом мишљењу, може изнедрити само једном збирком, или чак једном песмом, звуче не као контрасти већ као поезија искуства и целине. Оваква диференцијална критика коју је наговестио Зоран Мишић, онај коме је и стихове посветио, Ивану В. Лалићу постала је основно поетичко начело, доследно изведено и у овим критичким есејима књиге *Критика и дело*, али и као органски део есејистичких записа у књизи *О поезији дванаест песника*.

2.3. Поетика есеја или „златни резови“

*Кад именујем ствари, ја се браним
Од спомена на страшну працелину:
Моја је снага у несавршенству
Делова које повезује несклад
У шару Лавиринта*

Иван В. Лалић, „Концерт византијске музике, 3“

Један од многих рукаваца у Лалићевом интерпретативном језгру довољан да песника фукоовски узнесе у себе, а уједно себе и „објави“ на прави начин лежи управо у најзначајнијој квалитативној црти одабраних песника којима есејиста посвећује своје редове – самоспознаји која води самоосвешћењу. Отуд су посебно интригантни стихови песника српског неосимболизма који на прво читање могу одударати од целокупног поетолошког система овог песника као што су претходни из „Концерта византијске музике“. Песникова одбрана која се жељом за именовањем приближава Миљковићевом песничком креду, претопила се у лалићевско „узнесење у себе“, у део најважније „скаске о стварању“ која колико јесте продукт песничког става према песнику и човеку у песми, толико је и деривирана из зазваног античког наслеђа. То наслеђе „працелине“ како сам песник *Страсне*

мере каже, супротно модерним теоријама о Другом, уистину јесте центровертовано наслеђе – црпљено и изнутра и споља „чије тежиште не лежи на објектима и на обрачунавању с њима, било да су то унутрашњи или спољашњи објекти, већ на самообликовању, то јест на изградњи и надградњи структуре личности“ како каже Ерих Нојман (1994: 40). То самообликовање као органски део (песничког) бића свих песника српског неосимболизма код Лалића се раскрыло у *саображавању*, мозаичној структури личности онога који ствара и онога који у песми живи. Поетичке и егзистенцијалне објаве једног песника као део „промене до којих је дошло у српској књижевности омогућиле су да се – како у есејистичком, тако и у књижевноисторијским разматрањима – успостави битно другачији однос према симболизму“ (Јовановић 1994: 49). Из ове органски стваралачке ауре извиру сви поетичко-естетски реквизитаријуми песника-есејисте, јер „из песникове жеље да објави себе, своју способност поетског артикулисања саопштења“ (Лалић 1997 4: 239, курзив аутора) проистиче доживљај поезије што претвара идеју у целину. Онако како је сам „писао у себи“, солипсистички сазревао, од књиге *Сметње на везама* па до објављивања збирке *Страсна мера*, овај ерудитни есејиста на исти начин настоји да представи различите песничке путеве, као део есејистичког кредата – да је неопходно скицирати начин стварања, а не само створено.

Естетичке постулате, постављене и симболички дочаране у неколико слика из света поезије и одабраних песника из књиге *Критика и дело* Иван В. Лалић је развио у есејистичким, поетичким и књижевноисторијским погледима на песме и песнике у књизи *О поезији дванаест песника*. Своје песмотворне, стваралачке паралеле синтетички зачете у књижевнокритичким редовима *Критике и дела* Лалић је у потпуности разложио у есејима о српским песницима од средњег века до савремености. Самим тим, Лалићев историјско-књижевни лук се проширио, поетичке вертикале су добиле пуноћу и дискурзивност нађену у оквирним поетичким текстовима „Критика и дело“ и „Варијације на тему: критика и дело“. Тако, уколико Лалићево песничко-теоријско „узнесење у себе“ схватимо као део лика у огледалу песника који ствара песму, као откривалачку снагу за себе и снагу у себи, у оквиру ерimeleia-е, термина који „не означава само стање свести или облик пажње коју би човек усредсредило на себе, већ означава регулисано бављење, рад са сопственим методама и циљевима“ (Фуко 2014: 62), онда Лалић припада групи песника који свест о себи поистовећују са свешћу о начину стварања. Песник који само делом оставља дучићевске (метрополске) самосвести, јер је неодвојивост од себе за песника српског симболизма пре свега искуствена, животна („и када говоримо о другом, и кад говоримо о свима другим људима, то је увек говор о себи, својим суђењима, својим укусима“, Дучић 2008 IV: 106), а код Лалића онтолошка самим тим што је библијски интонирана, овај песник-есејиста се и обдржава на чврстим основама и као песник и као есејиста јасним односом према елементима што здружени, у концентричним (подједнако важним) круговима стварају песму. Такав отворен однос, осећајно и естетички јасно утемељен, уочава се првенствено у критичарско-есејистичком раду Ивана В. Лалића као потврда да „сваки осећај је тачан; јер сваки осећај се не односи ни на шта ван себе самог, и стваран је кад год га је човек свестан“ (Хјум 1991: 51), као уосталом, песма сама.

Ови систематски, идејно и естетички заокружени текстови који истовремено представљају и тумачење и самотумачење расути су у песниковим разговорима који су издвојени у четвртој књизи *Дела Ивана В. Лалића* у издању Завод за уџбенике и наставна средства. То је једно од ретких места на којима читамо Лалићево експлицитно објављивање себе како као песника, тако и као тумача песничке и књижевне уметности, културе и историје уопште. У овим аутопоетичким разговорима могу се уочити стална места Лалићевих књижевнокритичких записа, као и есеја који следе у књизи *О поезији дванаест песника*. Као песник у вечитом „трагању за прецизном изражајном синтезом“ (Лалић 1997 4: 265) и стихом који настоји да изрази своју тачну меру, иако је стваралац више него свестан да „немогуће је исказати све; простор речи огроман је, а њено време вараво“ (исто: 267) Лалић је отворио сопствени песничко-симболички шифарник који на моменте више од есејиста какви су Бранко Миљковић или Борислав Радовић, открива везу песме и живог

живота. На овом месту се поново враћамо облику као значајном амалгаму Лалићеве есејистичке мисли из ког све потиче и коме све несметано прилази. Облик је тај који живот чини подношљивим, он је песничка маска, тражени импулс који омогућава песнику какав је Лалић да трага за оптимизмом, зато се и у песми „Ахасвер у Дубровнику“ и каже да „иза зида је море / Тај школски облик судбине“ (Лалић 1997 2: 140); баш као што је иза песничког реквијема, форме коју је неговао – живот, а иза живота нестали јунаци наше садашњости. Док се Бодлер у песми „Човек и море“ све време заправо пита шта је то што поглед човека на море разоружава у амбивалентној пријатности, јер „увек ћеш волети, човече слободни / Море, огледало у коме се роје / Бескрајни валови и трзаји твоје / Душе горке као бездани подводни“ (Бодлер 2005: 25) дотле се управо на Лалићевом месту иза зида одиграва разлаз између песникове и Малармеове поетике, или поетике Растка Петровића, јер је код њих зид онај који остаје са ове стране песничког искуства, тражен, трагичан и домаштан у исто време, као у Лалићевој песми „Песников гроб“ посвећеној управо Растку Петровићу. Иза Лалићевог зида увек се крије песнички јунак, мит или једноставно – живот. Исто је и са равнотежом, што теоретичари (а песници) симболистичке поетике сами потврђују: „Уметник не може не мењати сам лик чулног света; јер у том су лику живот и смрт сједињени; измењени облик лика је симбол“ (Бели 1984: 45). У том измењеном лику света опстаје Лалићев песничко-есејистички „лик у слави равнотеже“, како сам лирски глас каже у песми „Путникова ноћна песма“ (Лалић 1997 2: 119). Простор и време речи у личној егзистенцији и времену одабраних песника разастире динамички пут што прелазе „ликови у равнотежи“ свих записа овог есејисте. Питање које Лалић све време поставља себи, а одговоре, имплицитне или експлицитне нуди све време читаоцу јесте: Шта је то што песника чини песником? Сам Лалић искрено поручује: „Моја опсесија је да што истинитије изразим себе“ (Лалић 1997 4: 266), а ми ту истину коју сам есејиста тражи на различитим пољима остварених песничких талената препознајемо и као песничко-поетички аксиом поезије неосимболизма, поред амбивалентног доживљаја времена. У песми „Ровињски квартет“ посвећеној Зорану Мишићу, родоначелнику модерне критике и великом историјско-поетичком саговорнику и учитељу Лалићеве развијене теорије критике и поетике есеја, песнички субјект каже:

Ако је привид смисла у тој смрти, а последица
У овом присећању, онда је можда једна
Од могућих истина тврђење:
Оно што остаје понекад наследе песници (Лалић 1997 3: 30).

Лалић истину доказује на најспонтанији могући начин, као слику новог сећања које дарује Бранку Миљковићу (*Пролећна литургија за мртвог песника*): „ево ново име / За сећање, за укус, за твој очај / У пролеће кад мораш бити чудо“. Не издвајамо случајно стихове посвећене Миљковићу, на многим местима и миљковићевски исписане. Зашто? Пре свега зато што је, поред многих песника – од Ујевића, преко Винавера, Целана, Елијара, па све до Миљковића који јој посвећује многе есејистичке редове, *песничка истина* крајњи, апсолутни захтев, па онда домет поезије која се остварује. Код Лалића се у корену есеја као форме идеал истинитости, постављен на средокраћу два песничка замаха, заривен у предметну стварност и њен лик у огледалу (феномен невидљивог), доказује се једном од аутопоетичких песама овог есејисте:

Стати пред огледало, без страха
Од повратне слике; она узвраћа израз,
И то несавршен, неког упорног напора
Да се апстракција одене у месо,
У добар проводник бола (Лалић 1997 3: 13).

Као песник контрастивних метафора „страшне равнотеже“, обичног чуда“ и „трезне халуцинације“, синтагми које све до једне могу стајати уз Лалићево поимање истине отргнуте из апстракције и донете у стварност која мора да боли, како сам каже у претходним стиховима, Лалић песничко преображење (лика) претапа у есејистичко саображавање. Отуд се у есејима лирски јунаци и облици њиховог појављивања и израза још више умножавају. Доживљај песничког времена Лалића-песника разложио се и проширио, саобразио са историјско-философско-митолошким књижевним алузијама Другог – оног коме есејиста поклања своје редове. Тиме се одржава живом прича о књижевном стварању на свим дијалектичким основама које би требало и именовати и наслутити, као што и сам каже у песми „Imago ignota“ да „само у времену / Траје кавга“.

С обзиром на симболошке дomete категорија које чине песму, а саме морају постати део есејистичког пута песника-есејисте можемо кроз садржајну и интерпретативну, али и синтетичку слику есеја Ивана В. Лалића раскрити нови вечити троугао који се у преображеном облику оглашава у есејима многих модерних песника: *време-глас-облик (истина)*. Време обликује песника ког касније обликују у времену читања и тумачења, глас је језик и аутентичност у историји књижевног стварања, а облик као кулминативна тачка у овом песничком везу представља суму искустава на чијем крају се налази песнички или песмотворни лик. Да би сама поезија остала чудо, донекле страни и сопственом творцу, а премрежено оваквим високоестетским категоријама, у чему лежи и њена лепота и тајанственост, она мора бити истинита, у овкирима истине коју сам стваралац разлаже, као на пример Бодлер чијем се односу према истини сам Лалић придружује: „френтична страст према уметности је рана која прождире све остало; а пошто је *изразито одсуство праведног и истинитог у уметности равно одсуству уметности*, читав човек ишчезава (Бодлер 1975: 31, курзив О. В.). Тако, оно што је чинило песника или недовршеног песника и писца у књизи *Критика и дело* у којој су осврти настајали као производ погледа на одабрано (једно) дело, овде се претапа у лалићевски *одјек*, у вишеструкост есејистичког приступа органском јединству поезије. Та вишеструкост огледа се у следећим корацима које, у већој или мањој мери Иван В. Лалић негује у својој књизи *О поезији дванаест песника*: а) рецепција, б) књижевноисторијска улога, в) биографски детаљи, г) лични читалачки доживљај. Још један елемент придружује се Лалићевим есејима у књизи, а он се првенствено односи на језик и стил његових есеја. У питању је језик, на начин Валтера Бењамина речено, технолошке репродукције, географско-архитектонски језик модерности, са похрањеним, живим осећајем за традицију и „судбину језика“ коју у истоименом есеју дефинише Јован Христић, јер остаје непобитна чињеница да „говоримо све што је већ неко пре нас рекао“ (Христић 1988: 12). То је језик археологије и физике, језик сублимације супротности из стихова „Десет сонета neroђеној кћери“ или *Четири канона*.

На темељима овакве традиције на првом месту се не заборавља Песник сугерисан Бодлеровом поетичком константом – да су он, стварање и свет свепрожимајући, нераскидиви а дисоцијативни ентитети. Сам велики песник француског симболизма поручује јасно и недвосмислено да је критика песнику прирођена, али, интересантно је, реверзибилност у потпуности пориче – такорећи, од критичара ретко се постаје песник: „Био би сасвим нов догађај у историји уметности кад би критичар постао песник, било би то наопако изокретање свих психичких закона, грозота једна; напротив, сви велики песници постају, природно, неминовно, критичари“ (Бодлер 1975: 33-34). Тако, ентитети похрањени у препознатљиво-лалићевској тематској тријади: љубав-смрт-време (Лалић 1997 4: 266), доказ су да „пут преко Лалићевих есеја биће пречица до многих пјесникових темељних поетичких ставова. Лалић је био пјесник високе теоријске самосвијести – поовска, бодлеровска и елиотовска природа – какви су код нас Лаза Костић, нарочито и прије свих, Миодраг Павловић и поменути Јован Христић“ (Делић 2007: 20). Песник у поезији и песник у критици и есејистици Ивана В. Лалића, као код Бодлера јесте чаробњак у свету чаробњаштва, неиздвојен, у вечитом свепрожимању са животом око себе. Такав пут једног песника и његових песама Лалић је желео да представи својим двома критичко-есејистичким књигама.

Без намере да улазимо у историју морфолошких карактеристика есеја као књижевне форме, чини се да Иван В. Лалић, иако есеј као форму не дефинише у односу на сопствено писање, нити указује на његове синтаксичке, стилске, па и идејне облике, под појмом есеј, као и сам Јован Христић, заправо подразумева критику. Запитан над обликом есеја као једном од видова књижевне мисли, Христић указује управо на чињеницу да модерни есеј у сваком случају припада књижевној критици (Христић 1957: 102), док проблем есеја, односно феномен есеја сматра живим захваљујући двама делима – Камијевом *Лету* и Матићевој хетерогеној књизи *Анина балска хаљина* (исто: 101). Чини се да Лалић и Христић имају сличне ставове и у погледу целовитости, односно синтетичности расветљавања одређене књижевне појаве, било у есеју или у књижевној критици, јер Христићевом философском погледу на есеј који се враћа тоталном бићу, одговара Лалићева феноменолошка потрага за целовитошћу песничких визија, за *извесношћу* што сваку песму изнесу пред суд стварности и времена чини целом. Оном симболичком *извесношћу* која, рецимо, обележава песничку биографију једног Витмена или Милутина Бојића, али и једног Стерије, или оном оличеном у вишесмисленим „верностима враћања местима која волимо“ (Лалић 1997 3: 33). На сличне стубове аутор књиге *Есеј*, Михаил Епштејн поставља проблем есеја као форме, и то између две типично лалићевске категорије – синтетичности и равнотеже:

Есејизам је *синтеза разноврсних форми културе на основу самосвести личности, која води, захваљујући том посредовању, до све виших нивоа духовне универзалности.*

Есејизам је једно од испољавања постојаности, „хомеостаза“ у том отвореном систему какав представља култура новог времена. Његова сврха је подржавање равнотеже у систему, остваривање везе између свих периферних издвојености, најдаљих и најпрецизнијих специјализација са централном свешћу личности – а не *затварање* система (Епштејн 2003: 66, курзив писца).

Веза, синтеза и равнотежа унутрашњег ткива есеја јесу кључне речи у овом наводу које приводе Лалићеву есејистичку мисао Бодлеровој песничкој поетици и његовој програмској песми „Сагласја“. Таква спона између непомирениости овог света као једне од универзалних песничких тема, песникове истине и језика којим говори постаје кључна динамична нит једног есејисте какв је Лалић. Уосталом, у овој реторској напетости и сам Христић види нешто што је Лалићева тематска константа управо у поетици есеја, наслеђена из осећаја и пера Т. С. Елиота– драму: „Треба видети драму која се налази у односу језика са стварима, са истином, и са нечим што није језик“ (Христић 1988: 17). Оваква драма јесте увод у целовитост која може достићи пуноћу и у само неким *деловима* стваралаштва песника и писца којима Лалић поклања своје редове. Драма мисли и Сен Џон Персу, једном од грандиозних јунака есеја Борислава Радовића, није страна, јер је она та чија присутност свезује *времена*: она нас враћа прошлости, као што и драма песниковог времена остаје једна од горућих тема песничког стваралаштва уопште (према Перс 1975: 418), она која се и у мисли Оскара Давича претвара у основни задатак поезије, јер лежи у пољима и дOMETИМА нечега што песник назива „егзалтацијом апослутности борбе“ (Давичо 1975: 434). У књизи *О поезији дванаест песника* она подразумева, на начин Милана Кашанина речено, један целокупан портрет кретања човека пре него што је постао песник, па онда његово уклапање у историјске околности, што све формира калуп из ког би требало да настане аутентична песничка прича. И овоме ставу сродан је Христићев:

Оно што прави есеј, што есејистичка инспирација жели да открије и покаже, оно што чини једну од њених основних карактеристика, то је нераздвојност живота и литературе, то је живот који има литературу, живот писане речи (Христић 1957: 107).

Христић је овим редовима пружио недвосмислено тачан увид у есеј као форму која се, оваква, раскрива управо у есејистичким редовима Ивана В. Лалића, у равнотежи песничке ерудиције каква је присутна у *Четири канона*, уз захтев ствараоца и *трагове* живота којих је

есеј пун, колико и поезија овог песника српског неосимболизма. Можда зато у песничком делу Ивана В. Лалића налазимо, ретко, али присутно лично проговарање о ствараочевом учешћу у стварању равнотеже: „И тако те памтим: / Вага која лепо оклева, мало пре пораза / Равнотеже, / савршене без мог учешћа у мери“ (Лалић 1997 2: 80). Равнотежа на граници, напетост ишчекивања промене коју она доноси једна је од унутрашњих лирских и егзистенцијалних драма самог Лалића. Христић у горе наведеним редовима, можда и несвесно, читаоцу даје јасне смернице о оној монтењевској амбивалентности есеја као форме, јер уколико есеј задржава одређену иконичност израза крећући се на танкој граници између поезије, критике и живота, он истовремено има и истраживачки карактер, негује динамички принцип разлагања односа стваралац:створено.

Онако како Лалић у аутопоетичким записима користи лични реминисцентни шифарник не би ли реконструисао своју ненаписану песму (коју у апотеози открива Бранко Миљковић, претворивши је у врховно начело), ону још увек скривену у предлитерарном животу, исти тај шифарник, више нескривен у предлитерарно језгро које се тек пуни садржајем, есејиста користи као личне есеме у свом свету тумачења. Прва нескривена чињеница јесте историјска освешћеност ствараоца, јер „песник не почиње са нулте тачке“ (Лалић 1997 4: 288), како елиотовски прориче Лалић; „ниједан песник, ниједан уметник нема сам за себе целовито значење. Његов значај, оцена његовог дела јесте оцена његовог односа према мртвим песницима и уметницима“ (Елиот 2017: 11). Самим тим, песник као читалац мора проговорити у сваком слоју личног стваралаштва. У поетичком тексту „Критика и дело“, Лалић је разложио своје мишљење о пољима деловања критике, широко схваћене, тако да оно што је неизоставно и нужно подвући јесте чињеница да та иста критика или поглед на дело не сме да престане да се бави питањем вредности (Лалић 1997 4: 13), а вредност захтева освешћеност категорије времена. Зар то исто није Христић рекао за есејистичку инспирацију што своје корене проналази у нераздвојним вредностима карактеристичним за Антику чијом синтезом остварујемо читаво једно „интегрално искуство живота“? (према: Христић 1957: 106). Ослушкујући импулс и сфере традиције модерне поезије, остајући увек отворен за свет и његове елементе, Лалић никада није желео да осети недовршеност или песимизам, већ у пукотинама живота и песме „простим песничким резом, отворити време и простор мита“ (Лалић 1997 4: 273). Резом који увек (стваралачки) подразумева трагање за речима, оним које ничу из амбивалентног простора личног и света који нас окружује. Уосталом, то песник валеријевски и поручује у песми „De administrando imperio“, кад „те речи што се траже / У тами прећутаног, стварног можда, / Што урличе из заборава“. Зато је и ауторов задатак да „уведе супротности што их је он сам створио, како би, постављене између, оне оспориле сасвим пролазној природи“ (Валери 2011: 130).

Иван В. Лалић читаоцу књиге *О поезији дванаест песника* открива, рашчињава и синтетиче њему најзначајније и најразличитије песничке путеве, оне што остављају трајан траг и рез у историји српске, па и европске књижевности не само чињеницом да су целовити уметници са израженим осећањем унутрашњег стваралачког диктата, већ и чињеницом да својим радом мењају мисао о књижевности уопште, дотичу основе и граде стабилне мостове једног новог стварања. Свих једанаест песника обухваћених овом студијом поезије и духа су, сваки на свој начин, у песниковом читалачком искуству, револуционарни. Лалић управо настоји да пружи читаоцу мапу по којој се начиње и надаље креће модерна песничка мисао. Тако се са мини ремек-делима песника, симболички названих златни резови пре свега у историјском али и поетичком смислу навешћује реч „преображај“ који подразумева преиспитивање темеља и зачетака модерне поезије. Лалић их првенствено чита у поезији Војислава Илића у српској књижевности и делу Шарла Бодлера у европској.

„Радикалним преображајем српске поезије“ (Лалић 1997 4: 29) обележен је песнички пут Војислава Илића, и то „револуцијом“ на коју су пре Лалића указали Јован Скерлић и Миодраг Павловић. Потоњи са суздржаношћу која у тон његовог есеја „Културноисторијска свест Војислава Илића“ уводи преовлађујуће контрастивне моменте, настале ван песничке

равнотеже у анализираној песми „Овидије“¹¹. Сличан суд о Војиславу Илићу, на делимично неконзистентнији начин изнео је још Љубомир Недић учивши недвосмислене вредности, али и мањкавости дела овог песника (према Алексић 2018: 88). Међутим, Лалић иде и корак даље тако што се удаљава од Недићевог „спољашњег“ приступа и Павловићевих монотоних контраста приближавајући се више целовитој аналитичко-синтетичкој мисли Драгише Живковића, смештајући Илићеву револуцију у нешто што подразумева *рез*, раскид са дотадашњим, што је, рецимо, у Павловићевом есеју само наговештено. Наравно, тај раскид код Лалићевих песничких предака, као и код њега самог није увек тоталан, већ бодлеровски самостално расцветан (Бодлерова метафора за онога ко ствара ново), па тако ни Војислав Илић не негира романтизам у целини, већ његову артифицијелну страну. Поред тога што је Илић утро пут реформе српског стиха, Лалић истиче и чисто песничке, садржајне квалитете, реално неуједначеног дела овог песника, а то су јединственост, неизбрисивост песничких слика Војислава Илића као „песника визуелних свечаности“ (Лалић 1997 4: 31), чиме неминовно развија један нови, аутентичан вид осећајности, јер то је „искуство / Песника; искуство изузимања, а ипак у строгој мери / Учешћа“, каже Лалић у песми „Војислављево врт“. Све наведено врхуни у песниковом позиционирању српске поезије у традицију европске књижевности. Идући путем Милорада Павића, делом и Јована Скерлића, Лалић исписује песнички лик Војислава Илића који су наведени проучаваоци видели у његовој последњој, симболистичкој „фази“. Полемишући и са „реалистичком“ (у коју фазу га ставља Јован Скерлић у својој *Историји нове српске књижевности*) и „романтичарском“ фазом овог песника, Лалић сматра да Војислав Илић надроста лирику свог оца, Јована Илића који је неизоставно на њега утицао, а супротставља се и Павићевим претежно потцењивачким речима о српском романтизму уопште, што је од круцијалног значаја за Лалићево извођење закључака о романтичарским искрама у поезији Војислава Илића, од Лазе Костића, па све до Змаја.

Пролазећи кроз читаву плејаду мисли књижевних критичара и историчара, Лалић разрађује статус поезије Војислава Илића у књижевној рецепцији постављајући песника у оквире неухватљивости, самим тим што му је дело толико неуједначено, хетерогено да се опире свим класификацијама. Зашто? Зато што је Војислав Илић један од оних песника, у Лалићевој садржајној метафори окарактерисаних као песници-зглобови „чија је вокација била грађење будућности“ (Лалић 1997 4: 37). *Песници-зглобови* у поетици есеја овог песника својеврстан су аналогон средокраћи као песничкој алегији ствараоца „Десет сонета нерођеној кћери“, особито израженој у лирским моментима отелотворења слојевите равнотеже: песничког вапаја и малих ствари које се о тај вапај одбијају; песничке слике и живог живота (овај поетички реквизитаријум посебно је као *тема* изражен у циклусу „Десет сонета нерођеној кћери“ и у поеми *Мелиса*). Органски састав различитости, односно анатомија хетерогених елемената поезије Војислава Илића, та „квалитетна неуједначеност песама“ јесте оно што песнику какав је Иван В. Лалић остаје да изрекне као трајан запис аутентичности. Задржавајући се на оценама Николе Мирковића и Милорада Павића о симболистичким елементима у поезији Војислава Илића, Лалић одлази корак даље и прави њему неизоставну паралелу кадгод на сцену ступе „песници-зглобови“, песници на средокраћи песничких путева и праваца, у равнотежи коју су зовом традиције и говором свог модерног духа дужни да саставе. „Свеједно, равнотежа као ружа, као песак / Саставља себе, а песник корача даље, усправан“ (Лалић 1997 2: 30).

Усправно корачање које спомињу и Попа и касније Миљковић делом се тиче и достизања духовне равнотеже. „Равнотежа је еминентно песнички појам, и песнички задатак“ изриче Станислав Винавер дајући своју визију емоционалне неумерности која је владала од средњег века и коју је било неопходно транспоновати у нов, аутентичан песнички осећај. „И ту је онда, мислим, равнотежа: не да се осећаји смање, скрате и понизе – него да се

¹¹ На почетку овог Павловићевог есеја се говори о контрастивним, супротним елементима Војислављеве песме од елегичког до агресивног, па све до смене брзог и спорог.

удруже у заједницу са довољним основним снагама“ (Винавер 1975: 306). Управо те довољне основне снаге у напетом дијалогу са песничким талентом, Лалића-есејисту воде симетралама преобликовања симболистичких поетичких (пра)елемената. Зато и паралела Бодлер-Илић Лалића наводи на кратка разматрања о симболизму уопште, поготову на осврт ка њему блиским песницима који се опиру теоријама, као што су француски симболисти, Маларме и Валери. Поред тога што Бодлер пише о песничкој традицији на другачији начин од Томаса Стернса Елиота, јер „у поретку поезије и уметности, сваки откровитељ ретко има претечу“ (Бодлер 1975: 27), то би у Лалићевом тумачењу значило да са разлогом песник овакве модерне самоосвешћености носи епитет песника-зглоба, песника који је унео новину, рез у дотадашњу песничку праксу.

Фокусирајући се у књизи есеја *О поезији дванаест песника* на активне песничке ликове, онакве какве негује и у својој поезији, Лалић не заобилази творачко ткиво, стваралачко језгро на ком почива целокупна песничка продукција, а то је свакако језик. Код Војислава Илића формирање стиха јесте одговор на унутрашњи императив духа који испитује могућности језика, јер „са својим изванредно дубоким осећањем праве природе и неискоришћених могућности језика“ (Лалић 1997 4: 38) рађа се и специфична равнотежа свих Илићевих слика, равнотежа тренутка као суштински добро пронађени оксиморон. Та „равнотежа контрастираних емоција“ (Елиот 2017: 19), самопотказаних супротности на које упозорава Валери – код Лалића добија статус и теме и начина стварања једног дела. Лалић покреће читав људски и теоријски реквизитаријум чињеницом да у најтананијим слојевима једног дела (било да је то песма или читава збирка, или целокупан стваралачки опус одређеног песника), било да је то свет песме, начин њеног стварања (језик и стил) или пак рецепција проналази интерпретацијске канале кроз које други тумачи Војислављеве поезије нису прошли. Управо равнотежа као поетичко-стваралачки принцип Лалићу то омогућава. И то равнотежа са својом једном страном што динамички разастире стваралаштво одабраног песника на књижевноисторијској мапи – оном која опстаје, слободна и јака на темељима онога што значи „златни рез“ чији су родоначелници управо Шарл Бодлер у европској и Војислав Илић у српској поезији. Управо је Илић један од ретких песника који је на истински сложен начин песнички покренуо дијалог песника са временом, а отишао је и корак даље, јер код њега препознајемо једно „време на делу“, „време као простор препознавања“ (Лалић 1997 4: 40), дакле типично лалићевско време неопходно за одговор на једно од најдревнијих питања постављених и у књизи критика – Где се ја као песник налазим? Можда „негде у простору који нас још увек узбуђује / Својом неоствареном сликом“ (Лалић 1997 2: 15) дао би одговор Лалић у игри видљивог и неоствареног где се категорије простора преоблаче у другачије доживљено време. Са друге стране, у простору песничке остварености, Лалић је своје песничке учитеље одабрао – једног због култа форме (Јован Дучић), а другог због прекретничке улоге коју је остварио у српској поезији (Војислав Илић, према Лалић 1997 4: 287).

На затајено питање о месту песника одговара сам Лалић заједно са посебном самоосвешћеношћу Војислава Илића, поготову у односу на његов однос према поезији коју је осећао и писао у духу европске књижевне мисли. Ово је место на ком проговара традиција велике српске поезије окренуте европским вредностима још од пера Лазе Костића ког Лалићу приближава управо онај јединствени укрштај као хеленистички идеал хармоније и синтезе (према Лалић 1997 4: 42-43). Као песници који су своју песничку а превратничку улогу на овако грандиозан начин могли да остваре и испуне, они су морали бар једним својим делом да стварају на периферији, на маргинама ван главних токова, јер се управо на овим границама остварује људски и уметнички идеал истовремено, онај што собом и носи целовитост којој сваки песник тежи – ослушкивање. То ослушкивање које се као поетички принцип есеја, али и поезије Војислава Илића и Ивана В. Лалића укоренило као један од квалитета модерне поезије, чији један предак свакако јесте Војислав Илић, неопходно је у естетичком принципу одабира – како у поезији, тако и у есејистици. Можда у овоме лежи

један од разлога због кога је баш у песми „Војислављев врт“ Иван В. Лалић отелотворио свој стваралачки принцип:

Шта се може

Супротставити убрзању? Статичност средишта
Које се мора изабрати. Да испеваш неку
Химну векова тавних, мораш да станеш
И пустиш да спровод пролази: то је искуство
Песника; искуство изузимања, а ипак у страсној мери
Учешћа (Лалић 1997 3: 80, курзив аутора).

То ослушкивање као искуство и изузимања и учешћа, може бити апотеоза повратку малим, свакодневним стварима, као у случају Силвија Страхимира Крањчевића, код кога управо сећање начиње Лалићеву егзистенцијално-поетичку константу, потребну и неговану код сваког озбиљног песника, а то је повратак себи. У есеју о Крањчевићу и сам Лалић то чини различитим екскурсима о личном читалачком доживљају, односно о фазама сопственог читања. Моменти читања као још један повратак себи за песника какав је Лалић неминовно подразумевају саморегулацију која самерава песничке квалитете, достигнућа и осећај песника који се чита:

Било је затим потребно изоштрити у фокусу неке од раније запамћених детаља, да би се у једном процесу, који почиње као радосно препознавање, дубље, целовитије и коначно сагледао *лик песника* који је у свом простору и времену успео да једним силовитим т р з а ј е м извали песнички језик из приземних зона вегетирања на замуљеним мртвајама застареле и провинцијалне поетике и осови га у с в о ј у вертикалу – један колосалан торзо, усправљен као ннезаобилазан међаш (Лалић 1997 4: 46, подвлачење аутора, курзив О. В.)

У овом запису, поред јасних језичко-стилских карактеристика Лалићеве акрибије, јављају се препознатљиви наноси целовите поетике есеја, али и критика Ивана В. Лалића, проистекли пре свега из личних песничких самоогледања. То су на првом месту сећање као повратак месту стварања поезије, али и читалачког доживљаја, потом мозаичко склапање целовитог *лика песника* у њему изабраном простору и времену у ком проговара као једини творац сопствене грађевине, сопствене вертикале као какве скулптуре (сличних метафора је било и у књизи *Критика и дело*). Тај колосалан торзо Крањчевићеве песничке грађевине изродио је песника-усамљеника, још једног песника код ког Лалић види усмереност стваралачког чина, јачину песника-зглобова: „Крањчевић је један шарнир, један зглоб хрватске поезије; у покрету тог зглоба смењују се епохе, покретањем тог зглоба омогућено је уопште кретање те поезије унапред“ (Лалић 1997 4: 47). Као костићевска негација типичног и Крањчевићева најбоља поезија јесте поезија европског романтизма. Таквој поезији, као и стваралачком путу Војисава Илића, Лалић је посветио пажњу кроз уобличене биографске детаље свезане у слику једне осећајности, егзистенцијалног пута који је и код овог песника, као и многих других саговорника обе Лалићеве књиге опцртан тзв. вечним темама једног песника, уједињеним у драми, са „равноправним партнерством између људског и божанског“ (Лалић 1997 4: 52). Интересантно је то да се управо оваквим одабиром целовитог погледа и на песника и на песму Лалић заправо одваја од свог песничко-есејистичког учитеља Т. С. Елиота, јер је сам Елиот изричит по питањима критике и њене окренутости искључиво и само песми разрађујући, како сам каже, теорију о Безличности према којој се песникова личност мора у потпуности повући (према Елиот 2017: 15). То је личност за којом сам Лалић *жели* да трага. Начин изражавања и оваквих несагласја јесте оно што песника чини правим песником, зато време остаје у очима критике, а поезија у очима времена. На крају ће свако ко чита и једно и друго досудити мере изражене аутентичности.

У једном од својих најобимнијих есеја, „О поезији Милутина Бојића“, Иван В. Лалић даје разраду и експликацију, уз развијену анализу, свих оних сегмената које смо препознали као есејистичке поетичке константе непесничке мисли овог песника српског неосимболизма. Поезија Милутина Бојића стигматизована недовршеном песничком зрелошћу у перу есејисте какав је Лалић доживљава један посебан третман у времену, неопходан да би се недосегнута зрелост великог песничког талента уобличила у језгро довршености. Судбина Милутина Бојића једна је од оних које су доказ да се у писању о песнику и његовом стваралаштву не могу избећи биографске чињенице, поготову с обзиром на то да је јако млад умро. Ово дело као „апотеоза величине прекинутог раста“ (Лалић 1997 4: 57) није остало несвесно себе и својих домета, поготову након Скерлићевог недвосмисленог признања. Међутим, довршавајући обресе целовите (ненаписане) поезије која је тек стајала пред талентованим песником, Лалић поново посеже за метафором грађевине јер у овом случају симболизује нематеријализована маштања Милутина Бојића на самртничкој постели. Ова метафора постаје неопходна у Бојићевом случају јер и поред кратког стваралачког и животног века Лалић у песничковој опседнутости оним христичким ненаписаним песмама види „манифестацију ауторове аутокритичности“ (Лалић 1997 4: 60).

Јављајући се у времену обележеном песничким величинама какве су Дучић и Ракић, Лалић реинтерпретира Бојића као песника за себе, у *свом* времену које је изродило неколико етапа његовог стварања – од младалачког узлета и експериментисања језиком, слављења чулности изграђене „од непрецизног импулса изнутра, од недореченог мотива“ (Лалић 1997 4: 62). Бојић прелази пут брзог сазревања и долази до сложених песничких визија у чијем језгру је похрањен однос према историји као људској судбини, каже есејиста. Стога и не чуде Лалићеви екскурси који нису ништа друго до бојење својих есеја једним читањем живота песника и живота његове поезије који су неодвојиви. У тим разнородним тоновима, звучањима и ткањима израста, поред историје као теме и песничкова окренутост традиционалним песничким формама, као што је сонет. Јер, управо је Лалићев доживљај сонета нама „позајмио“ поднаслов алегоријски призван у пољу (византијски обојених) „златних резова“:

Питање сонета посебно је занимљиво. Већ сама чињеница да овај облик песме живи кроз шест векова и тако витално служи песницима који певају тако различито, наводи на размишљање. *Као да се ради о једној изузетно срећној мери, о једном златном резу песничког даха* (Лалић 1997 4: 265, курзив О. В.).

Чињеница да „немогуће је исказати све“ (исто: 267), како сам песник-есејиста каже у бројним разговорима, омогућава песнику да кроз затворену форму по којој се истичу нека од његових најзначајнијих остварења (*Мелиса* и *Десет сонета нерођеној кћери*) осети „облик увек способан да изнесе садржај другачијег времена и другачију лепоту“ (исто: 265). „Форма *јесте* песма“ изриче Готфрид Бен, а многи песници српског неосимболизма прихватају ово начело стваралачки га моделујући према свом песничком свету са израженим перформативним импулсом. Још једном се Лалић служи обликом како би доказао величину и могућности песничког прилагођавања песми и животу. Зато је код есејисте-песника све у покрету, трансформацији, саображавању и прилагођавању, чак и кад пева (о) смрти, што сам и потврђује у трећој песми *Пролећне литургије за мртвог песника* посвећеној Бранку Миљковићу: „И све што овде сањам негде је довршено / У покрету, у сенци, у брду, у побуни“ (Лалић 1997 2: 31). Овакав облик и овакво време враћају нас философији Светог Августина, али и философији Жоржа Пулеа нагнутих управо над ова два феномена (1974: 389 – у есеју „О људском времену“ у ком говори о поимању сопства у времену људи средњег века). Превазилазећи „слагано“, нецеловито трајање средњовековног човека у перу Жоржа Пулеа, Лалић каже: „Моје песме имају привилегију да настају у овом веку, који је одлучни век људске историје“, са горућом жељом „да у своме времену препознам оне континуитете и трагове што људску прошлост, коју препознајем, уведе, пречишћену, у људску будућност о

којој сањам. У овој садашњости, коју волим“ (Лалић 1997 4: 266). Све три људске категорије обухваћене су опсесивним местом Лалићеве песничке и поетике есеја – трагом.

Осећање историје као проналажење личног простора и времена у свету Милутина Бојића, оног начетог лектиром коју је читао (Библија, Византија...), као уосталом у случају самог Лалића, отвара линију где се и наслућују оне препознатљиво лалићевске „драме човека у космосу“ (Лалић 1997 4: 69), посебно инкорпориране у надалеко (пре)познату „Плаву гробницу“. Лалића у овој песми интересује оно чему је и сам наклоњен, па скоро аутопоетички и тумачи Бојићеву песму – од односа живих и мртвих, преко библијских паралела, па све до отаџбине која се формира у окриљу бола и патње. Уосталом, сам је за своју верзију „Плаве гробнице“ указао на могућности и потребе једне патриотске песме, и то тако што оваква песма „треба да каже нешто више, нешто универзалније, а да притом буде патриотска самом чињеницом што креће од историјског искуства једног народа и његове драме“ (исто: 288). Враћајући се у њихову садашњост, у садашњост тадашњих српских јунака, доказујући да је песничка садашњост, као и песничка истина нешто више него што се на први поглед чини, Бојић и његов интертекстуални саговорник Иван В. Лалић (не)свесно су створили диптих једног значајног дела песничке историје (јер „није ово подне оно што нас спаја, / Него једна повест која дуго траје“) која се претворила у корене (философске) егзистенције човека садашњости, у једно модерно опело:

ту где на дну шкољке, како рече песник,
Сан уморан хвата, лежи брат до брата,
Леже златне сенке, знакови удесни
Једног давног, никад допеваног рата (Лалић 1997 3: 155)

Зато је и интересантан однос песника-есејисте према драмском стваралаштву, јер у драми (Милутина Бојића) настоји да раскрије и осети поезију, док је поезија творачким савршенством оличење једне универзалне драме, па тад „историја кошта“, двосмислено, а увек трагички поручује Лалић у својој песми „Плава гробница“. Тако чисте елементе поезије које *есејиста* својим дискурзивним мислима заступа у обе есејистичке књиге, *песник* жели да пронађе и у драмама Милутина Бојића, тако што првенствено у драмским остварењима трага за оним што је у њима Поезија. Зато поред бројних мана, Лалић издваја успешност и осећај за сликање детаља, тако да и потврда Бојићеве величине лежи у његовој прошлости која се у будућности и остварује, да парафразирамо самог Лалића, ту „у лежишту, где древне воде темељ пипају“, како каже Лалић у песми „О градитељима“. Управо на удвојеној интертекстуалној игри коју иницирају обе „Плаве гробнице“ двојице великих српских песника заснива се специфично, овај пут имплицитно, необјашњено саображавање, преобраћење које у огледалу посматра првог песника „Плаве гробнице“: себе у тој песми и себе као ствараоца већ створене теме. Такво „узнесење у себе“, јер „крајњи циљ преобраћења у себе (*conversion a soi*) јесте успостављање одређеног броја односа са собом“ (Фуко 2014: 64), чине односи који у Лалићевом случају значе самоиспитивање као исписивање на палимпсесту српске књижевне историје и уметности уопште.

Градитељи, пчеле, море у Лалићевој песничкој поетици јављају се као саговорници песникових аксиома, оних који стварају ново, деле и спајају овај свет са оним недогледним и нерођеним – митским. То је свет који позајмљује песнику време у простору садашњости; свет који тера песника на певање са прецима, на вишегласну музику коју и изводи у аутопоетичкој песми „Шапат Јована Дамаскина“. И градитељи, и пчеле, и море увек се јављају са једном константом: они су главни испитивачи и утемељивачи целине: „Ал зато слутим да смисао роја / Зависи и од заблуделе пчеле - / Целине што с бесконачно деле / Да суштост чине недељивог броја“. Један од најбољих и најцеловитијих есеја књиге *О поезији дванаест песника* свакако је Лалићев есеј о стваралаштву Десанке Максимовић. Конституишући првом реченицом песмологију ове песникиње као једну од највреднијих својом верношћу себи, аутентичношћу што преплиће животно искуство и песничку мудрост

како каже Лалић, есејиста начиње слику целине песникињине поезије индуковане сталношћу, константношћу њеног стваралачког дара, јер „чини нам се да је важније на самом почетку указати на основну карактеристику целине песничког деловања Десанке Мксимовић – а то је доследност у ослушкивању сопственог унутрашњег диктата и непосредном обликовању тог диктата у израз, у комуникацију“ (Лалић 1997 4: 79). Јер сва ова константна и конститутивна стваралачка начела којих песник треба да буде свестан, налазимо у Десанкиној поезији, посебно оно које подразумева уметников став премину свету, онај који га утемељује као песника лицем окренутог њему и његовим различитостима. У њеном „вербалном преводу емоције“ који синтетише и читав речник риме разложен распоном Десанкиног талента, утврђују је на линији песника који су свој однос према читаоцу изградили на најафирмативнијим начелима саживљавања и препознавања, на сагласјима. Лалић је препознао Десанку као себи сродног ствараоца и у поимању и песничком третману фигуре Бога који је код оба уметника амбивалентан – и свуда и нигде – он је хиљдостручан, како каже Лалић својом техником умножавања у поеми *Мелиса*.

Чини се да је Десанка кренула путем који се супротставља безразложном херметизму у траси кондензације надахнућа; кренула је путем експанзије те исте инспирације, потцртава есејиста (1997 4: 82), што јој је и омогућило дисхармоничност, несагласје са собом, али јој и утемељило песничку зрелост као враћање својим изворима, себи. На овај начин је песникиња, својим тематским и идејним опредељивањем „успела да мудрост и носталгију година измири – не, доведе у склад и савез са надахнућима младости“ (Лалић 1997 4: 84), онај склад као витално, самоодржавајуће језгро истински лирски освешћеног песника. Развијајући „песнички мудру равнотежу“ (исто: 85), ону пронађену и у интонацији, мелодији и позиву да превазиђемо историју, како есејиста каже, Десанка је поклонила свету поверење које јој је изнедрило аутентичност у пронађеном, на многе моменте озбиљном, али „спокојном средишту“, како сликовито есејиста утемељује сва формално-садржинска укрштања и проговарања у овој јединственој поезији. Слично песничко формирање у односу на ослушкивање сопственог гласа и изражене аутокритичности Лалић чита у стваралачком путу Велимира Живојиновића-Massuke. И овај је песник Лалића и заинтригирао својом афирмацијом ван главних токова књижевне продукције његових савременика, дакле у једној врсти „златне средине“.

Златна боја, неопходно је рећи, и иначе има песнички повлашћено место у збиркама Ивана В. Лалића, а посебно долази до изражаја својим семантичким и симболичким валерима у збирци *О делима љубави или Византија* из 1969. године. Та боја византијског наслеђа, у сликарству посебно експонирана колико има историјску тежину (чак и у односу на „златно доба“ српске средњовековне историје) толико собом успоставља и посебну амбиваленцију, као кад се песнички глас обраћа персонификованој Византији „црна и златна удовица“ („Византија III“), или кад се простор у есејистичком Лалићевом поимању поистовећује са временом у жанр-слици са „златним песком у клепсидри“ („Византија II“) док „вредовно злато на ивици листа / Светлуца“ („Византија IV). Као што се да наслутити из наших навода, читава збирка *О делима љубави или Византија* компонована је по чисто лалићевским начелима равнотеже и страсне мере између поседовања песме и егзистенцијалног ахасверства начетог брижљиво компонованом збирком. Јер, не можемо говорити о Лалићевој есејистичкој посвећености развијању поетике есеја, а да се не осврнемо на песников однос према тим истим теоријским и историјским тачкама у поезији. Зато управо у овој збирци оствареној у пуној равнотежи – постоји седам песама са Византијом у свом наслову којима претходе мини-целине од по четири песме. Тако, збирка не почиње песмом „Византија I“, како би се очекивало, већ четири уводне песме (здружене у симболички почетак збирке) најављују „Византију II“. Оно што је још важно истаћи, то је да прве три песме са Византијом у свом наслову варирају песников однос према злату, здруженом са мудрошћу и временом, док у последње три песме, у „Византији V“, „Византији VI“ и „Византији VII“ мотив златне боје нестаје као отелотворени доказ кондензације песничког искуства, „кад кула беше мера изнад могуће несреће / И камен подигнут мера

мере“, каже се у „Вавилонским зидарима“. Исто тако, кренувши од српске поезије парнасосимболизма, Велимир Живојиновић је променио ток темама и емоцијама које су биле у експанзији, као што су меланхолија, бол и резигнација и окренуо се једној (личној) тежњи – жељи за узнесењем.

У поезији Десимира Благојевића Ивана В. Лалић фасцинира један од постулата модерне поезије, посебно поезије српске авангарде и српског неосимболизма. Костићевски наслеђени „покрет језичке масе“ (Лалић 1997 4: 92) овог песника остаје недовршен у његовој песничкој грађевини. Сваки пут кад на позорницу свог тумачења изнесе метафору песничке грађевине, читаоцу је јасно да есејиста суптилно указује на парадокс који је задесио многе песнике, а он се првенствено односи или на недовршену зрелост или превелика хтења једног песничког талента, чиме Лалић уједно жели читаоцу да поручи да несавршеност и недовршеност песничког пута треба читати објективно и довршити, дозидати ту грађевину иако можда њени саставни елементи не функционишу увек онако како би требало. Иако је познат као песник који одбацује поетике својих претходника, Лалићу је јасно да се ради о ствараоцу необичног стваралачког пута, али са неизоставним песничким узорима у поезији Бранка Радичевића, Милоша Црњанског или Тина Ујевића. Подједнако негујући и звучање и значење који су песнику какав је Иван В. Лалић од непревазиђеног значаја, Десимир Благојевић је оставио трајан траг сопственог стваралачког метода, онога који, поново, иде супротним путем – речима које траже песму: „Као да песник није организовао песму у речи, него је уместо тога речима тражио и нашао песму, фиксирао њен лелујави, наслућени облик“ (Лалић 1997 4: 94), односно, појашњава касније Лалић, дешава се „разрешавање света реч по реч“ (исто: 96). Пратећи раст песникових слика и симбола у различитим књигама, од *Доласка међ цврчке до Времена безазлених*, Лалић заправо нотира промену песникове осећајности што се згуснула у један облик песимизма и меланхолије, са ипак вечитим поверењем у неуништивост живота, у неуништивост оптимизма пронађеног на најскривенијим местима одакле искри затајени песнички позив. Није ни чудо што и Миљковић своје есејистичке редове посвећује овом песнику-саговорнику на линији продужетка његове сопствене поетике.

Оригиналност талента Младена Лесковца Лалић је исцртао чињеницом да је свака Лесковчева песма једна нова тема. То унутрашње ткање и остваривање песничког напора Лалић и код Лесковца (поново) првенствено види у његовом уверљивом поетском исказу, али најпре у равнотежи оствареној на линији неговања једног основног људског достојанства које није лишено своје друге стране, препознатљиве трагичности, а оба начела настоје да се измире у „равнотежи која не значи резигнацију“ (Лалић 1997 4: 100). Утврђујући сопствену апологију постојећег света – јер Лесковац, према Лалићевом мишљењу – није схватао поезију као паралелну постојећем свету, та је равнотежа од истинског значаја, она која и твори „драму људске авантуре“ (исто: 101), и она која шири стубове равнотеже „између смрти која ништи и живота који захтева да буде настављен“ (исто). Прозлазећи кроз песме које су апотеоза живота у својим оквирима, Лалић на примерима тих песама истиче Лесковчев дар за песнички активизам, али онај који не зазива неумерене домете фантазије, већ се препознаје у пољима посебне мере – оне која се разазнаје у враћању и проговарању вечних песничких тема које су и ту не би ли потврдиле „стоичко достојанство људског постојања“ (исто: 100).

У једном од најбољих и најобимнијих есеја књиге *О поезији дванаест песника*, есеју „О поезији Васка Попе“ Лалић представља целовити пут једне велике песничке синтезе оличене у књижевном делу Васка Попе. Као песник који не само својом појавом, већ песничком збирком *Кора* доноси *рез* у песничком мишљењу и писању, тих педесетих година 20. века, Попа је у перу Ивана В. Лалића песник који је у најблиској вези са његовом песничком поетиком. Уосталом, то сам Лалић потврђује: „Мислим да се процес рецепције наше савремене поезије и наше поезије уопште, у свету, може генерално, или упрошћено, поделити на две етапе: пре Васка Попе и после Васка Попе“ (Лалић 1997 4: 277), обезбеђујући овоме песнику симболичку, чак (ауто)персонификовану улогу песника-реза. То

се пре свега може закључити из Лалићевог начина писања о песнику кога, можемо слободно рећи, сматра својим песничким узором и претком. Дајући променљиву рецепцију Попиног дела, Лалић је поставио свој критички глас на места која је у вези са Попином поезијом неопходно опцртати. *Кора* као експозиција песниковог стваралаштва за Лалића јесте књига у којој је Васко Попа „целовито задан“ (Лалић 1997 4: 104), како сам каже. Развијајући све меандре по којима се креће Попина поезија, захватајући елементе надреализма где се поетски језик као стожер песничког стваралаштва уопште код овог песника устоличује у јединственој равнотежи између „фолклорног језичког искуства и урбане лексике“ (исто), Лалић је начео сложено песничко мишљење, као и став према поетском стварању Васка Попе. Чини се да равнотежа диктира стваралачким опусом овог савременог песника, јер Лалић уобличава и изнутра исцртава Попино неговање специфичне хармоније. Она је такође произашла из песниковог критичког односа према речима, оном који омогућава песнику какав је Попа да помири симбол и комуникативност, чулност и метафизику, да овакву равнотежу доведе под своју песничку меру, јер његове речи, поручује нам Лалић јесу употребљене до граница њихове носивости, оне „дејствују пуном тежином свога смисла“ (исто: 105). Сва саздана од помирених двојстава које Иван В. Лалић осећа, у *покрету*¹² као једном од најдубљих песничких вера уопште, поезија Васка Попе одише борбом, игром и мирењем супротности; трагом који начиње космички смисао. Уосталом, као и сама поезија Ивана В. Лалића:

Док је с једне стране код Попе битно присутна тежња за идеалним уравнотежењем одређеног исказа, за сажимањем експресије у најједноставнију делотворну формулу, с друге га стране одређује извесна темпераментална склоност ка јарком, бизарном, сензуално метафоричном и живописном изражавању (Лалић 1997 4: 105)

Као поезија која уистину „у одређеном тренутку у свом језику з н а ч и више него што ј е с т е“ (исто: 107, подвлачење аутора), најбоља савремена поезија, па и поезија Васка Попе није саслушана из својих дубина, из музичких дубина што рађају ону препознатљиву лалићевску драму засновану на условима неба и жељене слободе (п)одређене земље. Попина поезија и није драма, упозорава Лалић, она је више сцена, покрет слике ухваћен у најодсуднијем тренутку у виду „прихватања света као чињенице (‘видим не сањам‘), и непристајања на његове услове: тако почиње битка, почиње одбрана људскости, обесмишљене изван ње саме а нападане и споља и изнутра“ (Лалић 1997 4: 106), драматично изриче Лалић као песник који не жели експлицитну аутопоетику, али је у овим и сличним редовима неминовно оставља. Пратећи човека који се крије иза непочин-поља *Коре*, Лалић обележава Попиног човека као човека без средишта, човека на међи, можда на истој оној међи видљивог и невидљивог, исказаног и неприсутног у самој Лалићевој поезији. Поново се из критика уводи лик јунака. Задржавајући се на анализама циклуса „Игре“ и „Кост кости“ пре других, есејиста раскрива специфичне мапе (исте оне непостојане матићевске о којима и сам Лалић пише) Попиног песничког креирања језгра бесмисла по којем се његов човек, или биће-модел како каже Лалић за белутак, креће. Стога и циклус „Врати ми моје крпице“ есејиста поставља као међаш, онај камен на ком је после побуне људскости и коначне победе трагичне изолованости разграђена равнотежа сопственог песничког исказа не би ли се зрелошћу талента и инспирације дошло до најбоље и најкомплетније збирке, према мишљењу песника „Ровињских квартета“, збирке *Споредно небо*.

Пратећи посебну врсту драме која из свих углова стигматизује ову збирку, Лалић је из песникове мотивске равнотеже оличене у симболима „историје и дубоке традиције истока, антике и средњег века“ који се „повезују са испремештаним слојевима модерног духа“ (Лалић 1997 4: 112) као основну тему забележио и базичну песничку драму: човек

¹² У песничком свету Ивана В. Лалића све је у покрету, у промени, почетак се меша са крајем, видљиво са непостојећим, ватра и језик мењају место као простор и време, а покрет руке остаје највидљивији траг преображаја у песми; било да је то рука драге, анђела или смрти.

супротстављен древној мери апсолутног. У Лалићевој архитектоници и Попиној „механици древних митова“ (исто: 113), оних митова схваћених на трагу Миодрага Павловића, у песниковој поетској грађевини есејиста и види залог трагања за устројством збирке које се накнадно у перу есејисте разграђује, не би ли се код песника какав је Попа нашла тачка, *симетрала* (као песников усправни ход) која симболички дели координатне системе форме и садржаја. Налазећи у појединачним песмама и циклусима збирке Споредно небо на сваком кораку „лепоте самостално пронађене мере“ (Лалић 1997 4: 116), есејиста у појединим симболима, алегоризованим и персонификованим јунацима, а не у целини збирке, проналази читаве драме у драми. Тако је и са белутком и са дрветом живота, али и са Звездознанцем. Освајање мита и прошлости код Попе је остварено примарним песниковим самоосвешћењем, а то је да „песников [је – О.В] задатак да обави чин препознавања, споји знакове у времену, сагледа целину“ (исто: 117), и поред самог Попиног принципа-чуда према ком песник и не може личити на своју творевину.

Како спојити и читати знакове у времену, како рашчинити „грозницу знакова“ у сложеним, савременим „скаскама о стварању“ питају се све време оба песникова лика – и Лалић-песник и Лалић-есејиста. У „Проширеној белешци о једном трагању за поетиком Васка Попе“, есеју са жанровском одредницом (белешке) у свом наслову, Лалић се експлицитно одредио на пољу традиције Васка Попе као песник који се залаже за различите, па и дискурзивне, критичке форме изражавања које би допринеле већој комуникативности његовог дела или пак стварању једног својеврсног прстена „или ауре око свог песничког дела“ (Лалић 1997 4: 119). Можда у овоме лежи разлог Лалићевог посезања за Попиним (ретким) есејистичким проговарањима из којих Лалић жели да реконструише песников однос према уистину затајеном тумачењу, односно самотумачењу. Призивајући студије Александра Ронела и Светлане Велмар Јанковић која је је и увела тезу о феномену поистовећивања песничког субјекта са песничким објектом, Лалић иде корак даље и то поистовећивање именује пре свега на нивоу „на нивоу судбинске ситуације л њ у д с к о с т и, која хоће да се оправда својим сопственим смислом“, смислом који лежи у основи песничке идеје какву бележи и тумачи Иван В. Лалић. Стога оно поистовећивање есејиста пре свега види на пољу дубоко хуманистичког песниковог поистовећивања са језиком. Враћајући се у својим есејима и књижевнокритичким записима константно на језик као основно обликотворно и песмотворно начело у чије је домете неопходно похранити стваралачку веру, есејиста и Васка Попу утврђује на месту плејаде песника-саговорника лалићевског погледа на свет који тај исти свет прославља, увек упркос широко устројеним драмама у чијим лавиринтима свако (песничко) биће неминовно учествује.

На овај есеј смислотворно се надовезује есеј „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“, поезије која се као једна од многих великих поезија опире сваком шематизму и књижевноисторијском, књижевнокритичком смештању у одређене калупе. Примењујући и у овом есеју поступак колико *археологије књижевности* (временски трагајући за најживљим претходницима и саговорницима Христићеве поезије), толико и анатомије и личне књижевне мапе песника какав је Јован Христић, и сам, видели смо, велики песнички и есејистички саговорник Ивана В. Лалића, овај есејиста заправо даје једну слику модернизма у чијим оквирима се сам Христић као стваралац пронашао. Издвајајући Христићеве ставове о великој полемици између традиционалиста и модерниста, као и његове есејистичке ставове о младим песницима од којих почиње трагање за својом традицијом, како сам Христић каже, тај књижевноисторијски и поетички став Христићев Лалић је повезао са ставовима Зорана Мишића који кулминирају управо у елиотовској струји проматрања стваралачке традиције.

Као унук Јована Стерије Поповића, Христић се доследно залаже за исте вредности као и Иван В. Лалић, у којима савременост води најживљи дијалог са традицијом. Уосталом, сам Христић у есеју о Стерији своју поетику конституише на међама једне велике равнотеже коју Лалић слика; оне равнотеже која је код Христића „једно истовремено осећање близине и, паралелно, недохвата неког вишег смисла“ (Лалић 1997 4: 129). Имплицитно се интересујући

за проблем ефекта симболизма у Христићевој поезији, наводећи тумачења Радивоја Микића који такође оставља запис о равнотежи песничке инспирације потекле из песникове литературе, из књига и из физичког света (што је, наравно случај и са Лалићем), Лалић се везује за садржинску константу Христићеве поезије која лежи у песнику тако присном биному море-лето, како каже. Развијајући песничку дисперзију античких мотива који су органски део саме Лалићеве поезије, овај есеј о Христићу двоструко одзвања у читаочевом пољу – као разговор двојице песника и као разговор плодних есејиста. Супротстављајући га незрелости надреалиста, а исцртавајући му песнички пут осовљен на рилкеовским, валеријевским, елиотовским и кавафијевским стубовима, Лалић читаву поезију Јована Христића осећа као „својеврстан затворени систем, сачињен од мањих целина које су у свакој тачки или сваком тренутку међусобно кореспондентни“ (Лалић 1997 4: 132), што неминовно рађа довршеност, склад лалићевских размера. Тај осећај да је Христићева поезија затворен систем отворених семиотичких (комуникационих) елемената у сваком тренутку прожетих и доступних доказ је основне позиције песника који ствара у оквирима своје собе али са дубоком самоосвешћеношћу, јер „свака реч коју кажемо понесе са собом / Све оне гласове који су је већ рекли, / А сваки глас је једно лице које нас гледа“ („Исцрпљеност“), каже Христић у једној од својих најзначајнијих песничких збирки *Дневник о Улису*. Као једини есеј који има композиционе сегменте поређане тако да прате различите књижевноисторијске, семантичке и теоријске аспекте Христићеве поезије, овај есеј је уједно и вредно сведочанство трага Лалићевих аутопоетичких проговарања.

У пригодном тексту „Јефимијин дух и четири песме“ са поднасловом „Поезија и молитва“ Лалић наставља полифони осврт на она књижевна остварења која су у најслојевитијем дијалогу са његовим стваралаштвом и његовим литерарним интересовањима. Уплићући хумор у овај пригодан текст Лалић уистину својим назорима о Јефимијином певању настоји да осавремени ову песникињу, да помери и промени време њеног певања са донетима модерне песничке творевине, међутим њена инспирација и посезање за молитвом есејисту одводи испитивању жанра молитве у српском песништву, као и утврђивању сопственог односа према оваквој форми. Самим тим што „молитва је пре свега покушај успостављања индивидуалне комуникације са апсолутом“ (Лалић 1997 4: 135), али оне комуникације која подразумева враћање почетку на луцидан начин Пола Валерија или Абе Бремона, молитва је жанр присутан у историји српске књижевности од њених почетака. Међутим, она код Лалића има и другу страну, ону истински песничку која се крије у потреби за демаскирањем, за продирањем у суштину, јер „молитва је и најспиритуализованији облик жртве“ (Лалић 1997 4: 286). Оне исте жртве коју у песми „Као молитва“ песничко ја необичног молитвеног гласа доживљава у дијалогу са Богом, отелотворујући баш његово стварање као целовито са узнемирујућим пукотинама (Лалић 1997 3: 167). Састављајући сопствену мини-антологију српских песама-молитава Лалић издваја песме Стевана Раичковића, Миодрага Павловића, Рајка Петрова Нога и наравно Љубомира Симовића. Још једна врста дискурзивне, непесничке молитве код Лалића припада есеју као књижевној форми, самим тим што је песник ствара начелима која међусобно интерферирају, сукобљавају се и међусобно изазивају. То епштејновско саморегулаторно, свеобухватно ЈА у есеју моделује општост у конкретност. Надаље та конкретност есејисти какав је Лалић, дакле *песнику-есејисти* омогућава да садашњост књиге, песме и песника сагледа у својој и његовој садашњости, а естетичару омогућава да остане веран себи и својим (песничким) начелима.

Два комплетна есеја о великим светским песницима – Волту Витмену и Томасу Стернсу Елиоту и есеј о Пјеру Жан Жуву заокружују књигу *О поезији дванаест песника*.

Као један од песника стигматизованих „недовршеном судбином“ која је и код многих песника о којима Лалић пише трасирала њихов стваралачки пут, Витмен Лалића интересује пре свега као песник-родоначелник модерне поезије, као и Бодлер, уосталом, коју паралелу есејиста и покреће полемиком чак и са његовим поетичким претком Елиотом у чијој мисли се Витмен и Бодлер у потпуности разилазе. У том смислу, ово је један од базичних, историјски и поетички заснованих есеја Ивана В. Лалића на ком би могли да потекну сви

остали записи о јужнословенској поезији јер им корен и улога у историји српске књижевности сеже дубоко у стваралаштво ове двојице родоначелника модерне европске и светске поезије. Паралеле на којима заснива њихов највећи значај и међусобни дијалог Лалић исцртава око њиховог песничког порекла у језгрима романтизма што се касније претопио у симболизам, као и око чињенице „да су Бодлер и Витмен први модерни песници који су, практично истовремено, почели да певају о непосредно заданој реалности једне урбане цивилизације и унели у поезију нове реквизите те реалности“ (Лалић 1997 4: 144). Реалистичност која прати Витменову и Бодлерову поезију Лалић види као клицу симболистичког и код једног и код другог, и то ону поетичку клицу која постаје најјача песничка вера самог Лалића. Уосталом, есејиста и наводи Витменове речи којима се невидљиво доказује видљивим. Иако сам није оглед посветио Бодлеру, како истиче Јелена Новаковић (2003: 53), Шарл Бодлер је један од најделатнијих „ликова“ есејистичких редова Ивана В. Лалића.

Пратећи симболички, двојни пут Витмена-ствараоца као пророка, човека са поруком каквим га види Елиот и као песника, у очима Езре Паунда, рецимо, Лалић исцртава песников пут, онај који је доказ да су песнички и биографски лик неодвојиви у сагледавању иначе сложеног стваралачког пута. Иван В. Лалић није једини песник-есејиста који се имплицитно залаже за оваква отворена, неједнострана тумачења. И Миодраг Павловић, још један значајан савремени песник и плодни есејиста оглашава се поводом овог увек актуелног питања управо у есеју о Војиславу Илићу:

И модерна критика углавном се ослања на сам текст, или се труди да се позива само на оно што се у тексту заиста налази. Али, песма се састоји од 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 (Павловић 1992: 153).

Међутим, мора се нагласити да овај контекст песничког стварања, оличен у биографским детаљима, са човеком изван песме у центру код Лалића подразумева само другу врсту предлитерарне (стваралачке) условљености, као што Павловић реч доживљава као дисперзивну, ону која доводи стварност и све њене оквире у песму, док код Миљковића, рецимо, не опстаје у таквом облику, чак се Миљковић на више места двоуми да ли да призна песника као онога који песму ствара. Говорећи о промени критичког апарата започетој са ставовима Богдана Поповића о усредсређивању на само дело, али и о Лотмановом непорицању „вантекстовних структура“, Радивоје Микић закључује да управо „вантектовне везе су онај елемент који књижевном тексту обезбеђује изузетно значајне семантичке потенцијале“ (Микић 1996: 10).

Саме творбе песничких ликова са развијеним семантичким валерима и јесу оно што Лалића-есејисту посебно занима, а што је у облику вишеструких метаморфоза обележило Волта Витмена. Дисперзивни дух¹³ овог песника који је писао и о друштвеним, политичким и културним феноменима конституисао га је као песника са поруком, каквим самог себе назива. Од његовог става да је поезија креација, а да у природи опстаје свеprisутна клица савршенства Лалић се дистанцира, иако остаје при мишљењу да је Витмен уистину носилац једне нове поруке, а та његова порука не одговара свету традиционалне поезије – пре свега

¹³ Миодраг Павловић својим метафорама, управо у односу на формирање и формирани дух аутора наставља да утемељује мишљење о неопходности садејства различитих органских састава песме који су често ван ње саме:

Другим речима, и кад кажемо да се ограничавамо само на текст, ми доносимо тушта и тма својих подразумевања, слутњи, конвенција, своје лингвистичко биће, са којим је песник и рачунао. Можемо рећи да свећа гори сопственим пламеном, да сагорева сопствени фитиљ и ствара своју топлоту, као и песма што треба да тиња у самом распореду својих планова и спратова. Међутим, ни свећа то не чини; она гори кисеоником 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 (Павловић 1992: 154).

раскидом са традицијом поезије његовог језика, а потом и раскидом са традиционалним метром и римом. Иако је у Лалићевим есејима „говор о песниковим идејама, о општим и посебним значењима његовог дела, у Лалићевим критикама надређен анализи песничког језика“ (Поповић 2003: 35), Лалић својим ексурсима у рецепцију, пријемчивост и комуникативност одређене поезије уграђује дух једног песничког језика који подразумевано ствара целину песничке аутентичности. Ови песникови резони пре свега дају обриси новом статусу поезије у којој почиње да се губи граница између језика песме и свакодневице, не би ли се дошло до бледих граница између стиха и прозе.

Аналитички сегмент Лалићевог есеја о Витмену посвећен је ономе што је есејиста препознао као *своје* песничко упориште, инспирацију и стваралачко задовољство – музичкој организацији Витменових стихова, мору које је „песнику још у детињству дало ‘кључ’ или ‘реч’ за схватање трагичне ситуације човека, ситуације чији је извор и уток смрт“ (Лалић 1997 4: 154). Често поистовећене са болешћу и смрти, лето и море код Лалића јављају се као такве, често узнемирујуће константе, стога и не чуди да још једног песника азура (Малармеа) Пуле тумачи управо у истим оквирима у којима Лалић анализира Витмена, и то тако да се смрт као позорница смењивања простора и времена обзнањује као „чин“: „Смрт је једини могући чин. Притешњени између једног истинитог материјалног света, чији непредвиђени сплетови настају у нама без нас и лажног идеалног света чија нас варљивост умртвљује и омађијава, имамо само једно средство да више не будемо препуштени ни ништавилу нити случају. То једино средство, тај једини чин је смрт“ (1974: 344). Проналазак упоришта, кључа песничке творевине који може обитавати у форми, теми, мотиву или симболу неопходан је песнику свих времена како би подједнако остварио себе не изневеривши јачину (песничке) егзистенције, али и оснажено упориште модерне поезије које омогућава неометано успостављање комуникације. Кључ у песми и траг у животу често мењају улоге, те стога кључ у животу постаје траг у песми, као код Лалића самог и већине аутора са којима успоставља дијалог.

Највећи доказ стваралачког (чак неосимболистичког) начела Лалић види у најважнијем трагу, пронађеној равнотежи, јер је „та поезија једна од највећих похвала видљивом свету и невидљивим спонама што везују ствари“ (исто), другим речима Витмен постаје песник синтезе, песник који трага за „људском равнотежом“ у константном покушају да је дефинише. Затварајући свој осврт на Витмена, Лалић се окреће рецепцији песниковог стваралаштва код нас, у преводима Иве Андрића, Боривоја Јевтића, Љубе Визнера, Јована Палавестре и других, антологијама и изборима, али и у негативној студији Богдана Поповића. Међутим, и сама противуречна, зато и вредна, поезија овог уметника доказ је основних песничких помирениости, оних које хајдегеријанско начело мишљења и певања преводи на традицију певања „изобиља видљивог света“ (Лалић 1997 4: 160), како Лалић каже, у духу једног Игоа или Клодела.

Посебно је интригантно посматрати есеј Ивана В. Лалића о његовом песничком учитељу Томасу Стернсу Елиоту. И сам самоопредељен као песник и као есејиста, прихваћен као један од стубова модерне поезије, ерудита и писац хетерогене стваралачке оријентације и мисли – у Лалићевом перу Елиот је осликан као песник-двојник њега самог, онај који је успео да испуни најзахтевнији песнички задатак, да дође до самодефиниције, и да свесно бира своју традицију – Елиот је „спајао њене разнородне елементе у личну синтезу, не кријући него, напротив, износећи отворено – утицаје који су битни за формирање његове сопствене поезије“ (Лалић 1997 4: 162). Позивајући се на чувени Елиотов есеј „Традиција и индивидуални таленат“ у ком песник образлаже феномен, порекло и песничку обраду традиције, Лалић и по овом значајном питању иде корак даље правећи „дистинкцију између *баштине* и *традиције*“ (Лалић 1997 4: 286), поручујући да је баштина оно што се генетички, припадносту култури наслеђује, док традиција дарује могућност одабира. Чврсто свезујући појмове традиције и критике, Елиот пружа јасан и целовит увид у свој појам традиције коју Лалић у потпуности прихвата, односно варира елементе њене ширине и синтезе:

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

О модерном, постелиотовском варирању ових мисли може се говорити код многих песника-есејиста са неосимболистичким стваралачким импулсом (код Попе, Миљковића, Павловића, Симовића, и других). Ова надалеко позната дефиниција традиције коју је понудио Елиот и тиме покренуо читаво језгро нове критике у којој подједнако егзистирају класичност и модерност, издваја се по сегменту који нас интересује у односу на Лалићево поимање песничког стваралаштва и традиције, здружених у феномену који смо истакли – времену. Историјско биће човека и песничко биће уметника нераздвојиви су у формирању свести о себи на основу које касније настаје добра поезија.

Иако сам Елиот себе види као гласноговорника традиције формиране у песничком језгру једног Јејтса и Рилкеа, Лалић корене његовог песничког талента види у француском симболизму, тачније у стваралаштву Шарла Бодлера, јер је Бодлер онај стуб на коме израста целокупна модерна поезија. Водећа мисао на којој Лалић-есејиста базира своје историјско-књижевне и књижевнокритичке, односно поетичке ставове о одабраним песницима базира се на континуираности времена, доносно на универзалности мисли песника који су књижевност и промишљали а чему говори и сам Адорно расправљајући о односу субјективности и одрицању објективности у есеју где у одређеној тачки ипак мора засијати тоталност (1974: 100). Сам Елиот наводи Бодлера као свог учитеља у песничком интерполирању онога што је у поезији „прљавије“, како каже, а то су оне чудне метрополе. Међутим, оно што Лалића фасцинира у Елиотовој поезији у чврстој је вези са поетичким, естетским начелима песничког стварања. На првом месту то је Елиотов став да се диспаратни тонови у једној песми морају спојити, као и препознатљива (лалићевску) „корелацију између апстрактне мисли и конкретних феномена“ (Лалић 1997 4: 164), онога што је поетички стуб Лалићеве песничке вере, јер „поетска слика као конкретан знак израз је спиритуалног, невидљивог, сакралног, оностраног, невидљиве ‘друге обале’“ (Делић 2003: 10). На следећем месту, а реконструисано из Елиотових многобројних есеја о песничком стваралаштву, Лалић бележи песников осећај за заокруживање, за конституисање целине која се остварује само кроз „презентације конкретног у поезији“, као и кроз „прецизности и економичности језика“ (Лалић 1997 4: 165). Уосталом, целина је такође једна од изабраних константи есеја Ивана В. Лалића, потекла од Елиотовог става о органском јединству поезије, кад песник-есејиста каже да „назначио сам концепцију поезије као живе целине читаве поезије која је икад написана“ (Елиот 2017: 15).

Иако издваја Елиотове ставове и осећај за историју који надаље рађа „теорију о ‘безличности’ песника – чији је задатак да саопштава одређена искуства, прецизира одређене емоције, створи *песму*“ (Лалић 1997 4: 167), Лалић ипак иде корак даље, прави одређену врсту критичке дистанце, и то у пољу стварања „трећег гласа“, као (не)постојану врсту сложеног и амбивалентног песничког саопштења. Есејиста, наиме, сматра да оваква врста песничког говора прекида неопходну комуникацију песник-читалац, међутим, музичност Елиотових стихова приводи га традицији Пола Валерија, како осећа Лалић. О прекинутој комуникацији у имперсоналном песништву Лалић се изјашњава и у својим аутопоетичким разговорима. Уколико постоји одређена *persona*, како есејиста каже, у поезији која може звучати имерсонално, али никада неће ући у храм француских парнасоваца, песник *Страсне мере* се пита: „Како да комуницирате са тзв. безличним субјектом?“ Јер, „код песника таквог усмерења имперсоналност је, ако су заиста талентовани, само маска. Бели завој испод којег, ако је песник аутентичан, осећате рану“ (Лалић 1997 4: 281). Рану, или драму у Лалићевом

случају, ону космичку, његошевску драму преточену у савремено песмотворно језгро европске поезије. На сликовит начин есејиста нам је раскрио тајну сваког песничког проговарања, те се онда са разлогом питамо: Колико одлука о имперсоналном песничком изражавању утиче на домете и квалитете оне стваралачке *истине* на којој се све време инсистира?

Поред музике, још један типично лалићевски квалитет обзнањује се у Елиотовој поезији, а он се пре свега односи на песников осећај за *целину* историјског порекла поезије, њене драме и превирања у времену. Зато је Томас Стернс Елиот „песник који хоће да говори у име читаве једне цивилизације и њене драме, и да кроз ту драму изрази човека у односу према времену и постојању“ (Лалић 1997: 170). Истовремено (о)певајући две различите ствари које су и две основне теме Елиотовог стваралаштва, дакле драму јаловости и касније певање о феномену вечности и времена, *Пуста земља*, у есејистичкој оптици Ивана В. Лалића остаје документ преламања, дисперзивности и вишедимензионалности песничког исказа. Тумачећи *Пусту земљу*, Лалић на само њему својствен начин раслојава теме и идеје не би ли их уткао у лик самог песника који касније извире кроз целину личног стваралаштва. Јер традиција и оригиналност, упозорава Лалић не могу бити две дисонантне категорије, чиме варира и сам Елиотов исказ (што значи захвата поља песничког дискурзивног мишења), кад „Елиот, кога смо већ споменули, рекао је да је апсолутно оригинална песма – апсолутно лоша песма. Као што рекох, песник не почиње са нулте тачке“ (Лалић 1997 4: 288).

Задржавајући се на Елиотовом есеју о Дантеу, још једном песнику ког сам препознаје као свог учитеља и песничког претка, Лалић гради синтезу лика уметника кроз његово формирање и коначно утемељење лирског израза прожетог библијским подтекстом у поеми „Чиста средина“ и у *Квартетима*. Међутим, интересантно је то да се Елиот управо у једном од својих обимнијих есеја – о Дантеу – дистанцира, заправо негира било какву врсту критике која „подробно прикупљање историјског и биографског знања“ уткива у своје перо. Слушајући свој унутрашњи диктат, Елиот је достигао оно што је обележило Лалићево поимање целовитог песника у књижевнокритичким текстовима књиге *Критика и дело*, а то је спознаја себе, самеравање сопства, јер „можемо рећи да су *Четири квартета* дубока исповедна поезија човека који, на прагу старости, покушава да сачини биланс својих достигнућа и неуспеха, с е б е“ (Лалић 1997 4: 174, подвукао аутор). Поново „тема времена је кључна јер, провучена кроз целину, повезује све остало“, каже Лалић о *Квартетима* (исто). Управо тема времена диктира у стварању слојевите равнотеже коју је експлицирао сам Елиот, а то је да „Дантеов стил има чудну јасноћу, *поетску*, за разлику од *интелектуалне јасноће*“ (Елиот 2017: 204, курзив аутора). Као песник алегорије „јасних визуелних слика“, у Елиотовом доживљају Дантеа, Лалић је сам култ јасноће и комуникативности поставио у начело песничког стварања.

Прелазећи пут самеравања себе као песника, кроз различита склизнућа и промене у приватном животу, и Пјер Жан Жув, сматра Лалић, успева да начини ону врсту диспаратне трансформације у бићу неопходне за обликовање лирског израза. Базирајући своју слику *портрета поезије*, колико и њеног ствараоца на њиховим укорењеним ставовима, Лалић тако на основама Жувовог поимања поезије и гради слику о овом песнику. Управо је диспаратност оно што лежи и у језгру Жувове мисли о поезији, што сам и каже кад „дух, који формулише тако основну стварност, не може да се уздржи да јој [поезији – О. В.] не противречи супротном нијансом“ (Жув 1975: 422). У случају овог песника он је формиран на бодлеровској традицији двогубости у човеку, окренутости песимизму и осетљивошћу за зло који воде изузетно интимном поетском изразу пониклом на фројдовској традицији са гласовитим психолошким и сексуалним елементима. Утирући свој пут ка симболичком језику, ова поезија „остварена у густом вербалном ткиву (...) демонстрира могућности савремене поезије, стављене у службу једне чврсте песничке концепције“ (Лалић 1997 4: 181) чиме је квалитативно исцртана нова синтеза личног и универзалног. Чак и код песимистичног песника какав је Жув, Лалић проналази скривену песничку хуманост, овај

пут хуманост савести чак и у апокалипси, или фројдовском прочишћењу из ког ниче поезија сагледана у функцији душевног лека (према Лалић 1997 4: 180), она која ће покорити жувовску (а потом и миљковићевску) тајанственост моћи речи да створе ствар.

Поезија схваћена као стварање са неизвесним завршетком у простору лично одабраних сензација у којима стваралачке склоности и вербални материјал указују на распон песничког талента, а однос према времену усложњава дијалог између емоције и доживљаја света; напослетку, поезија схваћена као душевни лек јесте увод у (п)осматрање још једног песника неосимболисте који је део свог бића раскрио специфичном *поетиком есеја*.

III БРАНКО МИЉКОВИЋ ИЛИ ПОЕТИКА САМООГЛЕДАЊА

3.1. Одговори на питање: како записати поезију?

*Песма мора бити свечаност Интелекта.
Не може бити нешто друго.
Пол Валери*

Песник са аутентичним самоогледањем и искушавањем на пољу исписивања једне континуиране аутопоетике јесте песник који своје саговорнике проналази како би са њима започео дијалог утемељен пре свега на освештаним позицијама разговора са собом. Бранко Миљковић је један од ретких есејиста поетике (нео)симболизма који нескривено говори о поезији, не плашећи се да своју теорију поезије, самим тим и савремености понуди као једно од мериторних схватања модерног књижевног стварања. Међутим, и поред тога што одговара на сва сложена питања о смислу песничког стварања, Миљковић оставља отвореним и загонетним питање порекла идеје као порекла песме, јер уколико се песма гради од заборав, на којој прошлости она почива? Доказе и песничке трагове овог питања недовољно заокруженог у његовим есејима добијамо у песничковој поезији. Готово да нема тумача Миљковићеве поезије који није кренуо или поентирао своја запажања у есејима овог песника српског неосимболизма. Та песничка и есејистичка поетика чврсто укотвљена у поетику симболизма пре свега коју је „Миљковић експлицитно изложио у својим есејима који се по обиму и прегнантности у формулисању програмских претпоставки могу упоредити са есејима Зорана Мишића који су објављивани у другој половини педесетих година прошлог века“ (Микић 2014: 56) начинила је прави диптих морфолошки (формално), идејно и семантички различитих облика књижевног изражавања.

Ретко проговарајући о митолошко-националним симболима, о узорним историјским поетикама, фолклору и феномену просторно-временског одређивања песме у својим есејима, Миљковић постаје један од песника који је своју експлицитну поетику поделио на стваралачку (не)довршеност рађајући најпрожетији дијалог песме и есеја у свом стваралаштву. Јер, читајући само есеје овог песника, не добијамо одговоре на нагомилана питања, већ смо у прилици да их стваралачки реконструиремо кроз целокупно стваралаштво овог свестраног, ерудитног уметника. Док је код Лалића примаран био начин критичког изражавања јасно одвојен од песничког стварања, а опет везан за лирски систем мишљења овог песника, пре свега на линијама подударних поетичких тема (и песничке поетике и поетике есеја) као што су равнотежа, „узнесење у себе“, драма и сл. код Бранка Миљковића се поетичка стална места и једне и друге форме међусобно надопуњују. Код овог младог мислиоца лирско, песничко ја никада није на истом месту, што је уједно део и песничких нити премрежених негативном онтологијом, јер „трагизам и непоновљивост поезије Бранка Миљковића и модернистичко освешћење српскога песништва, догађа се баш овде: у једном поетичком УЗАЛУД трагања које нема своје исходиште“ (Бошковић 2014: 73). Овакав и остали ставови деривирани из сложених аутопоетичких записа и у есејима и у песмама Бранка Миљковића воде нас кључном питању, месту које је обременено поетичком загонетком овог песника: Где и у чему лежи почетак? Можда одговор на наведено питање лежи у кружној структури одређених песама (сонетних венаца) које почињу и завршавају се истим стиховима, оним што се потом варирају и у следећој песми, као доказ песничковог поимања поезије и континуитета, али и циклусног песничког стварања. Међутим, оно што песник у својим песмама изриче као део увек маскираног проговарања (јер, имплицитна је порука, треба донекле раздвојити лик песничког субјекта од аутора самог) добија одговор, или ново питање у *стварности есеја* овог песника.

Четврта књига Сабраних дела Бранка Миљковића у издању Градине из Ниша (1972), *Критике* начелно подељена на три дела (*Са делима и ауторима*, *О песничкој уметности*, *Прилози*) од којих први део представљају прикази и чланци (жанровски одређени издањем), потом есеји о песничком стваралаштву и прилози од којих су неки дијалošки, на трагу интервјуа Михаила Блечића са Бранком Миљковићем органски је јединствена целина. Записи посвећени одређеним песницима и њиховим делима, од којих су неки предмет интересовања и Ивана В. Лалића и Борислава Радовића, што даје особен херменеутички квалитет нашој теми, пре свега су феноменолошки текстови кроз које песник успева да истовремено води дијалог са темама и проблемским местима одабраног песништва, али и да на основу једног импулса пронађеног у датом песништву формира сопствену теорију песништва разрађену и заокружену у сваком запису на посебан начин.

Можда зато и не чуди што први песников, и то један од аутопоетичких есеја (који није стављен у ову групу у књизи *Критика*) у виду Пролога, мислимо не случајно, отвара књигу критика и есеја под насловом „Песник и реч“. Библијски подтекст есеја наговештен феноменом речи која је „пробудила свет из његове безглавости и безимености“ (Миљковић 1972: 13) указује на идејне, синтаксичке и морфолошке облике записа схваћених на изузетно личан начин, као део поетике дисеминиране у оквиру Миљковићу блиских, али амбивалентних културолошких поља – философије, па и религије. Овом првом реченицом којом се потајно поистовећују песникова и божја реч (јер, „у почетку беше реч“) кроз саображавање са стиховима Велимира Лукића, реч се заправо оживљава, у миљковићевском стилу се претвара у биће у чијем окриљу настају и песма и живот. С обзиром на то да ствари не постоје док их не дозвемо, песник је тај који треба да побегне од себе не би ли дозвоао речи после којих ћемо остати сами – песнички изоловани: „Треба изаћи из себе говором незадрживим, речима које ће нас рећи заувек, речима после којих ћемо остати сами и покрадени као богови“ (Миљковић 1972: 13). Песник и бог играју исту улогу коју налазимо код Јована Христића у моментима бележења античке хармоније успостављене деловањем богова, док је модерни субјект тај који ту равнотежу настоји да наруши, или бар да створи своју. Само Миљковић у једној реченици може изрећи суштинске супротности што нас одржавају у времену, као што је јанусовска улога речи које ће нас *рећи* вечно (заувек завршено), именовати нас упијајући наше бивство у лични речник и време једног стварања, али и речи које ће нас, утврдивши овакву аутентичност, оставити саме призвавши нам празнину. Као што је основна, притајена жеља Ивана В. Лалића да што истинитије изрази себе, односно да постане један од песника коме се верује, Миљковић истину такође инкорпорира у свој критичко-есејистички речник, пре свега везујући је за моћ речи. С обзиром на то да Лукић у очима Миљковића-тумача на типично валеријевски начин успева да учини реч апстрактном, бесадржајном и противречном, оном која се потом јавља у свој пуноћи (варљивог) облика, он постаје један од песника унутрашњих светова стварности, оних који су никли на ослепљивању песничког бића не би ли унутрашњи вид открио пределе костихевски помешане са сном и јавом.

Облик речи мора бити целина целине, јер „речи су ипак независне целине, али светови који постоје само у себи“ (Миљковић 1972: 15), а свака реч је само један корак ка исписивању личног речника поезије који не сме и не може бити издвојен из универзалног читалачког искуства, као што је случај са разговором речи-јунака Малармеове Велике Књиге. Видећи праву „хелиотерапију афазије“ речи у језику Момчила Настасијевића и Станислава Винавера, облик речи Миљковић одређује позивајући се на Аристотела, јер је облик „распоред делова у оквиру целине“ (Миљковић 1972: 16), а од речи тек протоком времена настаје појам који твори значење. Интересантно је то што на овом месту можемо увидети разилажење реализоване мисли Миљковића-есејисте и Миљковића-песника, јер, говорећи о времену које успоставља значење у поезији, песник „Ариљског анђела“ реч у песничком свету открива у дистанцирању од времена, у различитим *просторима* где из дубине управо речи проговарају као биће песниковог бића, увек на местима где се најмање очекују. Реч је та која се мора осетити, свако њено подрхтавање и избочине јесу рељеф који

песник треба да наслика у својој глави – углавном заборавом, да би се поново могло сећати, што је основа и Малармеове поетике, како је бележи Жорж Пуле, јер „сећати се значи поново гледати у одсутност, у празнину“ (Пуле 1974: 337). Зар дозвана или наново створена празнина као двострукоост трагичне и стваралачке позиције песника није Миљковићева песничка константа? То значи да категорије сећања, односно заорава песник мора да конституише у времену, у духу дијахроније која песнички настоји да се потисне од прве до последње збирке овог песника. Самим тим, време као категорија у спреси са песничким простором деривираним из жанр-слике и мисли надреалиста постаје једна од најинтригантнијих есејистичко-песничких константи овог есејисте.

Зато и не чуди што песма посвећена Његошу из циклуса „Седам мртвих песника“, песма „Гроб на Ловћену“ почиње цитатом: „Али не, то још увек није / време. То је једно место / које препознајем у простору“ (Миљковић 2001: 36, курзив аутора). У поезији Дубравка Иванчана („Слободна ноћ“), једно од Миљковићевих поетички и естетски окамењених места што лежи у парадоксалности слободе и спутаности, „слободна ноћ“ Иванчана „је јединство свих простора разједињених светлошћу, потпуни и стварни бескрај и вечност, нирвана“ (Миљковић 1972: 66). Можда се са разлогом и питамо – шта је то што Миљковић не говори, а што се као феномен континуирано конституише у есејима и поезији овог песника. Трагове тог духа вертикалности, оног који је (философски) усправљен трасирајући пут од земље до космоса налазимо на појединим местима у есејима Бранка Миљковића, у поезији такође, али на различите начине. Стога и не чуди интригантност односа стваралачког духа према оваквим егзистенцијално-поетичким категоријама, јер се песник и не може самоодредити у односу на једну од две константе, што је осетио и сам Иван В. Лалић пишући *Пролећну литургију за мртвог песника* где се сви песнички валери и стална места Бранка Миљковића исцртавају у јединственој вертикали, оној која као и сви здружени квалитети модерне поезије, држи стуб на коме ће нићи ново време и ново место, нови *пут* за Црног коњаника из истоимене Миљковићеве песме: „Ноћи дивља и горка вертикална / као ограда ево долази црни коњаник / да заверу са путевима склопи“ (Миљковић 2001: 18). На такав дисонантним бојама осенчен пут сам Миљковић одговара да „човекова усправна мисао је дошла у сукоб са физичким законима“ (Миљковић 1972: 149), што би значило да је стварност оно што песник може да одабере као своју слободу или стегу, а да дух поставља све елементе ограничења у рођење нове речи што ће истовремено постати и време и простор. Песма којима је тема реч у поезији Бранка Миљковића има небројено, а „његову поезију, али и његову критику и есејистику могли бисмо да посматрамо управо као усредсређен, готово опсесиван, говор о речима“ (Радојчић 2011: 121). Као што песнички постаје исто казати и ћутати: „кажем / ћутим / изговорена реч стоји насупрот мени / оптужује ме / насмејем се / реч се враћа постиђена у моја уста / моје ме речи не познају“ (Миљковић 2001: 11), тако и речи попримајући онтолошку функцију почињу да беже од онога који их природом свог позива, присваја. Посебно је интригантна игра додавања речи и смисла у циклусу „Седам мртвих песника“ у ком Миљковић, заправо, отеловљује свој идеал заснован на функцији песничког двојника који саопштава све оно што песник не може. Речено само може да се оствари јаком теоријско-философском подлогом, есејистичко-песничком слојевитом освешћеношћу која не може да негира време, на шта указују многи песници и есејисти европског проседеа, али може песнички да га склони, зато што је антички аксиом да „сваки пут када у нашем духу постоји двојност постоји време“, каже Пол Валери у својим расправама о сну и времену (1991: 221).

С обзиром на то да је Миљковићева теорија о стварању поезије заснована на постулирању својеврсних излазака из себе, позиција есејисте јесте да утемељи теорију тумачења као читања двојности. Та двојност уједно је и двојност постојања у времену, из чега се види да Бранко Миљковић спада у ону врсту критичара и есејиста (иако је скоро сваки текст овог песника на овај или онај начин аутопоетичко самоогледање) који време као категорију не жели тематски да уводи ни у свој песнички ни у свој есејистички свет, иако се равни стварања (прошлост, садашњост и будућност) неминовно самеравају у модерној

уметничкој творевини, као што је призивање историје песништва циклусом „Седам мртвих песника“ или дијалог са „националним симболима“ и фолклором у циклусу „Утва златокрила“. Као песник сна, Миљковић време по логици и философији органског састава сна и не жели, са недвосмисленом чињеницом да „у једној тачки у неког сна способност сећања и предвиђања је минимална (...) хоћу да кажем да је у тој тачки све истина“ (Валери 1991: 8, подвлачење аутора). Отуд је истина (а и тачка, у теоријама перспективе) као врховно песничко начело позиционирана у *простору* који је потребан новим речима, а не у времену. Јер, Миљковићу и није потребна потврда у времену, сем ако се у позицији духа у(с)прављеног уз помоћ песме не назире заокружена слава коју може добити само песничка имагинација.

Просторне категорије у поезији Бранка Миљковића, зато, су небројене. Такоређи, све је у просторној подели на нешто са ове и нешто са оне стране, на нешто горе и нешто доле, на оно унутра и оно изван, на кретање и трагичну сталност. Овом својом философијом простора (јер је и у есејима све у простору чула, просторима осећајности, просторима сна, итд.) есејиста се приближава Морису Бланшоу који изриче највећу потврду Миљковићевом осећају за значај простора, свезујући управо реч и простор као узајамно дозивајуће категорије, јер „реч осећа потребу за простором да би испољила и да би се чула и где простор, постајући сам кретање речи, постаје дубина и треперење споразумевања“ (Бланшо 1960: 87). Простор, кретање и реч три су сталне, парадоксално непроменљиве категорије песничке и есејистичке линије Бранка Миљковића, оне које увек подразумевају унутрашњи преображај, било у песми или читању песме. Отуд стална песничка позиција из које се зазива (епска) утопија ослепљивања, ослепљеног певача са грандиозном унутрашњом снагом (о)певања у простору где се ревитализује прошлост, код Миљковића постаје делимично травестирана у палимпсестно измишљање новог света такође изнутра. Тиме је Бранко Миљковић „независно од поетичких одлика својих песничких књига, у есејима и критичким текстовима симболизам као скуп поетичких ставова претворио у незаобилазни оквир у који мора да се смести свако тумачење његовог песничког дела“ (Микић 2014: 50).

Пошто је поставио обресе бића речи које мора остати неухватљиво или бар до те мере индивидуализовано да се не може до краја ни описати, Миљковић у поезији Сретена Перовића (текст „Мраморно племе“), поред песничког овладавања речју увиђа и недостатке у односу са њима, речи на погрешном месту које ремете крхки крвоток стиха, док на другом месту као основни квалитет наводи збијеност, концизност, али и свест о себи и изражавање себе у космосу (Миљковић 1972: 19). Исто је и са поезијом Дубравка Иванчана, истинског лиричара који често емоцију замењује интелектом, али ипак и код њега „речи су именовање ствари, дозивање. Самим тим оне сведоче да су ствари одсутне, да су реч и свет раздвојени“ (исто: 67). Са друге стране, повратак древним речима и тајанствености израза које је Миљковић осетио код наших великих песника Настасијевића и Винавера, Божидар Тимотијевић је рекомпоновао у свом песничком језгру осенченом „немуштим и тајанственим језиком“ (исто: 22) каквим ствари код њега проговарају. Излажући сопство кроз поезију на начин који је песнику какав је Бранко Миљковић изузетно близак, кроз амбиваленцију и парадоксалност у чијој се напетости речи отимају од стварности колико и од песничког бића, Тимотијевић је успешно успео „да отме речима оно што је у њима поробљено. Оно латентно у речима што није реч а реч је, што није у стварности, а стварност је“ (Миљковић 1972: 23). Остварена је хелиотерапија речи о којој на јединствен начин говори Растко Петровић (а Сунце је, доиста, уз смрт једна од најјачих лексема у целокупном песничком стваралаштву Бранка Миљковића), а што као један од стожерних принципа самоодржања песме Миљковић сам образлаже на неколико места и у поезији и у есејистици (критици).

Противречност утиска и његовог експлицирања са динамизмом што овај узрочно-последични однос собом носи лежи у основи поезије доживљене на миљковићевски начин, кад поново подразумева две стране у напетости, можда и специфичну врсту (нарушене) равнотеже. Та напетост се наставља Миљковићевим осећањем за Тимотијевићево „неповерење између стварности и њене лирске слике“ (Миљковић 1972: 25), што би могло

подразумевати и сумњу у песников стваралачки задатак, пре чега се долази до чињенице да није важан песник него сама песма – биће произашло и одвојено од песниковог бића. Таква песма у којој опсег речи бива недочуван рађа одређену стваралачку тачку поравнања „где се укидају противречности“ (Миљковић 1972: 25), место на ком песник овладава свим речима, јер се више тим истим речима не именују ствари, већ оне постају ствари, а бретоновска тачка на којој се укидају противречности, како каже Миљковић, постаје јака песничка узданица, оживљени песнички материјал.

У тексту о поезији Томислава Мијовића метафорички насловљеном „На ногама“ у први план избија Миљковићево неуморно трагање за стихом којим почиње песникова поезија. *Почетак* је оно што је у средишту стваралачког интересовања и овог неосимболистичког песника, јер је то тачка на којој се исписује коначан однос према изражавању сопства као вечито супротстављање, древна битка сопства са сопством коју је нашао управо у песми „Длан“ Томислава Мијовића. Како „без немира, без тога вечитог супротстављања себе себи ми и не постојимо“ (Миљковић 1972: 27), тако исто и поезија не може никад бити завршена. Јер у игри песниковог бића са околином и самим собом увек стоји знак неједнакости који ту игру окреће увек у стваралачки недовршеном смислу. Уосталом, и сам Иван В. Лалић, кад говори о савршеној несавршености песничких опуса неких песника сматра да је довршеност (а не целина) оно што ограничава подручја песничке инспирације.

Стога, вероватно, и Миљковић код Мијовића осећа динамику вечите опречности садржану у односу према песничкој материји у којој је све код овог песника у покрету, у неоствареној стварности без које поезија не може ни постојати (према Миљковић 1972: 28). Избегавајући временско одређење песме, код есејисте се могу срести само појмови вечности и свевремена, за шта је доказ управо ово тумачење Мијовићеве поезије. Унутрашњи песников диктат као незаобилазна творачка константа код Мијовића је остварена у саодносно сна и јаве, њихове испреплетености до те мере да је неопходно поставити питање о органским елементима ткања поезије, као што је у овом случају питање мистике, философије и поезије. Елиотовски и лалићевски изричући да је „поезија [је – О. В.] одраз *целокупне* људске свести“ (Миљковић 1972: 29, курзив аутора), оне исписане у стварносној епистеми која подразумева спој супротности – ћутања и говора, слепила и вида. Уосталом, и Миљковић изриче похвалу Мијовићевом повратку форми, и то са „пуно мере“ (Миљковић 1972: 29), али бучно, онако какво је, уосталом гетеовско вечито тражење себе и губљење сопства. Управо се на овом месту види динамика теоријске напетости између форме и смисла о којој говоре многи модерни теоретичари, између осталих нпр. Антоан Компањон, напетости изникле на древним ставовима свих здружених писаца-есејиста. Уосталом, у гласном простору рата који је обележио генерације стваралаца на јужнословенском говорном подручју, међу којима је искрснуо и стваралачки глас Изета Сарајлића ствара се круцијални, демаркациони, колико и саображавајући однос човека и историје. Зато не чуди, у вишеструким расцепима, чињеница окоштала у поетичкој бази саме Миљковићеве поетике да „после бомби и рушевина треба сакупити делове себе, направити поново себе, измислити се и оправдати потребу свога продуженог постојања“ (Миљковић 1972: 31).

Иако стварност као категорију транспоновану у песму Миљковић доживљава на посебан начин, такорећи као такву једнолинијску је и оповргава као основни материјал песме у лирском свету, у есејима заправо добијамо праву слику песниковог односа према нејезичким и непесничким инспирацијама, односима и сукобима похрањеним у нечему на шта песник и не може да делује, а то су управо историја и стварност обликована њоме. Зар, уосталом, исто тако атомизирана стварност није, первертирана, расцепљена или дубоко трагична, нашала место и у песничким збиркама есејисте Бранка Миљковића? Зато и не чуди хуманистички превод контекста у ком је настала поезија Изета Сарајлића, јер иако омеђена тешким психофизичким искуством рата, Миљковић гетеовски у књизи над којом је загладан као основну тему види љубав. И то исту ону љубав која иако остатак само именована, остатак сећања које се преточило у заборав ствара нова подручја рођења и почетка управо у

Миљковићевој поезији. Зато, уколико је стварност као код Сарајлића дисеминирана ратом, тугом и болом, есејиста са топлином говори чак и о неопходности тога да се песник умори, заустави. Можда зато и не чуди што је баш Сарајлића и Тошовића директно ставио у ред песника који мисле и осећају као он сам, јер „ни једног тренутка песимизам није дехуманизовао нити деморализовао ову топлу, искрену човекову поезију (...) Изет Сарајлић ми је, заједно са Ристом Тошовићем, необично близак по ономе што осећа“, и додаје „пустите песнике! Бити помало тужан и уморан није грех“ (Миљковић 1972: 33). Управо се у збирци *Узалуд је будим* љубав јавља као претапање и препознавање својих осећања и ликова у другом, тако у истоименој песми збирке „моја љубав пуна других је део зоре“ (Миљковић 2001: 17). Место љубави је, као и песме, у песниковом двојнику, оном који пева, стога есејиста у циклусу „Критика поезије“ и каже „али нико не може да види / Онога што у мени пева“ (исто: 130). Љубав је на месту где се ствара нови свет, где је рођење врховно начело стварања, јер је почело, празно место које треба створити, а не наново заборавити.

Као да је песнику намера да сваки есеј заснује на континуираној поетици која подразумева надовезивање као разлагање сопствене теорије о песништву, што даје утисак сливености песниковог промишљања песничког чина/ песничких чинова; тако и есеј о речима Ивана Цековића за Миљковића подразумева апотеозу неухватљивости речи које „некада су саме себи циљ“ (Миљковић 1972: 34), изван којих садржаја ни нема. Речи су те, поручује есејиста што изналазе нова стваралачка и егзистенцијална поља песнику; другим речима, није песник тај који домишља речи. Речи су те које песника налазе или не, зато су оне у Миљковићевом песничко-естетичком систему једно посебно биће коме се сваки појединачни песник прилагођава. Уосталом, као и песми самој. Афирмишући језик овог песника као чисте супротности модерној тенденцији у пољу апстрактног песничког језика, овај јесте жив и народни са црногорског тла, те Миљковић, за разлику од света Божидара Тимотијевића у ком „не. Све неће бити добро“ (Миљковић 1972: 23) исцртава линију јединственог песничког „живитодајног оптимизма“ (Миљковић 1972: 36).

Песнички немир који јесте есенцијални део сваког стваралачког чина (немир духа као немир тела и стварности) Бранка Миљковића интересује као тема али и као начин стварања. Код Блажа Шћепановића (у метафорички насловљеном есеју „Лобања у трави“) есејиста осећа формирање песничког пера у оквиру надреалистичке мисли „која тражи поезију ван свих облика, у хаосу слика“ (Миљковић 1972: 37), али у једном специфичном искуству које разастире пред читаоца *начин* састављања слика, како есејиста каже, а не метафора. Управо то састављање слика у песмама са ратним мотивима овог песника вуче борби за људско, стога сам и негује посебну врсту унутрашње, песничке равнотеже, јер „овај млади песник уједињује у својим песмама надреализма и друштвени сензибилитет“ (Миљковић 1972: 38). Посебан квалитет Миљковићевих есеја лежи управо у чињеници да је његов аналитичко-песнички захват условљен начином на који конципира сопствену есејистичку мисао од текста до текста. Овај есејиста српског неосимболизма много пажње поклања изворним мислима песника над чијом поезијом размишља о песми и песнику, самим тим цитати су бројни и дугачки, као да читаоцу поручује да је неопходно прочитати песму и над њом остати замишљен у тишини, без експлицирања и анализирања, развити ону посебну „емоцију емоције“ о којој говори Растко Петровић. Везаност за живот песника (од чега Миљковић жели да побегне, што коренски није могуће) као реконструкцију стваралачке инспирације, Миљковића приближава и Бори Радовићу, али и самом Растку Петровићу, јер „живот песнички, тако, онај прави живот његових емоција, толико деформише, проткива, разграђава оно што би иначе било његова биографија, да се догађаји којима смисао треба тражити у унутарњем песничком сну надовезују необично типично“, каже овај авангардиста у тексту „Општи подаци и живот песника“ (Петровић 1972: 23). Још један доказ да истинска мисао о књижевности, можда супротне и супротстављене поетике спаја у исти извор смисла књижевног стварања. И ова везаност за чист симболистички „поступак поунутрашњења“, (*ауто*)биографије из сенке приближава песнике-есејисте у њиховим опсесивним темама кроз текстове дискурзивног карактера.

Желећи да сагледа песника као целину (дакле, ипак не одвраћајући поглед од песника, онога који песму ствара или кога песма ствара, што у овом случају није ни значајно), онога који своје искуство подређује добро изнађеном склопу речи, подређујући се песми као унутрашњем диктату, а крећући од опипљиве стварности не би ли на том песничком путу пронашао неостварено (као и сам Миљковић, уосталом), Блажо Шћепановић остаје један од оних са јединственом улогом у историји поезије. Дисперзивност ове поезије успорава је у тражењу сопственог облика у ком ће се читаоцу приказати, иако песнички квалитети као што су осећај за осамостаљивање сваког стиха или контрола надреалистичке мисли опстају у песничком таленту какав је Шћепановићев. Међутим, таква неискоришћена блага ове поезије остају заробљена управо „јер им није дат одговарајући облик“ (Миљковић 1972: 40). Поново облик као сврха стварања поезије, као форма и садржај у исто време, реч која мири све потребне супротстављености стваралачког чина остаје неопходни квалитативни, композициони, идејни и стваралачки императив и код есејисте какав је Миљковић, зато и не чуди заступљеност управо ових Миљковићевих погледа у критици која се бави његовим есејистичким радом¹⁴.

Први песник код кога уводи појам критичности духа неопходног не би ли се створила песма која би била сама себи довољна и сама себи циљ јесте још један неосимболиста – Милован Данојлић. „Свака Данојлићева песма је афекат, али афекат који себе сања“ (Миљковић 1972: 41), дакле емоција што се удаљава од свог стварносног, искуственог порекла. Уосталом, то исто поручује и сам Миљковић-песник који не жели речи, а оне су му потребне; не жели изговорено, а именује не би ли се то исто вратило као заборав. Самим тим, Данојлићева је поезија саткана од емоционалне конфликтности, од сукоба (а не равнотеже) између песничког манира и песничког сензибилитета. Стигматизујући младалачки песимизам овог песника, Миљковић заправо указује на недовољну оствареност разумевања између песника и света. То би значило да, на аналитичкој линији тумача какав је и Иван В. Лалић, Миљковић песму посматра у органском јединству песника са светом. То јединство не мора бити увек умирујуће и утопијско, али увек рађа искру неопходног оптимизма. Зато и почетни песмимизам уочен у поезији Милована Данојлића Миљковић не види као квалитет и као естетско начело, напротив, уколико овај песник припада групи оних стваралаца што пишу „из срца“, оптимизам је једини начин да се оваква поезија у својој пунокрвности оствари. Стога и сам Миљковић изговара једну имплицитну похвалу, поверење у човека и свет, јер „оно што човек, који себе осваја и придобија, који од себе једини може да створи човековог човека“ (Миљковић 1972: 43) ствара и негује вредности, па макар оне понекад биле и опречне. Мапирајући пут једне чисте поезије неосимболизма у овом есеју („Што се тиче песничког поступка, ова поезија је настала под утицајем два схватања која су највише обогатила, оплеменила и утицала на новију поезију, под утицајем надреализма и симболизма“, Миљковић 1972: 45) који покреће питање и стваралачке свести, идеје о целокупности, интегралности, односа између песничког песимизма и оптимизма, начина третирања стварности, Бранко Миљковић наставља своју причу о речима. И то онима којима је неопходна синестетичност да би постале поезија, доживљај стварности не би ли се од ње удаљиле. Такву врсту равнотеже и односа према измереној стварности и њеном песничком двојнику Миљковић осећа у поезији Драгана Колунције (текст „Затвореник у ружи“).

Претачући „свет ствари и појава у свет слика и емоција, у поезију“ (Миљковић 1972: 47), овај песник пронашао је облик кроз који проговара свом својом савршеном несавршеношћу, па чак и „претераном метафоричношћу која гуши мисао и емоцију“ (исто: 48), ова поезија остаје еманација модерне песме. Сва „жива, јарка, свежа, опојна, испевана чулима“ (исто: 47), ова поезија зрачи посебном светлошћу која тражи и проналази оптимизам, али ово је и књига којој на нивоу целине недостаје квалитативна уједначеност. Као поезија-апотеоза онога што је и Бранку Миљковићу омиљена загонетка – *оку и уху* – јер

¹⁴ Сања Париповић, „Неосимболистичко експлицирање форме“, у: *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. XXXVII, Нови Сад: Филозофски факултет, 2012, 75-84.

се и сам песник неосимболизма колеба између искренности поезије захваћене и испеване чулима и оне која чула помера, одваја од песме, она је у читалачком духу есејисте доживљена као пуна, богата, наивна (што би подразумевало највећу похвалу изворности и неусиљености) у инспирацији и циљу који се њоме постиже, те стога и не чуди позиција песника у односу на свет ствари и појава песнички моделованих, а то је пре свега позиција онога који се диви. Овај есеј је посебно интригантан, као и многи други, јер се поезија о којој се говори донекле јасно одваја од песничко-философског програма Бранка Миљковића. Међутим, сама чињеница да есејиста увек предност даје непосредности, искренности и поезији увек и у свему, доказује песников однос према моделима поимања стварности и искуства (детињства, рата, села, града...) што је сáмо неизоставни шраф у низу других од којих песма почиње. Сва саздана од фовистичких елемената, игара светлости и сенки ова поезија се поново удаљава наведеном врстом инспирације од миљковићевског проседеа чињеницом да се есејиста хвата у коштац са лепотама лета у песничком перу Драгана Колунције, дакле са добом године које је и Лалићу и Миљковићу неретко доба преиспитивања, трулежи, препуштања и трагизма. Зато је још више интригантна присност којом се Бранко Миљковић овој поезији обраћа.

Први и једини есеј са класичним, епштејновским насловом, есеј „О поезији Десимира Благојевића“, један је од најдужих и најсадржајнијих по питању идентификације песника са поетиком, самим тим један од оних што на најексплицитнији начин сугеришу иначе јединствено дивергентне путање Миљковићеве поетике. Идући од збирке до збирке, промишљајући целовитост осећања и стваралачког поступка истканог од прве песникове збирке кроз време, Миљковић је своју пажњу усмерио на све квалитете које једна самопромишљана поезија мора да поседује: од бола и младости, преко револта и туге чије порекло припада Бранку Радичевићу и Милошу Црњанском, па све до замене света сном и сна светом, Десимир Благојевић се конституише као песник дематеријализације, валеријевски наслућених звукова: „Зато је ова књига сан о свету тајан (...) Зато је ова књига сан о свету шуман“ (Миљковић 1972: 54), песнички изриче Миљковић. Сан као изобличена, али ослобађајућа представа у себи, скуп слика или део значајног песничког путовања утемељен је у „Четири песме о сну“ из 1956. године. Сан није јаван, сан није једноличан и миран, то је оно што песник-есејиста изриче и о Десимиру Благојевићу, али и о себи, имплицитно кроз речи Пола Валерија, јер „у сну, ми смо као наги и неспособни за одбрану од одјека свега што знамо“ (Валери 1991: 12), а управо је одјек као неоплатонистичко начело стварања код самог Миљковића нешто на чему израста његова лична поетичка узданица. Зато Миљковић стиховима то и наглашава кад каже „сам у сну своме – ко ће да ме спаси“ (Миљковић 2001: 95). Управо зато што је сан измишљање света онаквог каквим га песничко око жели, у другачијем систему именовања, у наличју стварности (а Валери у својој расправи о сну и каже да слике у сну јесу дисторзиране али да не одударају много од стања будности, стварности) где и птица и сунце проговарају у новом виду, само је друга врста непромењеног статуса песничког субјекта, оног симболички ослепљеног, што је у основи Миљковићевог песничког поступка – метафоре. Јер, „Миљковићево ‘ослепљивање’ ријечи заправо значи њихово оживљавање, њихово превођење из адекватних у инадекватне, подизање њихове семантичке и комбинаторне моћи“ (Ковачевић 2015: 53). Тако, есејистичкој афирмацији одговара песничка супротност, те не чуди што Миљковић пише песму са насловом „Критика метафоре“, насловом који заправо заводи, јер „две речи тек да се кажу додирну се / И испаре у непознато значење“ (Миљковић 2001: 141). Сврха је, у ствари, у понављању, и то оном лакановском које увек тражи нешто ново. У тој снази и „слободи одбаченог“ о којој говори и Вирцинија Вулф у својим есејима (1956: 39) грана се Миљковићева посвећеност читању, и то оном које није увек и искључиво уперено ка унутра. И у овом случају то ново лежи у темељу проналаска љубави остварене управо у Благојевићевом осећају за песму. Зато и код њега, као код Колунције све почиње чулношћу, потом претворене у сан. Овим је Десимир Благојевић одвојио песнички мизансцен од очигледне стварности, преточио га у сан и остварио основни симболистички кредо, тренутак кад „уморни дар једном почету поезију препушта њој самој

да тече, да се мења, да саму себе ствара, да буде хотимична у односу на песника, да се у њему без њега одиграва. То је ступањ осамостаљивања песме и настајања, када пре она нас чини песником него ми њу песмом“ (Миљковић 1972: 55-56). Ево момента у ком одређени доживљај, осећај у стварности песника почиње да утиче на његову позицију у песми; ово је чист песнички тренутак реза, код Изета Сарајлића такође, као и код Десимира Благојевића, симболизован умором, одређеним душевним стањем, опипљивим квалитетом самоосвешћености која песника самог пројектује у заборав не би ли се песми омогућио пут потврде у стварности. Међутим, ово би значило да од песничког умора зависи да ли ће песма проговорити својим животом, што есејиста, мислимо, није хтео да каже. Иако је у наведеном цитату достигнута уметничка вредност несвесним поступањем песника, за Миљковића песника и есејисту то није битно јер је уметничка, песничка целина као начин и циљ стварања остварена малармеовским импулсом (изгона случајности) потврђеним у поезији самог Бранка Миљковића.

Утемељена самостворена поезија, осамостаљена тако да поезија која се ствара превазилажењем стварности успева да сном превазиђе нас, што је у основи поетике самог Бранка Миљковића, поезија Десимира Благојевића, посебно збирка *Долазак међ цврчке* остаје на јакој линији песимизма, али оног који је као теорија развијен, у својим нијансама освешћен (есејиста бележи трансцендентални песимизам, социјални, интелектуални...). Управо је оваква врста песнички материјализованог песимизма који се претворио у систем мишљења песме и мишљења о песми, омогућио је Десимиру Благојевићу аутентични статус поезије, јер „не пева ова поезија живот споља, већ његове импулсе изнутра. Овде је поезија дошла до своје слободне пулсације; неподстакнута ничим споља, она је сама себи узрок“ (Миљковић 1972: 61). Према овом односу са поезијом која ипак негује песимизам у свим својим видовима (чак и у тзв. љубавној поезији) види се шта је оно што Миљковић узима за основну песничку вредност: не вредност или квалитативну (не)уједначеност инспирације, већ начин њене обраде. Зато спољни надражаји док год се задржавају као алузија осмишљена и реализована унутрашњим оком (отуд код самог Миљковића толико песама посвећених и симболичкој, епској традицији „ослепљивања“ песника), дотле је Миљковић есејиста отворен за различите врсте ванпесничке инспирације. То би значило да пут настанка песме, мучни дијалог речи супротстављених и нама и стварности треба оголити у песми, јер је то моменат њене искрености и истинског одржања. Управо је то оно ново у модерној поезији о којој говори Бранко Миљковић, то су основе онтолошког одржања песме, јер онда кад је и свет и живот у њој нов, песма остаје биће које је створило и свет и песника, а то је крајњи циљ песника симболизма. Они на тај начин стварност замењују речју, песника песмом, а живот сном; тако, ако је сан јаван, дозван елементима које познајемо, онда се крајња функција песме остварује у једном полифоном језгру у ком има места за све, њена органска уметничка функција стварања замишљеног света истинитијег од оног правога доживљава своју светлост и обнову. „Тамо где више заиста не можемо ништа почиње истинска стварност, непроменљива и независна од наших мисли“, каже Миљковић-есејиста (1972: 63).

Музика, шум, завичај као простор (невидљивих) Благојевићевих координата на личној песничкој мапи омогућавају симболизам слика, реверзибилност сна и стварности кад ствари остају далеке; они ову поезију остављају на месту које је самом Миљковићу поетички блиско – у музици и сликовитости коју есејиста осећа и код Вјекослава Мајера, кад „свака и најмања промена тона или симбола указује да се отворио нови хоризонт, да су се откриле нове могућности уживања и бола“ (Баура 1970: 32). Све симболистичке елементе које Миљковић издваја у процесу (само)стварања песнички омогућава управо наслућивање, алузија, шум, део који сугерише целину. Стога, поезија Вјекослава Мајера остаје поезија асоцијација, поезија музикалности и из њих проистекле једноставности. Таква асоцијативност, као одјек, први корак ка поетици заборавља јесте оно што је Бранко Миљковића привукло поезији Миливоја Славичека. Јер, повратак отаџбини, свом крају, песми дарује посебни квалитет истинитости, можда баш зато што у њеном корену лежи љубав. Можда је зато Славичекова књига *Далека покрајина* „понављање љубави у просторима чија имагинарност не смета

будној истинитости те љубави“ (Миљковић 1972: 70). Остајући ван географских простора Србије или Хрватске, као у случају Миливоја Славичека, песници су успели да симболизују опевање простора отаџбине.

Осећајући, надаље, у поезији хрватских песника јединственост оличену пре свега у односу према речима и стварности, као код Дубравка Иванчана и Мила Станковића код којих се стварност не позајмљује већ се осваја „смелим певањем“ (Миљковић 1972: 66), и то оним укореним у веру и љубав према човеку, што поезији Мила Станковића дарује посебну врсту песничке искрености и особене аутентичности, с обзиром на то да у есејистичку целину Бранка Миљковића улази као појава песника без традиције у јужнословенској књижевности, он оличава самосвојност гласа утемељеног у једном Жаку Преверу или Андреу Салмону (према Миљковић 1972: 68). Једноставност ове поезије, тачније поеме „Хиљаду осмеха и једна суза“ огледа се, за разлику од Благојевића, у апсолутизацији и елегизацији љубави, једног од темељних, везивних начела стварања песме. За разлику од, рецимо, интуитивности Благојевићеве поезије, и Освалдо Раму је у Миљковићевом перу песник интима, посебне врсте опеваног склада у позицији „као да је нашао чаробну средину између мира и немира“ (Миљковић 1972: 79). Меланхолија овог песника одводи од симболистичке поетике, обрнутом песничком поступку, што значи да је Раму више песник који саображава своју унутрашњост стварности, него што стварност песнички наслућује.

У Вунаковој поезији, у индикативно насловљеном тексту „Птица и ноћ“, пак, осетна је жеља ка посебној врсти песничког иновирања које ствараоца води изједначавању поезије са *облицима* ствари, мирење и динамизовање различитих структура песме од звучања до значења и играња језиком, док је у осећају Ђорђа Јањатовића са одјецима Попе и Настасијевића реминисцентна поновна, свепрожимајућа „свест о присутности времена и љубави“ (Миљковић 1972: 74). Дакле, у форми која не означава само морфолошки облик песме већ и простор, време, у садржини (љубави) крије се језичко постулирање песме. Тако, значење и облик у Хегеловој естетици еманација су равнотеже, јер ако „подударност између значења и облика треба да је потпуна, мора исто тако и духовност која сачињава садржину да буде *таква*“ (Хегел 1975 I: 79, курзив аутора). На истој скали духовности, али и песничког доживљаја света чији би траг требало да остане у поезији, и Лалић и Миљковић као основне елементе моделовања света и бића у поезији виде љубав и време, дакле обојица негују специфичну врсту оптимизма без ког поезија не би испунила своју примарну функцију. Оно што је за Лалића била истина за Миљковића јесте „реалност редуцирана на голу бешчулну слику“, дакле реалност без чула, апстрактност једне универзалне успаванке чији је основни моделативни елемент управо језик, као што је случај са поезијом Ђорђа Јањатовића. Овај песник јесте Миљковићев најдинамичнији саговорник управо због песничког манира који настасијевићевски подразумева редукованост израза тако природну и природну Бранку Миљковићу, чак и у самим есејима. С обзиром на то да подсећају на есеје Васка Попе, а опет нису комуникативно маскирани као записи овог великог српског песника (Попа се, наиме, у својим ретким аутопоетичким записима, обраћа у другом лицу имплицитно потврђујући свој став о редуваности самоанализе), есеји Бранка Миљковића су елиптични, али не лишени анализе, већ философски редуковани и криптични на одређеним местима. Управо се овим квалитетом есеји Бранка Миљковића приближавају његовој песничкој поетици, оној која у свом центру негује истинску нит чисте, апсолутне поезије описане у плодном есејистичком перу Пола Валерија. „Под тим би требало подразумевати трагање за ефектима који проистичу из односа речи, или још више односе међусобних одјека речи, што, све у свему, наводи на помисао о *истраживању читаве области осећајности којом управља језик*“ (Валери 2010: 468, курзив аутора), изриче песник-поклоник једног Едгара Алана Поа и ученик Стефана Малармеа. Један од таквих есеја је управо и запис о поезији Ђорђа Јањатовића.

Један од текстова који води најживљи дијалог са Лалићевим јесте есеј о Тодору Манојловићу насловљен може се рећи, најбазичнијом, најстабилнијом поетичком основном самог Миљковића – „Песник и његов двојник“. Први од песника који је јасно исцртао Попин

и Миљковићев идеал у исто време јесте управо Тодор Манојловић, и то изузетно успелим подухватом да одвоји своју песму од себе. Дајући у целовитим аутопоетичким есејима, почевши са критиком поезије Алена Боскеа, хијерархију елемената што учествују у стварању песме, Миљковић поставља Песника на почетак, не би ли га убрзо у сваком делу самосталног живота творевине, песма заменила и превазишла. Ово слављење аутохтоности песничке творевине не значи да је поезија испевана хладно и неприсутно, напротив. Речено је само блискост Миљковићеве теорије о песми одређеним постструктуралистичким и деконструкционим и постструктуралистичким теоријама о смрти аутора, рецимо, као код Барта, Дерида и Фукоа. Развијајући читаву причу о ишчезавању аутора у процесу писања, Мишел Фуко у тексту „Шта је аутор“ о писму и делу говори на начин који се у нечему подудару са Миљковићевом теоријом о песми. Самим тим што је модерни књижевни захтев да аутор ишчезне из свог дела оправдан раскидом са некадашњом жељом да се делом осигура бесмртност, Фуко феномен одсуства аутора донекле сматра и самом темом одређеног дела, што Миљковић не чини. Бранко Миљковић, поново, и не прихвата друго време до време саме песме, зато је логички, али и философски след чињеница да песма однекле мора да почне (иако о предлитерарном животу речи у простору Миљковић у више варијација говори), да се роди, не би ли свој живот могла самостално да настави црећи снагу из себе и сложеног односа својих саставних елемената. Ово би и могао бити моменат надреалистичког описивања стваралачког процеса, поготову што сан као уметничку категорију Миљковић високо вреднује, међутим, сан овог песника је сан склопљених очију, ослепелог песника што је сна свестан толико да му допусти генерисање слика којима ће владати сном превладане речи, као у песми „Сонет о непорочној љубави“, кад лирски глас каже „врати ми сличност да усним, док страв / тишти ми чело и ниче на столу“ (Миљковић 2001: 55). Компоновавши многе своје песме као систем стваралачке прожетости питања и загонетки са делом, скицом живота која је у стварности песме ухваћена, Миљковић се и удаљава и приближава Лалићевој игри видљивог и непостојећег призваног у стварност са жељом да трагички осенчи пут једног ствараоца у реалности и човека у песми који се воде путевима предавања песми, али и просторима смрти. Та игра оличена је у основној идеји свих песничких збирки Бранка Миљковића, а осветљена у питању – шта песма одузима да би дала?

Она, у сваком случају дарује осећаје. Опевати истински осећајно иако ти то нешто не припада постаје најизазовнији задатак песника чију је тајну Тодор Манојловић открио. Таква „независност песничког стваралачког расположења од њега самог“ (Миљковић 1972: 77) не може опстајати уколико неко други не преузме улогу песника. Код Лалића то често није песников двојник, већ песник сам са различитим (песничким) ликовима. У случају Тодора Манојловића, а у тумачењу Бранка Миљковића, у питању је песников двојник, можда онај који и управља квалитет и тон Манојловићеве поезије ка једном грандиозном колоплету „орфичко-орфејске магије“, у својеврсној химни дионизијске песме. Зар овакав доживљај песника није идентично пропорционалан Лалићевом „узнесењу у себе“? Међутим, треба бити опрезан. Лалић ниједног тренутка не говори о излажењу из себе, иако његова поезија сама обилује песничким јунацима што могу преузети улогу песничког двојника, док Миљковић инсистира на затајености другог типа, а тиче се пре свега самог става према стварању. Оно што Лалић у ствараоцу види као доказ интегралности песничког лика осећа и Миљковић философски га усложњавајући чињеницом да се код песника које бира за свој песничко-аналитички поглед пројављује нешто што бисмо назвали *играњем песничком свести*. Створивши причу о Тодору Манојловићу и његовом стваралачком креду који рађа двоструко опасног двојника – јер се он на крају може отуђити, а песник сам изгубити „кључеве властите поезије“ (Миљковић 1972: 77) – Миљковић се враћа аксиому од ког прави песник не може побећи, а то је да сви песнички ликови у једном тренутку морају да се измире. Управо у овоме лежи целовитост и емоционалност Манојловићеве поезије, иако као сваки добар уметник негује посебну врсту диспаратности: „Овај песник је паганин по расположењима, естетa по духу, класицист по алузијама“ (исто). Посматрајући поезију као

једну страну самоогледања, Миљковић конституише Манојловићев исповедни, песнички глас као уметничку аутентичност, а образлажући песниковог двојника наводи гетеовски замишљену драмску песму „Нарцис и Ехо“ у којој се управо спајају сви квалитети поезије овог песника: и иронија модерног човека и свеprisутна сумња и преиспитивање, удвајање. Донекле различит од претходног песника, песник Освалдо Раму пронашао је у другачијој врсти равнотеже своје песничко уобличење, у оној равнотежи која осујећује нагле заносе, али исто тако и неумерене падове. Чињеница да Миљковић своје редове посвећује управо песнику који је романтичарски стишан, оног коме је стран симболистички и апстрактни начин изражавања, а сугестивност и интимност су му основни песнички постулати, постулати праве лирике, како каже Миљковић. Овој једноставности супротставља се поезија Хусеина Тахмишчића, босанског песника и критичара, поезија херметичног израза. Чак и у младалачкој хаотичности што обележава ову поезију Миљковић види искру несмиреног талента укорененог у просторе реминисценције. И један и други песнички пут су истинити, и то на онај начин кад „истинита је, наиме, идеја када се као идеја замишља онаква каква је према своме по-себи и према принципу општости“ (Хегел 1975 I: 112). Овом Хегеловом идејом објашњеном језиком философије опцртава се лук што води директно до извора мисли Зорана Мишића о колебању између утемељења стваралачке мисли на солипсистичким или универзалним основама.

Текст који може сачињавати (ауто)поетички диптих са погледом на поезију Тодора Манојловића јесте Миљковићев есеј о поезији Вука Крњевића „Двојник или опевање воде“. Ово је најкомплетнији Миљковићев запис који води дијалог колико са његовим песничким стварањем, толико и са позицијом есејисте који, тумачећи друге ствара *речи-огледала*. Зато је вода једна од митолошких и онтолошких семантема скривених у поезији Бранка Миљковића, јер са владавином ватре тешко може да се бори. Још је интересантније кад се песник одлучује за откривање сопствених ставова о песничком стварању елементима који код њега самог на први поглед нису толико видљиви, или бар не добијају функције сталних поетичких места. Зато је толико интригантна шта песник у једном облику свог стварања (поезији) не каже, а о чему и на који начин у другом проговори (есејима) и обрнуто, наравно. Не изриче улудо песник „Трагичних сонета“: „Видиш ли оно чега нема то да браниш?“ (Миљковић 2001: 67). Овим питањем песник и есејиста се наново враћа европској и српској поезији симболизма, Лалићу и Малармеу посебно: Лалићу-песнику коме се одбрана поезије заснива на равнотежи између стварности и привида, Лалићу-есејисти који сва лица поезије брани „узнесењем у себе“, а Малармеу остаје близак односом према речи и симболу, према зиду што удваја како песничке перспективе (као огледало у есејима), тако и просторне основе егзистенције. И ово је чист симболистички моменат, теорија удаљавања наслеђена управо од Валерија¹⁵, која као једна од стваралачких техника отвара многобројне путеве доласка и одласка од себе; тај агонични песнички моменат у себе упија и елементе поетике, историјске егзистенције, најгласнијег живота у песми и постаје Миљковићев знак распознавања, како у есејима, тако и у поезији.

Проницљивост и сталоженост песника, есејисте и драмског писца Тодора Манојловића, философа „интуитивне лирике“ у есеју о Вуку Крњевићу преточило се у књижевноисторијски портрет другачијег удвајања – удвајања Нарциса као рефлекса специфичног епистемолошког феномена. Идући по ивицама Валеријевог и Нарциса Вука Крњевића, Миљковић залази у феноменолошка поља објављивања Нарцисовог лика. Још једанпут, поред тога што је одраз митског јунака доказ о трагању за сопственом егзистенцијом, Миљковићу је вишеструко занимљив и присан, пре свега јер свој квалитет удвајања исцртава чињеницом да се потрага за смислом о себи налази у поверењу у нешто

¹⁵ „Оног тренутка кад реч указује на извесно удаљавање од најдиректнијег израза, што значи од најмање осетљивог дела мисли, оног тренутка кад та удаљавања као да, у неку руку, откривају свет односа различит од чистог практичног света, више или мање бивамо свесни могућности да проширимо ту област изузетка, и имамо осећај да смо докучили фрагмент узвишене и живе супстанције која је можда погодна за усавршавање и неговање; и која, усавршена и искоришћена, представља поезију у уметничком смислу“ (Валери 2010: 467).

што је изван њега самог, у огледалски одраз. Као да је у своју теорију о песничком Нарцису Вука Крњевића Миљковић замислио на темељу теоријске игре претапања Аутора у скриптора, како их Ролан Барт моделује у тексту „Смрт аутора“. Скриптор постаје оно што остаје Миљковићева поетичка вера – записничар читавог речника, песников једини и прави двојник, рестауратор свих речи понетих из прошлости аутора књиге која се дешава сада. Крњевићев Нарцис и одудара од валеријевске поставке митског јунака-двојника, пре свега зато што свој одраз не тражи не би ли упознао себе, како каже Миљковић, већ да би се, пронашавши оно што тражи, потом са собом обрачунао. Тај обрачун обележен је једним чисто поетичким импулсом који се у поезију Вука Крњевића инкорпорирао као тема, а то је имплицитно обрачун са очевима, односно традицијом, зато и „Нарцис који је тражио ‘предивни пут у себе‘ наједном схвата да бити вољен не значи поседовати себе, већ своје очеве“ (Миљковић 1972: 136). Наједном, философски изведен, закључак, односно перипетија драме субјекта ове поезије постаје плодан терен за развијање Миљковићеве аутопоетике. Овај пут песник и есејиста српског неосимболизма окреће се имплицитно питању односа песника и традиције, песме и прошлости. Код Бранка Миљковића то је увек питање *мене* и *многих*. Стога и остаје дубоко интригантано позиционирање песника према смрти, умирању у самоћи или према (симболичком) *неком* („Седам мртвих песника“), или долази до нечега што Хуго Фридрих означава „техником претапања“ слојевито описану у Рембоовој поезији, појашњавајући је као квалитет и феномен који заправо подразумева претапање слика из једног подручја у друго (наравно, *именовањем* одређених ствари) (према Фридрих 2003: 224-225). Овакво претапање, са читавом феноменологијом именована читамо у појединим песничким формама које песници српског неосимболизма нарочито негују, као што је, између осталих, форма музички наслеђеног реквијема. Поред тога што су ову форму, као и сонет, неговали и Лалић и Миљковић, они су основе песничке технике овог облика, поред просијања наративности, видели и у односу према мртвима, тачније у семантичком и онтолошком претапању живих и мртвих, док изван обе стране углавном стоји фигура песника, односно солипсистички песнички глас. Можда је ово један од разлога што Миљковић и иницира песничку причу множине баш код песника какав је Вук Крњевић, причу свих који смо, природно, наследили своје очеве:

Сви смо ту да бисмо наставили нечији туђи живот. Прошлост је пут који нико није могао да пређе уместо нас. То у нама чини живим наше очеве. Али тај пут који одбијамо да препознамо као већ пређени пут чини и нас аутохтоним у оквирима континуираног и условљеног трајања. У том *индивидуалном понављању генезе* песник је пронашао остварено јединство у двојству.

Успех и пораз ове поезије је у томе што је она себе учинила одговорном. *Не треба тражити различите путеве, јер их нема. Треба истражити један исти пут на различите начине* (Миљковић 1972: 136, курзив О. В).

И поред тога што овом песнику, ученику Душана Матића замера то што не пушта песму да слободно пева, већ је окива превеликом интервенцијом, као што је никад довољно експлицирана жеља за одвајањем од очева који јој се природно намећу, Вук Крњевић ипак непобитно остаје песник „поезије чула која мисле“ (Миљковић 1972: 137), песник слојевитог мишљења у сликама. Вук Крњевић је обележио своју поезију парадоксалном аутентичношћу којом је обдараује и Миљковић-есејиста, читалац и тумач поезије која њему самом покреће различите видове самоогледања. Сама чињеница да је овај песнички свет повод за поетичко промишљање утицаја традиције говори о његовим стваралачким дOMETИМА у свим временима и (модерним) културама. У цитату који смо издвојили лежи клица есејистичког, дакле суверено поетичког става парадоксалности, амбиваленције културе мишљења о поезији као технике коју сам Миљковић-песник у својој поезији примењује. Јер, чињеница је да смо сви наставили тамо где је неко пре говорио, али је исто тако и чињеница да управо та тачка на коју се сам Миљковић-есејиста у више наврата позива реферишући на Бретона, ствара ново тежиште, ново песничко језгро из ког ће нићи или у ком ће потонути долазећи песнички

таленти. Зато, имплицитно поручује есејиста описујући исти круг мисли као и Лалићев – није битна толико тема, већ начин њене обраде.

Кад Пол Валери каже да се песникова дужност не састоји у томе „да осећа стање: то је мучна ствар. Његова је дужност да га ствара код других“ (Валери 2010: 180), овај велики песник европског симболизма изриче основу песничког стварања којој је редове посветио и Борислав Радовић. То осећање створено читањем песме или песничке збирке које есејиста преноси на папир код Миљковића увек подразумева неопходну ноту херметичности, једноставности осећања и сложено доживљеног језика као материје над материјама. Све песничке домете једне једноставне осећајности у потпуности је оправдао још један песник загладан над напором да се „да дефиниција свога и туђег живљења“ (Миљковић 1972: 81), при чему се у једном тренутку наметнула потреба расцепа песничког ја, жеља да се изађе из себе – песник Танасије Младеновић. Још један рилкеовски несмирен стваралац, двојник самог Миљковића се трудио да помири песму и философију, песмотворне и егзистенцијалне елементе, помирене у блиским супротностима као што су ништавило и звезде, песма и дух. Песничка равнотежа Танасија Младеновића огледа се у томе да је успешно спојио мисаоност и емотивност, да је настојао да „продужи тајну и да спасе од речи“ (исто: 82), да песму учини магичном. Управо су ово напори једног песника модерног по сензибилитету, оног који је успео да маркира законе Миљковићеве аутопоетике, да освести заборав поступком који мири све људске супротности, односно свакој од њих даје простора да се изрази. На овом месту се, сасвим оправдано пројављује лалићевски проглас „узнесења у себе“, у тренутку кад есејиста говори о моралној вредности Младеновићевог става према песми који лежи „у захтеву сачувати себе у себи, човека у човеку, носити своју љубав у своме срцу“ (Миљковић 1972: 83). Оно што и овог песника, као и многе о којима Бранко Миљковић пише, чини целовитим песником јесте изграђен онај (стални) однос према времену, још једној изражено лалићевској, а универзално-песничкој константи од које на специфичан начин Бранко Миљковић жели да се удаљи. Прошлост одређена будућношћу, као лични Миљковићев парадокс овде се обзнањује као коначна песникова победа заборављања, песничка константа која, могуће је, и овог песника тамнијих тонова не оставља на обали песимизма, напротив, одводи је ка светлости, макар и превазилажењу себе.

Ово је један од ретких песника коме је Миљковић посветио два есеја. У другом („Расветљавање Танасија Младеновића“) Миљковић је окренутији формалном, колико садржинском експлицирању поезије овог песника. Овај есеј истиче се првенствено у контексту формалног сагледавања идеје о песничком сопству експлициране у првом есеју о овом песнику. Пишући у првом есеју о Танасију Младеновићу о освешћеном забору, песниковом односу према себи и према времену, у овом другом Миљковић је кренуо корак даље у циљу исписивања целине коју поезија овог песника настоји да испише. И двосмислено насловљен текст „Расветљавање Танасија Младеновића“ – двосмислен, јер га Миљковић у потпуности посвећује песми „Расветљење“ над којом је песник-тумач застао и у претходном есеју – подразумева осветљавање посвећено уметниковом креду који и овај пут постаје Миљковићев проглас, дакле нескривена теорија, наставак аутопоетике песника неосимболизма. Узевши овај пут органско јединство наведене Младеновићеве песме, Миљковић се посвећује сваком чулу од ког је саздана – свему што је у њеном ткиву: од ритма, звука, покрета, несталности, па све до теорије о облику који је „сачувао и остварио своју апсолутну истинитост“ (Миљковић 1972: 100). Миљковић се, видимо, као и Иван В. Лалић одлучује за свезивање истинитости и песме, за облик као веру песничке (ауто)сугестије. Облик је тај који је песник досегао, онај који је њега пронашао, онај који и омогућава да стваралац учини саму песму животом, толико да јој он више није ни потребан: „Песник као да је рекао: нећу ствар; хоћу име“ (исто: 101).

Једна од најјачих поетичких вера самог Миљковића јесте именовање ствари, у ком се крију дубљи значењски валери, третирајући име као прикривени опис (према Крипке 1980: 27), као у стиховима песме „Море пре него усним“; уосталом, сам песник-есејиста овом полу-малармеовском позиву одговара сопственим, експлицитним аутопоетичким есејима

„Поезија и облик“, „Херметичка песма“ и „Поезија и истина“. Живот облика преточио се у Младеновићев искрен однос према себи у песми. То подразумева да је песник досегао тренутни песнички апсолут оличен у чињеници да се од себе не бежи, како то Миљковић каже, већ да себе вреба у пантеистичком позиву излажења из свега што значим ја. Поставивши песму на јаке стубове *своје* истине која се обраћа директно тумачу какав је Миљковић, у простору који је спонтано отворио идејну замену места, титравост звука и речи и поред (све)присутне тежине егзистенције, Танасије Младеновић изазвао је тумача да постави темеље своје описне метафорике доживљаја:

А ова песма је баш то: жеђ за животом, и пијанство од саме те жеђи. Овде се спаја дионизијска инспирација са аполоновским принципом лепоте. Необузданост пана и вечита, узалудна туга орфејска срели су се у овој песми ведрој и тужној, складној и необузданој истовремено. Песник је спојио буру и тишину, страст и лепоту, крв и сену биља, таму крви натерао у светле водоскоке, варварско порекло жестине помирио са недохватом сунца и врхунца (Миљковић 1972: 102).

Закључујући и овај, други есеј о Танасију Младеновићу Миљковић не цитира улудо Валерија и Камија – песника језичке поезије и својеврсног философа егзистенције – оних који су оставили своје истине о свету, своје теорије о стварању и садашњости.

Књига *Сеансе* Сретена Перовића се одваја од песничког дотадашњег рада зрелошћу и новином песничког поступка, оног који пре свега подразумева хармонизовање хетерогених, самонаметнутих елемената песме као што су прецизност и дореченост са једне, и емоција и мисао са друге стране. Управо *склад* који на више места у овом запису Миљковић и спомиње, а који тако неодољиво призива Ивана В. Лалића јесте утемељени, добро пронађени склад мисли, емоције и ритма (према Миљковић 1972: 86-87). Организоване изнутра јаким осећајем за лично које је у претходним збиркама овог песника изостало преточило се у складно исказивање личног света, тако да песме ове збирке „истински живе“ (исто 86). За разлику од Перовића ког склад поетолошки оличава тројицу песника из Босне ограничава јер га нису свесни. Ни Мирослав Милиновић, ни Славко Шантић, ни Велимир Милошевић нису песници освешћеног склада. Милиновић у немогућности да себе превазиђе, Шантић у одисејском вапају који нигде не налази смирај, а Милошевић тек на путу сазревања стихова (према Миљковић 1972: 88). Мисаона поезија што настоји себе да превазиђе, призвана мисао са жељом да се од ње побегне основа је Миљковићевог погледа на поезију Славка Михалића, са типично миљковићевским насловом есеја – „Почетак заборав“.

Есеј о поезији Славка Михалића један је од оних Миљковићевих есеја који у потпуности прати експлицирање сопственог осећаја, мапирање личне песничке поетике. Ово се пре свега односи на концепт наведеног Миљковићевог есеја који дословно прати често двопланску структуру његових песама, укореењену у апсолутни песнички принцип песника и његовог двојника. Тако, поред тога што свет Миљковићеве песме препознаје просторне супротстављене позиције, ни есејиста у овом песнику се не опредељује за другачије тумачење. Михалићева прва и друга стварност као претапање видљивога у невидљиво, градског амбијента у чисту празнину „се збива тамо где њени садржаји остају превазиђени ненастањеним обликом мисли која се не одређује већ се догађа“ (Миљковић 1972: 91). Мисао која се догађа, то је она мисао према Бранку Миљковића рођена у песми која омогућава рашчињавање света и човека. Залазећи у своје препознатљиве философске парадоксе у жељи да што верније дочара свој осећај према поезији (били то чисти аутопоетички есеји или записи и есеји о песницима), Миљковић исцртава контуре своје поезије. Говорећи у огледалу са Славком Михалићем или Танасијем Младеновићем, Бранко Миљковић нам експлицитно оставља и делове, али и целину сопственог песничког лика. У констатацији да је Михалићева поезија „пут до унутрашњости која два пута заборавља себе, кад се манифестује отуђујући се ван себе и када открива себе нечим различитим од себе, отуђујући се у себи“ (исто: 92), овај

песник-есејиста оставио је делимично замагљен запис о томе на који начин доживљава отуђење ван себе а на који отуђење у себи. Међутим, трагање за Миљковићевим теоријско-филозофским недоследностима није наш задатак, напротив. Есејиста је оставио више доказа своје „науке о песми“, па би било беспотребно враћати се на језичке недостатке.

Уколико је заборав песме заборав који памти себе, призван и отргнут од прошлости, онда он као песничка метода, како сам Миљковић каже, захтева посезање за чистим симболистичким принципом – малармеовском алузијом. Заборав је тај који код Миљковића намеће и разлаже песничку равнотежу: „Заборавити значи открити сличност у несличном, повезати неповезано и издвојено, уједенити“ (исто). Посвећујући своје есејистичке редове пореклу заборава похрањеног у стварности у моменту кад она више себе не може да дозове, заборав наступа као регенеративни облик песничког израза. Заборав, другачије речено, наступа кад нестане „језик непосредности“. Међутим, та празнина настала од слабости стварности што себе више не може да изрази јесте стваралачка празнина, она која попуњава живот песме, она која нераспознавање претпоставља као један од миљковићевских принципа равнотеже, јер је „нераспознавање [је – О. В.] препознавање сличности у најразличитијим стварима“ (исто: 93). Миљковићевска равнотежа и јесте она саздана од супротности којој је посебно изложен човек модерности, те таква нарушена хармонија, како сам есејиста каже и јесте израз песникове слободе. Унутрашњи несклад рађа стваралачки склад, а песник јесте увек своја супротност, он дарује оно што није, он је увек, дакле, нека врста маскираног пророка.

Настављајући пантеистички идеал погледа у себе ван себе, „јер у томе има и нас, и то можда понајвише“, Бранко Миљковић у тексту о Шћепановићевој поезији („Ивицом земље змија“) разлаже надаље своју теорију зачету у претходним есејима, континуитет превасходно задан у есејима о Танасију Младеновићу. Спојени пре свега сунцем и истином, двама принципима и симболима који ритмички дишу и у поезији Танасија Младеновића и у Шћепановићевој поезији; као што у Младеновићевој поезији уз сунце увек стоји и тама, најгласнији симбол у Шћепановићевој поезији поново је двогуб јер уз сунце стоји змија. Истина исцртана змијом јесте суштина која Миљковића интересује, њен квалитет, опсег и каквоћа. Истинита мисао јесте она, поручује Бранко Миљковић која „жели пуну меру себе саме“ (Миљковић 1972: 97), она која зазива сопство да се окружи собом. Јер, само у таквом, изазваном песничком простору есејиста може да поставља питања о истини, као што у песми оставља запитаност над тиме шта је песма сама и где су њени простори: „Шта је та истина? Где она почиње? Где она свршава? Где она постаје лаж? И најзад, је ли она истинитија као истина или као лаж?“ (исто: 97). У случају Шћепановићеве поезије, истина лежи у кругу химничног опевавања опорости и разлике. Истина Шћепановићеве поезије јасно лежи у програму самог Миљковића, у способности песничке идентификације сопства са оним што је ван песника, са намерним неразликовањем дубоко контрастних појава, или пак раздвајањем сличних ствари.

Један од песника (есеј „Светлости и сенке“) који оно што опажа своди искључиво на песму, видљиво користи само као песнички инструмент који убрзо ишчезава не би ли опстао као чиста имагинација јесте Павле Поповић. Управо овакав однос према песничком стварању одвео је овог ствараоца ка дубинама мутног казивања, нејасности, али и односу који свет не рашчлањује, већ интегрише у модерну стваралачку мисао што је за Миљковића целина, свеукупност, како каже: „Модерна поезија тражи у читаоцу оно што је у њему стваралачко. Она укида цепање на предмет (оно о чему се пева), субјекат (онај који пева) и читаоце. Модерна поезија захтева свеукупност“ (Миљковић 1972: 104). Подразумевајући читаоца као ствараоца на Бодлеров и Радовићев начин, Миљковић је подигао лествицу доживљавања и читања поезије, рачунајући на читаоца-ерудиту, али и на читаоца-трагаоца. У овој свеукупности, у овом изједначавању крије се Миљковићева потврда Попиних мисли у обраћању невидљивом саговорнику, те стога и „пушташ њу, своју песму, да сама одговара на сва питања, пушташ је да сама буде свој сопствени одговор. Ти једино можеш да говориш о својој песми као читалац, јер си ти први читалац своје песме“ (Попа 1975: 500). Зато

Миљковић о својој песми говори текстовима посвећеним неком другом. Отуд толика везаност за феномене песнички блиске овом (нео)симболисти, као што је феномен камена у поезији Павла Поповића, јер је то симбол који трајањем свог облика мења суштину, и то док ћути, што поетски Миљковић и дочарава у есеју о овом песнику, упозорењем упућеном читаоцу: „Пазите, песник нас опет вара. Он насловом песме тврди да пева о камену. Али не верујмо му! Шта је тај камен? Он може да нас натпева, а ћути. Он је непомичан, а птица може да постане. Он је слеп, али погледа варницом“ (Миљковић 1972: 106). У песничковој посвећености детаљима односно симболима, додатно појачаваним напрегнутошћу њиховог међуодноса којим их песник дарује, огледа се утицај управо Васка Попе, једног од најживљих саговорника саме поезије Бранка Миљковића, песника камена. Попа је тај који је ревитализовао песничко свезивање детаља са космосом, песму са егзистенцијом, звук са настасијевићевским сећањем. Стога и не чуди што у овом тексту о поезији Павла Поповића са насловом „Светлости и сенке“ Миљковић поред Васка Попе спомиње и Пола Елијара, баш у односу на детаљ-симбол који доживљава посебну екстензивност у поезији Павла Поповића, у односу на камен. Интересантно је то што Бранко Миљковић бележи исти онај валеријевски тињајући проблем у савременој песничкој продукцији. У њему ћемо пронаћи тврдњу на коју ћемо се посебно осврнути, јер своје корене налази у међуцитатности, наслеђеном промишљању књижевног стварања есејисте:

Песник се стално труди да разуме, тј. да рашчлани, свет појава и збивања. Али, он у том своме подухвату никако не успева. А зато што не успева, принуђен је да и даље остане онај ‘чије су очи чуђење у свету’. *Међутим, осуђен да буде оно што је песник престаје да се чуди, он се не инспирише, он инспирише друге.* Он пева у другима (Миљковић 1972: 104, курзив О. В.).

Признајући да је један од песничких задатака реконструкција света садашњости у дослуху са прошлошћу од које би требало да се оздрави тако што ће сама прошлост постати свесна себе не би ли проговорила у оку песника садашњости, те отуд и „освешћени заборав“ као стваралачки принцип, Бранко Миљковић и у свом песничком опусу спаја све оно што раскрива код других песника: сан као стваралачки принцип, и празнину као речито ћутање и тзв. „треће стварање“. Управо у сегменту који смо навели, а који отвара запис о поезији Павла Поповића види се утицај Пола Елијара ког Миљковић не спомиње на овом месту. У односу на подвучену Миљковићеву мисао, погледајмо став Пола Елијара о песничком стварању и улози песника:

Песник је онај који инспирише, много више него онај који је инспирисан. Песме увек имају велике беле маргине, велике маргине ћутања, где изгара усијано памћење да би створило делиријум без прошлости. Њихово главно својство, понављам, не састоји се у томе да призивају, већ да инспиришу (Елијар 1975: 360).

Као што се да видети, Миљковићева мисао изварирала је елијаровско начело, оно које песми даје много већу слободу него што јој је до тада признавана. На шта заправо мислимо? Творећи заједничку причу о ћутању, о речима које заборављају себе не би ли се потврдиле, и Миљковић и Елијар поручују оно што је француски песник и записао, а то је да песма ствара „велике маргине ћутања“ на којима ће бити исписан континуитет, признавање прошлости на један нов начин – тако да је песма та која инспирише, она која континуитет стваралаштва речју и језиком оставља живим. Зато и не жели прошлост, јер је сама постала прошлост не би ли ту исту прошлост у свом самосталном животу касније заборавила.

Да песма настаје у пределу сна доказ је Миљковићев однос према поезији Стевана Раичковића (есеј „Песма и смрт“). Како је за Миљковића истина у песми равна чињеници да песников лик мора ишчезнути не би ли се у свој пуноћи живота песме на крају поново појавио, тако и сама песма тражи пределе у којима ће проговорити. За разлику од Ивана В. Лалића, рецимо, који своју пажњу поклања древним темама насталим у окриљу дијалога

песника и времена, Бранко Миљковић поред времена и истине као категорија које смешта у поље песничког језгра где настаје или нестаје све остало, песму настоји да дефинише у одређеном *простору* или да је из њега измести. Тако, „стварима и речима треба одузети њихову извесност и просторну сигурност да би запеваале“ (Миљковић 1972: 115), треба их одредити у односу на простор и песму кроз скицирање простора егзистенције самих речи. „Песма је тражење новог реда и она ништа не може наћи тамо где јој ред и прецизност претходе“ (исто), јер је песма пут који треба прећи на исти начин како га доживљава и Иван В. Лалић. Осећајући згуснуту емотивност Раичковићевих слика, иако сам није интелектуални песник, како Миљковић каже, есејиста гради слику сложеног, истинског и искреног односа једног песника према песми. Јер, тамо где се осети романтичарски импулс песничког јединства са природом, ту почиње многооблична, Раичковићу својствена замена која заводи, она која, вођена малармеовским напором (немогуће) замене стварношћу песмом, трага за речју која јесте стварна. Реч која ће проговорити и својим ћутањем, јер „у песми и за песму није довољно ћутати. Мора се знати о чему се то ћути. Ћутање се мора рећи“ (Миљковић 1972: 116), и оно се мора именовати.

Јединственост овог есеја о поезији Стевана Раичковића лежи у чињеници да сам Миљковић утемељује став о другачијој врсти стварања и инспирације. Његова самоинспирација довољно необична и затајена самим тим што се црпи из сржи песниковог бића, оном које проговара у форми есеја (дакле из запитаности над поезијом Стевана Раичковића), кулминира на месту завршних реченица текста о великом српском песнику јер упућује на песму самог есејисте, песму „Стеван Раичковић“ из 1957. године. Сам Миљковић, вођен сопственим импресијама о Раичковићевој поезији бележи оно што је лежало у основи (неостварене) жеље самог песника, са помиреним вапајем „чему песма која ће порећи / Све због чега је била испевана“ (Миљковић 2001: 286).

Есеј који директно трасира путеве личне традиције песника какав је Бранко Миљковић јесте есеј недвосмислено упућен песниковим идејним и поетичким прецима – Лази Костићу и Владиславу Петковићу Дису. Стога и каже у самом уводу есеја „Лаза Костић и ми“ (директно уплићући слојевите одјеке традиције у савременој поезији): „Да нам романтизам није дао једног Лазу Костића, а симболизам једног Диса, данас би једна генерација врло талентованих песника била, добрим делом, антитрадиционалистичка и нихилистичка. Надреализам, који се с више или мање права поиграо са дотле утврђеним књижевним вредностима, није ни покушао да се поигра са једним Дисом или Лазом Костићем“ (Миљковић 1972: 118). Миљковић је овим признавањем темеља наше модерне поезије уписане у стихове и светове једног Диса и Лазе Костића утро пут модерном односу према песничком језику изразито новом управо у перу романтичарског песника, јер „његова [Лазе Костића – О. В.] језичка неустрашивост, његово звучно пробијање зида између сна и стварности, непромочивости његових стихова, још увек показују шта треба да поседује прави песник“ (исто: 119). Управо посвећено експериментисање језичким материјалом јесте оно што је задужило многе песнике Миљковићевог круга – све до Божицара Тимотијевића, Милована Данојлића или Велимира Лукића. Сви они, на челу са Лазом Костићем, и на другом крају стола са Бранком Миљковићем пример су уједињеног песничког пута бодлеровски заокруженог, који обележава поетика преображавања, инверзије стварносних и поетичких модела. То потврђује сам Миљковић: „Реално је у фантастичном, појединачно у магичном, поезија је у стварима које су спремне да пођу на пут преображења“ (Миљковић 1972: 119). Као да је описао оно што је сам потврдио у разговору за *Нин* из 1961. – да је унук надреалиста – Миљковић је самог Лазу Костића сместио у круг модерности спонтано пронађене песниковом ерудицијом и несамерљивошћу снаге његовог духа. Како сам Миљковић у истоименој песми каже: „Промени своју песму“: „Промени своју песму. Зар ћемо издржати / Музику кад нас буде даровало време, / Брзину која се свему руга / И цвет коме је корен дозлогрдио“ (Миљковић 2001: 301).

Да је повратак истинским вредностима за које се залагао и сам Лаза Костић, повратак античкој и хеленској традицији и култури видан и у есејима, поред незаменљивих песничких

подухвата доказ је Миљковићев метапоетички есеј – о есејима Милоша Ђурића. Дајући континуитет, развој једном периоду од неупитног значаја за српску књижевност и културу, овај познавалац антике осликао је све домете хеленске културе, пре свега „хеленски дар за пластичност, јасност и чисти облик“ (Миљковић 1972: 109) које Миљковић издваја. Интересантна је чињеница да песник у дијалогу са есејистом упућује управо њему жељу да се могао позабавити и другачијим ликом хеленске културе, оним агонистичким у њој, драмом људскости препознатљивом за овај период, а чије импулсе у својој теорији интерпретације осмишљава и негује и Иван В. Лалић. Замерајући тумачу претерану научничку сувопарност израза на више места, иако се могао претопити и у песничко казивање, као што је случај са песником љубавних патњи – Архилохом. Није ни чудо што управо његове стихове Миљковић и цитира, оне из којих искри мера егзистенције и изворни осећај за стварање у ритмовима хармоније¹⁶. Та хармонија изникла из костихевског начела каснијег укрштаја, код Софокла и Еурипида дефинисана је у тумачењу Милоша Ђурића као неједнострана равнотежа, са чиме се Миљковић у потпуности слаже: „Овај грађански морал и уравнотеженост не значи – како с правом истиче Ђурић – осредњост, већ средњу вредност у онтолошком смислу и врхунац вредности у аксиолошком значењу те речи“ (Миљковић 1972: 111). Пунећи своје естетике и поетике есеја равнотежом и у онтолошком, али и у космолошком и историјско-поетичком смислу, и Миљковић и Лалић достигли су традицијску меру сопствене поетике, средњу вредност као врховно начело стварања у окриљу јасне поетичке самоосвешћености.

Да функција поезије, а посебно поезије за децу лежи у чињеници откривања првобитних искустава чиме јој се обезбеђује Миљковићево естетичко начело о чистоти поезије, у обрнутом огледалу кореспондирајуће са ставовима Богдана Поповића, а у сваком случају корелирајуће са Недићевим ставовима истинског естетичара (што се види у тумачењу поезије Војислава Илића, иако на њу има бројне замерке), доказ су управо тумачењски, читалачки ставови Љубомира Недића, јер „Недићево естетичко мерило за оцењивање књижевних дела било је везано за осећајност, односно, он је у књижевним делима тражио искреност или истинитост песника, а под искреношћу је подразумевао доживљеност осећања о којима се пева“ (Алексић 2018: 18). Кроз ове огледалске позиције најзначајнијих српских естетичара види се да се улога критичара који настоји да праву поезију афирмише није много променила. Исти критеријуми донекле повезују и Богдана Поповића и Ивана В. Лалића, Љубомира Недића и Бранка Миљковића, иако споменути критичари нису били песници. Управо моменат истинитости и искренности стваралачке индивидуалности Миљковића води у доживљавању, презентовању и анализирању поезије за децу (Григора Витеза), јер „деци можете са успехом саопштити и највеће истине, ако то учините са пуно срца и маште“ (Миљковић 1972: 121). Онако како у Миљковићевом естетичко-песничко-есејистичком реквизитаријуму читалац бодлеровски добија саучесничку улогу чињеницом да му се песник обраћа као себи равном, као ствараоцу, тако се, према мишљењу есејисте и дечји песник односи према детету, као уметник према уметнику (исто: 122).

За разлику од песника за децу (ако према Бранку Миљковићу такав песник уопште постоји, јер децу не би требало потцењивати), Душан Матић као „песник материје“, у истоименом есеју, песник чисте миљковићевске аутопоетике изникле из ватре, цвета и птице, као песник башларовске теорије имагинације, оставио је свој израз на најделикатнијем месту које ће касније потврдити песму. То место никада није исто (јер „Матићу је песма важнија од места коме се упутила“, Миљковић 1972: 130), место састављања човекове представе о себи митом никад довршеним, а обликом који значи више него што се чини на први поглед, обликом што свет потенцијалног преводи у актуелно стање. Ово је начин на који Матић постаје, у духу надреализма, песник тзв. континуиране поезије, јер сам према Миљковићу

¹⁶ „Него у срећи се радуј, / у јаду се сувише не жалости! / Мисли какав ритам влада људима“ (Миљковић 1972: 110).

утврђује основни песнички постулат: спаја најудаљеније речи што се уливају у непрекинуту поезију. Таква поезија песнику и есејисти какав је Миљковић отвара пут ка уласку у личну (Матићеву) причу о речима, причу и књижевности коју је исцртао сам Лалић а Миљковић довршио на песничко-метафорички начин, јер „речи чезну једна за другом, речи су гладне једна друге. Оне не могу да се наиграју игре у чију смо их битност ставили, на коју смо их осудили“ (Миљковић 1972: 126). Онтолошки статус речи у песми најживље је приказан Миљковићевим односом према Васку Попи и управо према Душану Матићу. Овакав однос према речима утврђен је другом материјом коју Матић разлаже, где лежи сва светлост добро пронађене мере – водом. Изникла великим делом из песникове подсвести, она и опстаје као продукт хераклитовског дијалектичког духа, оног којим владају силе дуализма стваралачког бића. Зато захтев модерне поезије и лежи у искрености песника, јер је то пут који води сва бића укључена у процес стварања песми која често саму себе опева, како каже есејиста (према Миљковић 1972: 129). (П)остављајући Матићев значај маркиран у опусу многих савремених песника, од којих, интересантно је, Миљковић издваја баш Миодрага Павловића, Борислава Радовића, Јована Христића и Божидара Тимотијевића, дакле искључиво све песнике-есејисте, Миљковић у своје есејистичко мерило уцртава шири круг песничких и естетичких истомишљеника.

Наводећи у интервјуу са Михаилом Блечићем Васка Попу као песника који је до његовог времена остварио песничку целину у деловима који су за Миљковића самог стваралачки неопходни, као што је елиптичност, Бранко Миљковић се у одабиру песника којима је песнички, а и аналитички наклоњен углавном опредељује за оне песнике са утемељеним аксиомом оптимизма, дивљења свету у свеопштем колоплету лирског (осећања, чула, језика, то јест „све истинске формуле света су поетске“, каже песник „Утве златокриле“ у разговору са Блечићем). „Поверење и интимност са стварима“ (Миљковић 1972: 132) као истински хуманистичко-лирски идеал остварила је управо Јасна Мелвингер својом неисцрпном жељом да заволи свет. Још једном дар заборав утиче на однос према песничкој творевини, јер „ова песникиња уме да заборави да би могла још једном да се зачуди, да би могла још једном да се заљуби у свет“ (исто). Феномен заборав код Миљковића јесте основна песничка и есејистичка константа, дакле део песничке и поетике есеја овог песника. Оно што је у пределу заборав даровао поезијом, то се у есејистици развија као читава теорија заборав. Код Миљковића она је кохерентна. Не каже сам улудо у интервјуу индикативно насловљеном - „Ајнштајн се може препевати“ да „заборавио сам много тога. Пишем песме да бих се сетио шта сам све то имао“.

И кад говори о песничком путу који може бити супротстављен Попином, рецимо у поезији Миливоја Славичека код ког стварност моделује песму укидајући јој нове изворе настанка, ова поезија се не сме схватити олако. Зато је песник-есејиста ту да разоткрије тајне њеног пројављивања у чистој стварности која не вапи за метафором, али зато своје домете остварује у судбинском осећају метафизичке провенијенције. Поетски спроводећи идентификацију поезије и живота, јер чињеница је да „само поезија може да одговори на питања шта је то живот, било да се од њега удаљава, било да се на њему задржава“, дакле само поезија може да одговори шта је егзистенција која у себе упија песничко и стварно постојање (а то је једно те исто), Славичек настоји да пише поезију детаља (према Миљковић 1972: 140), поезију малих ствари које остају осликане личним симболима: „Поезија Миливоја Славичека је поезија малих ствари. Он је најубедљивије показао код нас како су мале ствари достојне великих заноса“ (исто: 142). Управо је зато Славичек песник онога што је исконско, основно, вечно у лалићевском и миљковићевском смислу, јер је основна тема његове поезије „смисао времена и човека у томе времену“ (Миљковић 1972: 141). Ово је још један песник који, интерполирајући егзистенцијалне опскурности заправо упућује на суштину и сврху афирмације самог живота. Као песник града и садашњости, Славичекова поезија је у Миљковићевом есејистичком перу развијана као поезија перформативног звучања, која сваку стварност доводи у поезију у одређеном „прерађеном“ виду. Хармоничност наговештену у Крњевићевом крњем односу са песничким оцима и традицијом, у поезији Миливоја

Славичека Миљковић види тако да „јава или свакидашњица коју песник опевава мешавина је сна и судбине, песме и стварности коју ослобађа“ (исто: 143). Остављајући свој глас на костихевским међама сна и јаве, Славичек остаје прави ученик Ујевића и Крлеже.

Један од аутопоетички најпотпунијих есеја књиге Критика Бранка Миљковића јесте есеј о поезији Златка Томичића, још једног јужнословенског песника коме Миљковић посвећује дужну пажњу, ону похрањену у личној поетичкој и песничкој вери, оној која зазива дијалог двојиве песника-двојника, иако сам Миљковић не открива који од песника о којима пише у књизи остаје његов најприснији двојник. Ово је још један песник који своје биће управља ка митско-песничким ликовима најсложеније приказаним управо у поезији српског неосимболизма, односно у самој поезији Бранка Миљковића. Есеј „Од Нарциса до Орфеја“ осликава пут саме Миљковићеве поезије јер је текст поводом поезије другог песника најексплицитније повезан са потребом да се о свом песничком путу нешто каже. Сликајући пут Томичићевог песничког сазревања од афирмације поезије спољашњости, или екстравертованих унутрашњих пејзажа, Миљковић заправо слика пут сопствене аутопоетике од момента кад се код сваког појединачног песника искристалише јединствена стваралачка константа, а то је осећање истинитости, како есејиста каже, јер „на почетку тога пута највећа амбиција песникова јесте да поезија потврди и посредно одрази живот у његовој прикритости, сложености и нејасности“ (Миљковић 1972: 145-146). Као и Славичек пре њега и Златко Томичић оваплоћује песнички глас на међи, у мери коју је сам пронашао, у мери која (и)зазива равнотежу драматичност и помиренисти бића и ствари. Оваква врста равнотеже изродила је песничког философа са побеђеном жељом за досезањем свог ја. Бодлеровска двојност концепције песничког са свим наносима борбе песника-нарциса са песником-Орфејем захтевала је од самог Миљковића да своју реторику узвиси, драматизује: „Хоће ли песник постати давленик у солипсистичком јазу, или онај у чијој песми жива и нежива природа, биље и камење, звери и птице препознају своју властиту законитост која се ослободила слепе и немуште озбиљности и запевала слободно у правцу судбине. Једини је Орфеј знао да, певајући о себи и својој љубави, пева о стварима. Зато је он и победио. Несносни лиричар Нарцис, није ни себе досегао, а, ако јесте, то је био његов крај“ (Миљковић 1972: 147). Миљковић, тај заплањски Орфеј, како га Данило Николић назива (Николић 2014: 15), дао је одговор на Мишићево питање које смо издвојили као најагоничније, а то је: „Како створити модерну уметност на солипсистичким основама?“ Јер, сваки песник пред својом песмом трага за аутентичношћу, једном нити која ће га оставити верном себи, али која ће га животворним коренима утврдити као универзалног трагичара стварности. То су и Нарцис и Орфеј на свој начин. С обзиром на то да нема праве модерне поезије створене на солипсизму, о чему говоре чак и авангардни песници (најпре Растко Петровић)¹⁷, Миљковићеве песници и песнички јунаци пате од срећне и трагичне удвојености у исто време. За то је управо доказ сам Миљковићев однос према миту и фолклору, а сведочанство удвајања најсложеније и најзагаситије у циклусу „Седам мртвих песника“.

Мит и поезија се код Златка Томичића оглашавају као две стварности, јер управо мит најављује целовитост песничког исказа, кад „богата разуђеност мита омогућава његовим необично разноврсним садржајима да се организују у оквиру неразоривих целина“ (Миљковић 1972: 148). Заокружујући целину песничко-есејистичког мишљења које је на трагу истих естетичких полазишта као код Ивана В. Лалића у односу на целину и равнотежу, али елиптичније захваћених, више песнички наслућених него теоријски уоквирених, Миљковић у поезији Златка Томичића види ону врсту преображене разновтеже оличену у прекомпоновању митских модуса у посебну једноставност. Управо је то овој поезији даровало преко потребну песничку равнотежу нарушену „Баладом усправног човјека“, на

¹⁷ „Штавише, могло би се пажљивом студијом утврдити да у току историјских епоха па до данас постоји једно развиће, допуњавање, разграњавање, поправка тога заједничког у песничким биографијама“ (Петровић 1972: 23).

Попин начин изрекнуту, чињеницом да човек жели недостајуће помирење са стварима. Преобликован однос према природи који у суштини код Томичића јесте амбивалентан не замрачује основну идеју о песничком оптимизму, колико блиском толико и довољно далеком. Сав препуњен питањима о сопственом положају, у покушају да ослободи глас Орфеја, и оствари победу над Нарцисом, Томичић је према Миљковићевом виђењу песник који „док стварност усваја његов глас и песму, он наставља да живи у своме сну и нестварности“ (исто: 153) погледом управљеним ка духовној вертикали, ка модерној митско-философској метафори управног човека.

Та управност не би била могућа да не мири све захтеве дисонантног песничког духа модерности. Модерност, склоност ка мишљењу у симболима, звучност, мелодија, на крају и истина не би биле могуће без јасно осовљеног мишљења есејисте, оптимистичног према сврси и функцији поезије саме која јесте „апсолутни недемагошки облик хуманизма“. Хусеин Тахмишчић један је од песника који у Миљковићевом есејистичком замаху негују нешто што бисмо назвали универзалним оптимизмом поезије, дакле оптимизмом који не лежи у ономе што се опева, већ у поезији самој. Таква „поезија опседнутих ведрина“ натпевава сваки смисао, а песнику какав је Тахмишчић намеће најсложеније уметничке домете, као што је на пример песникова жеља за „стварношћу речи“, (Миљковић 1972: 156). Као песник химничког тона у ком слави оне исте градитеље отете од Лалићеве теорије о песничком (недовршеном) градилишту, овај стваралац ипак није до краја успео да именује ствари јер је престао да их разликује, изврћући основни аутопоетички аксиом Бранка Миљковића – „исто је певати и бити“ уместо „исто је певати и умирати“. Овај песник различитости није дозволио да остане различитост. Посебан оглед могао би се посветити поетичком општем месту стваралачког градилишта у историји (не само) српске књижевности које је прославио управо Иван В. Лалић, а у смиренијој, али имплицитној варијанти наставио Бранко Миљковић. Тако, рецимо, Растко Петровић, пишући о народној књижевности и фолклору, са јаким упориштем у поезији Бранка Миљковића, каже да је уметничка грађевина скуп различитих стваралачких елемената, од темперамента народа, па све до осталих (ван)текстовних чинилаца.

Прелазак пута од Тахмишчићеве растрзане стране модерности до „хуманистичког романтизма“ Изета Сарајлића у истоименом есеју Бранка Миљковића пре свега подразумева скицирање сна о свету препуњеном поетским хуманизмом, елегијом и осећајношћу рефлектујућом у Јесењиновој и поезији Владимира Мајаковског. Иако у овој поезији Миљковић не осећа новину, он је учртвава у сопствени проширени круг песника-саговорника сопствене поетике јер се ради о поезији која је на јединствен начин одана човеку, пре свега нијансама своје осећајности. Парадоксалност њеног постојања заснива на томе што је посвећена жељи да се свет измени, чисто романтичарској овосветској недовољности, те је зато могуће да је Сарајлић она врста песника што завређује Миљковићеву пажњу бунтом који показује према тенденцијама савремене поезије која се руга статусу вечне љубави.

Такав бунт Миљковић у европској поезији види у Мајаковском коме је на више места посветио своје редове, увек говорећи о револуционарној песми, као и у тексту „Песма остаје ако је испевана у времену“. Такав песник који је „исувише музикалан и ватрен да би могао поднети погрешне ноте које су се јављале у охлађеној и нормализованој свакидашњици“ (Миљковић 1972: 189) револуционарност сопствене песничке мисли пре свега утемељује у јакој емотивној снази и „музикалном реализму“.

Овакву позицију песника не би било могуће самопоставити, а онда препознати у другим песничким гласовима да се митска, стајна тачка не огољује у једном песничком свету. Тако је са статусом лирског гласа Душка Трифуновића (текст „Битисање у правцу суштине“) који и овом песнику колико и самом Бранку Миљковићу обезбеђује загонетност и радост игре враћања себи, од чега ни песник ни есејиста не одустају, већ овај философски, онтолошки и естетички феномен у перу есејисте какав је Миљковић увек подразумева да „свет је достојан песме онакав какав је. Једино што треба учинити то је наћи себе у томе свету, препознати се, наћи своју стајну тачку, одредити своју припадност“ (Миљковић 1972:

161). Све је, поново, дакле, у јединственом дару именована и препознавања. Отуд неизоставна песничка техника на којој иснистирају и Миљковић-песник и Миљковић-есејиста, а то је понављање, али не тако да човек понавља човека, не егзистенцијално понављање као умртвљивање и колонизовање песничког сопства, већ понављање као врховни домет истинитости, понављање почетка у измишљању света.

Зато је поезија и заљубљена у свет и човека на различите начине, али најчешће химнички и елегично, каже Бранко Миљковић у есеју „Поезија или оптимизам“ (1972: 155). Посвећен демаркационим питањима стварања песме у домену онога што Настасијевић назива истинитошћу тона певања, на пољу између химне и елигије, са њима аналогним питањем суштине разлике између неразумљивости поезије и конфузности песме, или патриотске песме и револуционарне песме, Бранко Миљковић покреће питања квалитета химничког одабира тона песничког стварања Хусеина Тахмишчића. Такав вид егзалтираног песмотворачког импулса наслућује се у немогућности једног песничког задатка, јер та поезија „жели да гради, али не жели да ризикује. Она жели чудо: да створи нешто ни из чега. Песник жели нешто што није начињено од јаве, што ће изненадити јаву, а неће бити само сан“ (исто: 156), што је основна позиција песника-творца у поезији Бранка Миљковића.

Међутим, оно што изнова изненађује песника у сваком случају јесу ствари. У сегменту *Критика* Бранка Миљковића под насловом „Страни писци“ крије се експлицитни однос овог есејисте према аутентичним песничким гласовима европске књижевне продукције. Тако, случај Жила Сипервјела („Ствари када су саме“) за Миљковића је од изузетног значаја пре свега подразумеваним песниковим односом према стварима. Остајући на страни философских и широко распрострањених уверења савремених историчара и теоретичара књижевности да ствари не могу постојати за себе уколико не носе макар мали белег нашег духа, Бранко Миљковић есејистички доказује сопствено песничко утемељење на страни онога што философи ствари називају *поунутрашњењем*, односно чињеницом да ствари без наше личне, самопостављене перцепције, песнички и не могу да постоје. Едмунд Хусерл у књизи *Thing and Space (Ствар и простор)* развија читаву поетику ствари, феноменологију присуства које је на овај или онај начин условљено нашим односом према њему, да би, потом такав феномен ствари, присутног, био одвојив или неодвојив од саморазумевања (према Хусерл 1997: 22). Миљковић на ову теорију одговара сродно, својом, кад „ствар почиње да постоји онда кад ми о њој мислимо, када је стављамо у одређене односе према себи и према другим стварима“ (Миљковић 1972: 167). За Миљковића је песнички случај Жила Сипервјела од круцијалног значаја, јер, поред могућности самоидентификације сопствених естетичких и песмотворних начела (пре свега мислимо на метафору која је „реализовање ствари и њен излаз из усамљености“, исто: 168), ова песничка аутентичност проговара из корена ког формирају односи у песми, односи ствари и елемената који чине песму, односи човека и света, човека и човека. Уосталом, како се сам изјаснио као песник на међи између класичних и модерних, Жил Сипервјел не интересује есејисту случајно. Као скоро па пиктографски заговорник сна, самодефинисао је свој однос према поезији управо у естетички тињајућим категоријама есејисте Бранка Миљковића – у једноставности, сну и искрености: „Увек сам се трудио да задржим тај стварни тон, ту искреност акцента, ту једноставност: они су код мене били довољно утонули у сан па нису могли наудити поезији“ (Сипервјел 1975: 355).

Управо заједнички именитељ свих наведених, уметнички усидрених односа јесте метафора; она доводи и одводи значења из песме, јер „метафора није мртви кристал, она живи, дише и сваког тренутка може да нам каже нешто друго. Метафора је као раскршће“ (исто: 169), метафора је као ватра нешто „ултраживо“, како каже Гастон Башлар у књизи *Психоанализа ватре*, она је лалићевски доказ равнотеже, средокраће која није статична слика, већ спољашњи облик, оквир речи без ког оне не могу да трају. Зар Миљковићеве расуте дефиниције и доживљаји метафоре не кореспондирају са његовим ставом о ватри као активном, двојном, дволичном, а животодавном принципу? У сваком случају оне су у јаком

дослуху са ставом Гастона Башлара, философа ватре који је, као и Миљковић, сликовито, јарким бојама описује:

Ако се све оно што се полагамо мења објашњава животом, све што се брзо мења објашњава се ватром. Ватра је нешто ултраживо. Ватра је интимна и она је универзална. Она живи у нашем срцу. (...)

Она поново силази у материју и крије се, притајена, суздржана попут мржње и освете. Она је доиста једина међу свим појавама која може тако јасно да прими два супротна вредновања: добро и зло. Она блиста у Рају. Она гори у Паклу (Башлар 1996: 12).

Као песник ствари и њиховог зрачења у песничком свету, још један од песника који, како сам каже, ретко притиска „тамну педалу“ непрозирности, дакле још један песник светла, Жил Сипервјел и у другом Миљковићевом самоисказујућем тексту, „Натпевани заборав“, остаје стваралац посебне врсте опеваног заборава у задатку ревитализовања личне генезе света. Као што Миљковићева лична песничка обнова лежи у ватри као идеји и жар-птици као њеној фигури, тако и Сипервјелова метафора, као и сама поезија „потиче увек од латентног сна“ (Сипервјел 1975: 355). Самим тим, метафора, као кора, митски помоћник онога што би реч да каже сама а не може, полаже своје корене у основе песничког стварања, јер „једна ствар је рекла себе ако је рекла ствари око себе. Ако јабука не може да се сети шта је, сетиће се сунце. И ето вам познате народне метафоре ‘златна јабука’“ (Миљковић 1972: 192). Посежући за истом метафором јабуке као Васко Попа у дескрипцији песничког поступка, или дела самог, Миљковић метафору поставља у срж песничке технике заборава.

За то је доказ и Миљковићев есеј посвећен Рене Шару, песнику ком прилази са друге стране лица сопствене поезије, а то је управо однос ствараоца према недоречености. Она је доказ песниковог осећаја за песму која и не би требало да сугерише крај, „већ да речи буду међа са које се *наслуђује* *неказано*“ (Миљковић 1972: 171, курзив аутора). Реч као метафора, знак у игри са другим речима (а родоначелник овакве врсте игре у сваком случају је Васко Попа) у сваком случају постаје део система асоцијација, песничког манира доведеног до нивоа апотеозе у поезији надреализма. Јер, један знак увек ће означавати оно што ја видим у њему, поручује Миљковић, мој поглед тешко ће се поклопити са нечијим другим, те тако „једна мрља на зиду ће нам више казати од једног причања, јер она у својој недоречености има нешто *репрезентативно* што је осмишљава и оправдава. За ту мрљу ја слободно могу да кажем да је дрво, коњ, или човек. На основу једне **слободне синтезе** ја стварам једну хипотезу“ (исто: 172, подвлачење аутора). Уосталом, зар из овакве стваралачке позиције есејисте није настала једна од његових најуспелијих песничких целина заснована управо на игри (унутрашњег) ока и тумачења, поема „Ариљски анђеос“?

Негде на оном раскршћу метафоре живи и песма за децу према којој Миљковић гаји посебан однос, управо зато што је смештена „негде између детета и одраслог човека“, каже есејиста у тексту „Поезија за децу и осетљиве“, у ком, интересантно не узима корпус српских песника за децу, већ песме Жакоба и Ноена које су повод за померање, недоследност у есејистичком подухвату Бранко Миљковића. Због чега ово кажемо? Пре свега, зато што је овај текст доказ да есејиста напушта своје раније ставове да песма не трпи смех, јер је један од стваралачких аксиома песме за децу управо хумор, али и чисто Миљковићев песнички идеал наслеђен од Пола Валерија, „да се оно што се има да каже не каже самим речима као таквим већ њиховим распоредом при чему се до максимума експлоатише њихово *ритмичко значење и вредност*, а садржајна страна се запоставља колико је то могуће, и *тако поезија постаје музика и игра*“ (Миљковић 1972: 176, подвлачење аутора). И текст „Поезија за децу“, заустављен над зборником изабраних песама за децу од Бодлера, до Жида доказ је недвосмислено позитивног односа, интересовања есејисте за дечју књижевност која зрачи управо чисто модерно-песничким звучанима – од једноставности, неусиљености, звучања, игре, па све до логике која деци дарује рачуницу према којој „један и један нису ни један ни два него – птица“ (Миљковић 1972: 186-187), најтананији симбол целокупног Миљковићевог

и певања и мишљења. Није без разлога есејиста подцртао да је српска поезија за децу тек у настајању, а као два њена краја навео оно што је завршио Змај а начео Александар Вучо.

3.2. Питања о одговорима: анатомија непрекинутог

*И осетих на души
тешки слој заборава
к'о сури покров праха
на затуреној ствари.
Момчило Настасијевић*

Динамичност меандрирања есејистичко-критичког мишљења Бранка Миљковића видљива је како се читалац креће из есеја у есеј. Насељавајући различита песничка подручја, не задржавајући се на књижевноисторијском статусу песника, његове књиге или песме, иако утицаје и аналогije препознаје и именује, овај есејиста даје имплицитни преглед историје јужнословенских, али и страних књижевности на свој начин, из перспективе другачијег феномена песничке аутентичности. Мера и равнотежа Ивана В. Лалића овде су се, поред жеље да се хармонија успостави на језичком и онтолошком нивоу, претопиле у зазивање сопственог духа којим, по свему судећи, управља песма. Досег и опсег стваралачког у поезији на нашем језику Миљковић је проширио и на есеје о страним песницима. Тако се спољашњи облик развитка модерне поезије умногоме поклапа са Миљковићевим поетичким прогласима. Почевши од опеваног заборава Жила Сипервјела, песника и тајне и прозирности, есејиста опцртава сродне мислиоце књижевности и песничке ствараоце на свим језицима. Време им је свима донело сазревање талента и ширење ерудиције, али је простор тај који оглашава њихову аутентичност, у простору се стварају слике настале од симбола и метафора, оних елемената који осигуравају песничку аутентичност.

У вези са Бланшоовим могућностима речи у простору, Миљковићев однос према поезији испеваној у времену и оној доказаној у простору једно је од основних колико есејистичких, толико и песничких питања овог песника, нагостили смо у (начелно) критичарском делу мишљења Бранка Миљковића, у више наврата. Док није дошао до краја свог песничког пута толико суптилно призваног и дубоко трагички освешћеног у „Песми за мој 27. рођендан“, кад *уместо простора* песничког остваривања песничко ја каже „више ми нису потребне речи, треба ми време“ (Миљковић 1972: 309), поготово оно расејано у збирци *Узалуд је будим*, Бранко Миљковић је почео да гради специфичан однос према песничком простору и стваралачко (есејистичком) осећању времена. Просторне категорије са јасном ознаком места у поезији овог есејисте („ту изгубљено сећање пустињу храни“; „пред вратима иза којих простор гњије“; „крај ватре којом не хране се дани“; „из тог подземља где светиљку / и птицу никад да доселим“, итд.) и готов простор сам јесте уједно претња али и Миљковићу-песнику, и Миљковићу-есејисти неопходан не би ли се песма подигла на солипсистичким основама. Њихов стваралачки циљ јесте есејистичка позиција овог ствараоца што пре свега подразумева не само позиционирање песника у односу на песму, већ и у односу на метатопетику, а она је на првом месту простирање мисли (и песме) кроз простор, а не кроз време. Време јесте оно што је видљиво, зато је нескривено, не распирује потребу да се зазива, док је у простору као слици потврда песничког. Уколико је егзистенција метонимија времена, онда Миљковић стваралачки бежи од ње, као што тематски уводи нијансе уметничког бежања од себе. Зато је простор ту, не да би песму доказао у временима књижевних стварања, већ да би подигао метафоре стварања на ниво слике, целине која ће сама утврдити ново време свог настајања. Зато је Бранко Миљковић есејиста нечега што бисмо назвали *синхронизмом песничког стварања*. Речи само у простору могу да се изазивају, мешају и одбијају, простор је симболика речи, док је време песников

егзистенција на делу; простор је тај у ком нови свет настаје заборавом (а где је заборав, ту време и не постоји, напротив, оно се ништи). За то је доказ и цитат испод песме „Гроб на Ловћену“, што је и смисао читавог циклуса: „Али не, то још увек није / време. То је једно место / које препознајем у простору“ (Миљковић 2001: 36, курзив аутора). Као да простор претходи времену, јер је статичност само условна, она је жанр-слика достојна сликара, на слојевит начин конституисана у поеми „Ариљски анђео“ где је све у погледу и синтези новог простора света. Зато и у песми посвећеној Његошу „на врху Ловћена с челом пуним сунца, тамо / где не постоји време“ (исто), као и у осталим песмама циклуса „Седам мртвих песника“, где се многе мртви гласови-двојници самог Миљковића простор је митски заснован, а пун онтичких, сартровских карактеристика, јер „овде нико не долази одавде нико не одлази“, каже се у песми „Дис“.

Такође, и смрт је схваћена као простор, и у песниковом великом реквијему, и у другим остварењима, доживљена као поље амбивалентног просијања, и жеља и нестајање у исто време, тако је и простор подељен на оно што је овде и оно што је тамо, са ове или „с оне стране крви где воће / отровно расте“ (Миљковић 2001: 47). Песма са апотеозом простора који завређује статус теме као у песми „Сонет“ и почиње Паскаловим цитатом – „Ти простори ме ужасавају“:

Простор језиком трајања препричан
и претворен у вечност која ником не треба,
вечност за проклетство, које будно вреба
под свежом хумком плен свој непомичан (Миљковић 2001: 45)

Простор одређује песму, али ништи живот. Само у простору је могућ одјек, зазив и одзив песника са којима есејиста успоставља најсложеније дијалоге о сржи песничког стварања. Као што се види у наведеној песми, просторно-временске категорије су често испреплетане, са циљем да се истакну и додатно обележе (или укину) новонастале трагичне границе које песму саму опчињавају, а есејисти нуде моменте запитаности над оним валеријевским естетичким бескрајем или питањем „какав је то свет у коме су сенке значајније од самих ствари“, како се пита Радивоје Микић говорећи о аутопоезици Бранка Миљковића. Вечност као замена за непознавање самог себе оличена у Тиресијиним¹⁸ мислима основна је прича Миљковићевог песничког, али и есејистичког пута. Зато је, да би се до себе дошло, тако што ће се од себе побећи, за Миљковића-есејисту непходно препознати простор, а не време, синхронију, а не дијакронију, можда зато што је он знак, траг и наслућивање, а не реконструкција. Ово је један од разлога зашто се у једној од најлепших и најсложенијих песама Бранка Миљковића, песми „Море пре него усним“ каже:

Свет нестаје полако. Загледани сви су
у лажљиво време на зиду: о хајдемо!
Границе у којима живимо нису
границе у којима умиремо (Миљковић 2001: 235, курзив О. В.).

Простор је овим стиховима животодајно оптимистичан, покрет доноси промену, можда и спасење, а не пролазност. Тако, поезија Рејмона Кеноа као један од европских одјека јесте „један вербални догађај“ (Миљковић 1972: 179), реч која измишља себе, а у себи крије извесну дозу мистеријског и херметичног. Без овог језичког квалитета модерна поезија не би ни постојала, и то на месту утврђеном у самој Миљковићевој песничкој поезици – у празнини, стваралачки довољно амбивалентној, а доказаној управо у песми „Море пре него усним“. Зато песник празнину и свезује за своје песничке амблеме цвета и злата, кад „твој

¹⁸ Тихомир Брајовић у књизи *Нарцисов парадокс* говори о философском, песничком и књижевноисторијском феномену Нарциса, валеријевски уметнутог и вишеструко значајног за есејистичку, али и песничку пролегомену самог Бранка Миљковића (Брајовић 2013: 13).

цвет је једини звезда изнад града, / твоја узалудност од чистог злата“. Тај вербални догађај у поезији Рејмона Кеноа је заправо дериват исте оне Валеријеве мисли која самоописује процес стварања као „чишћење вербалног материјала“, оног дубоко похрањеног у модерне расправе о нужностима и недостацима савремене поезије, самоконтроли и самокритичности као регулаторним философским чиновима у тренутку стварања песме. Схватање речи као примарног, спољног материјала-супститута света што моделује песму и на садржинском и на формалном нивоу омогућило је овом песнику да постави своју поезију на место модерног ситуирања речи: писати о једној ствари као да је друга (према Миљковић 1972: 180). Или, како есејиста сам каже у песми „Судбина песника“: „речи греше, песма се ствара / Другачије нико није постао песник / Свет се дели на оне који су запевали / И на оне који су остали робови“ (Миљковић 2001: 151).

Сви који су запевали на истински личан начин добили су највећи дар од свих, дар слободе. За то је можда прави доказ поезија Жила Сипервјела, песника који то друго опева оним што се не зна („чим песник одврати свој поглед од ствари, оне постају нешто друго, оне постају много штошта“, Миљковић 1972: 191), јер то управо значи опевати заборав, ослободити се стега сећања. У заборава се свет претвара у себе, али невидљивог, што песник и каже у програмској песми „Почетак заборава“, јер „ту је живо што живи а нема га у свету / Што траје почетак у крају а прошли су давно дани“ (Миљковић 2001: 67). Заборав дарује усамљеност, самим тим (философску) аутентичност¹⁹. Ту је целина савршено недовршена, а не трагично атомизирана као у стварности.

Рећи нешто нечим другим, као главна одлика поезије заборава удружује са са својим основним средством таквог саопштења, а то је у сваком случају метафора као отелотворење супституције егзистенције и трополошког организовања живота песме, кад се људске категорије означавају песничком, јер „пред безбожном гомилом / Мудрост и чедност беже у метафору“, каже аутопоетички глас у „Припремању песме“ (Миљковић 2001: 142). Песничка теорија заборава (она која је у континуираном, коренском дослуху са есејистичком теоријом заборава, а често је разлику између експлицитне поетике и песме код Бранка Миљковића тешко уочити, управо зато што су му песме добрим делом проткане аутопоетичким начелима, а есеји осенчени песничким световима) најексплицитнија је и најраширенија у „Трагичним сонетима“. Самим тим што почињу стиховима Сент Бева о слици и идеји сонета, ови Миљковићеви најпознатији сонети, као и Лалићеви сонетни циклуси пре свега стварају целовиту причу о непрекинутој поетици Бранка Миљковића.

У „Трагичним сонетима“ све је напрегнуто у судару света и поетике, песника и ствари. У ствари, овај циклус јесте инкарнација дијалога свих елемената што чине имплозивно песничко језгро. Ту су у песничкој коегзистенцији и зид, и глас, и око, птица и песма, заборав и смрт. Свака од ових симболичких константи собом покреће нове светове смисла и аналогија, било да су оне укорене у песнички свет европске књижевне мисли, или су свој почетак нашле у националној симболици (што је у подтексту песме „Кула лобања“ која зазива песников високотрагични завичајни простор), у ваком случају то су константе које су песнику омогућиле вечити преображај у нешто друго, јер „нестајем бдијем постајем глас и време“ (Миљковић 2001: 60). Такве „симболе свести“ које је осетио код Данојлића Миљковић песнички оставља на сваком кораку: то су пре свега мале ствари произведене снагом или нејакошћу ума и ока, варљивост света који руши тражену песничку симетрију:

Црно једро мог ветра пловидбо *ослепљена*
Мојој охолости море до колена
Над мојом главом *опасност симетрије*
Светова поређаних умом у привид.

¹⁹ „Што усамљеније дело утврђено у лик стоји у себи, што чистије изгледа да оно губи све односе према људима, утолико једноставније наступа у отворено удар да такво дело јесте, утолико суштинскије је провалило необично и оборило оно што се до тада чинило обичним“ (Хајдегер 1996: 75).

С чиме да те здружим кад ти изгубих вид
Лепи мој дане с душом *елегије!* („Почетак путовања“, Миљковић 2001: 62)

Све три естетичко-песничке константе оличене у песничкој техници ослепљивања, естетичком опсесивном месту симетрије (равнотеже) и дуалитету химна:елегија своје место су нашле подједнако као есејистичка, али и као песничка прича Бранка Миљковића. Ови стихови доказ су есејистички уочене побуне ни због чега, побуне коју може родити само једна песма или један есеј, који јесте, можда „побуна која није уперена ни против чега“ (Миљковић 1972: 52), а значи више него било која друга.

Збирка *Ватра и ништа* Бранка Миљковића цела је у знаку *посвете*, дакле у знаку особене врсте дијалога са другим ствараоцима, како песницима, тако и критичарима. Тако, поред тога што у напомени збирке стоји да је цела посвећена Петру Цацићу, кројачу сржи поезије овог песника огледом „Бранко Миљковић или неукротива реч“, први циклус од три песме посвећен је ствараоцу који је Миљковићу даровао један од најзначајнијих аутопоетичких есеја – Алenu Боскеу.

„Орфејским завештањем Алена Боскеа“, песник „Ариљског анђела“ ствара целовиту причу о поезији којој је један песник са својим делом само повод. Заснивајући положај песника и песме на утврђеним, метафоричким постулатима Васка Попе, али и Момчила Настасијевића, Миљковић бележи чињеницу модерне поезије са фокусом у одбијању поезије да призна песника, јер песник и добија статус Песника онда кад се његово дело окрене против њега. Стога и не чуди циклус „Свест о песни“ посвећен управо Боскеу као инкарнација не само Миљковићевог дијалога са овим песником, већ песниковог дијалога са собом као есејистом. Излазак из себе као инстинктивно песничко, аутентично философско решење што дарује песнику слободу и дар проналаска истинског кључа за откључавање песме и речи које се отимају песниковој интервенцији песнички је у потпуности (као поетички задатак самог Миљковића) остварено у трима песмама циклуса „Свест о песни“. „Верујем, да бих могао да говорим, / да изађем из себе с надом на повратак“ (Миљковић 2001: 171). Овим Миљковић не жели да поништи улогу песника, иако му је то једно од најтежих аутопоетичких колебања, како у поезији, тако и у есејистици, већ би пре желео да укаже на основне (несвесне) линије модерног стварања где лежи песнички таленат за проналажењем речи што ће настојати да изрекну неизрециво, а оне ће то успети само ако песма почне да живи својим животом, да се метафорички речено, опире било каквој врсти песникове интервенције: „Песма и песник врло брзо замене своје улоге. Песник уместо да каже бива *казан*. Да би задржао своје право на речи, песник је принуђен да постане објекат поезије. Уместо да песник пише поезију, поезија пише песника“ (Миљковић 1972: 193, курзив аутора). На овај начин орфејска провенијенција Миљковићевог песничког гласа добија сву пуноћу управо у овом циклусу у ком се остварује опевање иза зида, иза ограничености и неслободе, јер „у том зиду чувам своју гордост, певам / из те зазиданости лепше но на слободи“ (Миљковић 2001: 169).

Само уврхуњењем способности да се живи без себе, апотеозом изласка из себе песник какав је Миљковић успео је да изокрене катеогорије слободе и песника, песме и простора њеног остваривања, и то горко освешћеним, а дубоко стваралачким *питањем-казном* „је ли то чудна жеља да се живи / без себе? Жеља за песмом без песника?“ (исто) Међутим, ни ово песничко путовање ван себе не би ли се открили заборављени простори, као орфејски легат Алена Боскеа не може бити константно пут изласка из себе. Посебну врсту песнички наслеђене равнотеже овај песник српског (нео)симболизма зачиње другачијом врстом игре која, поново своје темеље уграђује у експериментисање песничким поступком. Тако је смрт једини мотив, једина реч која у читавој поезији Бранка Миљковића песничког субјекта успева да врати себи, те зато и не чуди што је управо ову стваралачку трансформацију и скривену равнотежу уметник динамички поставио у циклус посвећен Алenu Боскеу. Управо је смрт та која доноси и у песму и у есеј Бранка Миљковића жељену удвојеност, позајмљивање песничког гласа:

Реч смрт! хвала јој што ме не спречава
да отпућујем у себе ко у непознато,
где ако не нађем себе и смисао што спасава
наћи ћу свога двојника и његово злато (Миљковић 2001: 170)

С обзиром на то да „смрт није инцидент који, наступајући са временом, суспендује субјектово самоосећање, у целини истине која претпоставља његово постојање, него јесте сама та, онтолошки закономерна, истина“ (Николић 2014: 136), и смрт се одваја од своје временске функције, иако је дубоко заснована у њој. Проналазак двојника уместо себе (оног који ишчезава, нестаје из песме), кад имамо у виду и песничке и есејистичке прогласе не значи само проналазак замишљеног двојника чије ће збирно име држати Орфеј или Анђео, већ подразумева и директан дијалог са изабраним двојником коме је збирка или циклус посвећен. Вечито тематски, односно песнички троугао који је Лалић поставио – љубав-смрт-време – код Миљковића је добио аутопоетичко, унутрашње преобликовање. Лалићево саображавање преточило се у Миљковићево самоогледање у троуглу: песник-реч-нереч (према Миљковић 1972: 194). Између ових категорија вечито лежи борба између бића и не-бића, као суштина егзистенцијално-песничке драме имплицитно жељне равнотеже, у захтеву модерног стварања песме. Кад песма опева везе и односе између слика (или простора), реч постаје средство доказивања бића. Уколико су „данас закони поезије [су – О. В.] закони бића и његовог постојања“ (исто: 195) онда се у удаљавању од сопства крије основна тајна проналажења себе; на тај начин реч у одсуству бића обавља његове функције. Овакво малармеовско утемељење онтолошког статуса поезије могуће је једино уколико зазване речи опстају као истините, јер „ако су речи постале неистините у односу на стварност која је ишчезла, онда оне морају бити истините у односу на стварност којој претходе“ (Миљковић 1972: 197). Другачијим речима речено, реч *претходи времену* било каквог дешавања, али зато простори једној речи од које све почиње стварају погодно тле за развијање односа песничких елемената, за изазивање, напетост и умноженост речи чија прича почиње да ствара песму.

Говорећи о поетском стварању у књизи *Мишљење и певање*, Мартин Хајдегер даје необичну причу о постанку и квалитету речи као делу модерног стваралачког духа, пре свега од епохе симболизма наовамо. Тако, код овог филозофа реч није онтички третирана у поезији као код Бранка Миљковића, али јој је дата регулаторна, надређена функција у песми самој, јер „поезија је установљавање бића путем речи“ (Хајдегер 1982: 138), што би значило да биће онога који ствара настаје тек путем суштине језика и речи. Метафорички, Хајдегер као да појашњава *теорију именовања* Бранка Миљковића, кад каже да богови у поезији бивају именовани, дакле све што је уздигнуто на ниво обожавања, на ниво апотеозе јесте именовано, самим тим претворено у реч, што би надаље значило – трансформисано у живот речи. На ове мисли директно би се надовезао и Јован Христић. Одвајајући се од Малармеа, а приближавајући се Настасијевићу чињеницом да Боске не изједначује реч и биће, већ биће и језик јер „оно о чему ће песник писати не одређује стварност већ језик“ (исто: 198), као што код Миљковића оно о чему ће се писати одређује реч као део целине језика на који Боске мисли, Боске је пружио песнику-есејисти могућност постављања питања.

Језик као прва стварност, како се есејистички каже, подразумева давање одређене жртве. Та жртва се подноси у име песме, песник сам себе жртвује зарад песме, и управо у овом трагичном онтолошком и антипозитивистичком ставу огледа се песнички оптимизам за који се залаже Бранко Миљковић: оптимизам супротан Лалићевом јер казати *да* песми (а не свету) лежи управо у моћи самокажњавања. Као да је настасијевићевски наслеђен, јер и овај велики песник-есејиста остаје запитан над тим шта уметност (и критика) жртвују, негирајући паушалну оцену уметности ради уметности, овај вид стваралачког кажњавања дефинисао је питањем управо Момчило Настасијевић, чинећи га неопходним, круцијалним. Он је уврхуњен у жељи да се „формула“ ларпурлартизма замени истински истинитом: „Уметност

ради љутске душе?²⁰“ (Настасијевић 1939: 30) каже песник испред свог времена. На ову врсту трагичне самоспознаје, повлачења гордости у песничком стварању, одговара и сам Миљковић истом врстом истине похрањене у теорију „цвета ради цвета“. Уколико на месту језика често налазимо цветање, онда се у неисцрпном кругу замене места елемената који чине песму Миљковић непрекидно и пита: Где је место песме, тамо где је њен траг – онај виђен у простору, или се он налази тамо где време диктира бескрајем песме? Миљковић и ово питање песнички формулише, наравно, као и увек кад је у питању реч и њен опстанак, кроз метафору цвета као какву опевану формулу, како би рекао сам песник за све формуле света које се истински могу опевати: „Када мирис помери цвет, / где је цвет, да л тамо где мирише са руба / света пуног а празног, ил тамо где му је цвет“ (Миљковић 2001: 171). Овим истински значајним *естетичким питањем* песник уноси импликације сложеног типа као што је колебање између описивања самог језгра или онога што то језгро чини. „Загледајте се у прашњави убоги цвет крај пута, у њему ће те осетити тајну свих цветова“ (Настасијевић 1939: 18) као да одговара Момчило Настасијевић. Питајући се, заправо, где је истина, и Миљковић и Настасијевић покрећу једно од најинтригантнијих и најкомплекснијих питања које у себе упија једна песничка творевина, а то је управо древно питање о истини уметничког стварања око кога су се ломиле мисли философа још од Сократа и Платона. „Само чистом умном активношћу, којом се схватају идеје, долази се до сазнања истине“ (Платон 1976: 104), каже се у дијалогу Сократа и Симије у Платоновом спису *Федон*. Она Настасијевићева тајна цветова и Миљковићево философско питање о месту цвета кореспондира у потпуности са Сократовом замишљеношћу над песништвом, и то у тамници, јер поред тога што је многим песницима ултимативни стваралачки чин поистовећивање музике и поезије, као што сам Сократ спаја философију и музику (исто: 99), свим модерним песницима стваралачки аксиом остаје опевање измишљеног које јесте најстварнија од свих могућих истина²¹.

Оно што је у најтешњој вези са описаном античком осамом у циљу стваралачког освешћивања јесте најгласније стварање из себе управо у песничком свету Јована Христића. Иако је у стваралачком кругу Бранка Миљковића утамниченост углавном метафора, он о уметничкој изолацији и удаљавању од себе говори у лирском есеју „Песничка соба“, у простору који зазива синтагму-проглас и поетичко упориште самог Христића, јер „ту је све проговорило“ (Миљковић 2001: 324). Ту где је све проговорило јесте апсолутно песничко место, како у запису „Песниково место“ каже Васко Попа, алудирајући заправо на свеукупну метафору хармоније речима:

Где ти је место док пишеш песме? Негде где ти простор није више за петама. Негде где те је и време заборавило, и где си и ти заборавио време. Негде где си заборавио и самога себе. Иначе не би могао ништа да видиш и одатле у песми на светлост дана да изнесеш (Попа 1975: 505).

Иако се та хармонија очитује у превладавању простора и одбацивању времена, ипак се свака језичка дефиниција песниковог места изриче просторним категоријама, као што је и логично, чак и код Попе; иако је то место недефинисано, обележено изванстварносним категоријама – негде. Као једно од семантички најнапрегнутијих места, простор зазивања речи и песме код Бранка Миљковића, као игра сна, слободе и јаве у затвореном простору за Бранка Миљковића остаје отелотворење згуснутости симбола, њихово очвршћивање, па излазак на светло дана (песме). „Јаво! па нека су и сенке. То су ипак сенке драгих нам предмета и лепе земље“ (исто), узвикује есејиста који попуњава празне просторе туђих започетих мисли. Овај есеј као чиста песничка слика, дакле сав саздан од симбола и

²⁰ У сваком цитату остављамо изворну лексику Момчила Настасијевића.

²¹ Сократ и на ово каже: „Разабрао сам да песник, ако хоће да буде истински песник, мора певати приче, а не истинске догађаје; а како сам нисам био способен да измислим причу, метнуо сам у облик песме оно што ми је било при руци и што ми је било познато, а то су басне Езопове“ (Платон 1976: 99).

метафоре продужетак је познате критичарско-есејистичке визуре овог песника. Уколико у сваком тексту Миљковић заправо твори *причу* о одређеном песничком феномену, идеји, техници, свету, зар онако сократовски, есејиста не залази у сама подручја писања поезије? Зато је соба, то „унутрашње небо“, тај „безболни пакао“ добровољно путовање песника у себе без себе, у затвореном простору који зрачи слободом који му ми дамо.

Враћајући у поетичку расправу питање о ненаписаним песмама, оним о којима је писао Дучић, потом Христић, а онда и сам Лалић, сваки на свој начин, Миљковић је створио своју причу чија срж првенствено лежи у симболичком процесу „самоеманципације песме“ (Миљковић 1972: 201), њеног изласка из „песничке собе“. Дајући кораке који песму приближавају одвајању од њеног аутора (што Лалић традиционалистички заобилази да експлицитно подржи), у Миљковићевом ланцу који песму води потпуном одвајању од аутора на дну стоји песник, те тако ланац изгледа овако: песник-реч-песма-Песник. Неопходно је да се задржимо на цикличности која се уочава у овом степеновању начина стварања песме, јер код Миљковића последња симболичка етапа – Песник – само добија то име; овај ступањ се не односи на песника већ на песму која је постала свој песник. Скоро исте речи бележи сам Маларме знатно пре Миљковића: „Чисто дело подразумева изражајно ишчезнуће песника, који препушта иницијативу речима, стабилизацијом сукобљавањем њихове неједнакости“ (Маларме 1975: 57). Интересантно је проматрати који су разлози за Миљковићеву употребу лексеме „песник“ уколико жели да означи биће саме песме. Можда одговор лежи у чињеници да је желео ону симетричност која почиње песником и завршава (начелно) песником, али пре ће бити то да је за представљање живота песме било неопходно оживотворити самосталност песме саме. У односу на то есејиста и води питања песме у савременој песничкој продукцији, иако се на многим примерима задржава на осећању и духу песника, иако то његовој теорији о „чистоти песме“ није својствено, јер „суштина поезије је да саму себе створи независно од песника, или, чак, упркос песнику. С обзиром на суштину поезије, песников пораз је његов подвиг достојан ловоровог венца“ (Миљковић 1972: 200). На овај начин есејиста је објаснио први ступањ на ком песник допушта песми да буде Песма, да се осамостали. На другом ступњу који је егзистенцијално-онтолошки стоји „поверење у реч“ која наново постаје јача од песника, док на самом крају кад наступи коначно одвајање песме од песника, потврђује се или оповргава истинитост и снага песме, док позиција песничког гласа увек бива удвојено трагична, неретко парадоксално осенчена стиховима који завршавају циклус посвећен управо Алену Боскеу. Наравно, поново је све у стиховима о песми код Миљковића одређено просторним (немогућим) категоријама, јер „песмо празна и звездана, тамо, / твој цвет ми срце слаже, кроз крв шета. / ако га уберем оставља ме самог, / ако га напустим за леђима ми цвета“ (Миљковић 2001: 171). Ово је доказ трагичног учешћа песника у песми, јер њеним осамостаљивањем песник бива лишен задовољства њеног настајања, али испуњен слободом која јој је дарована.

И овај есеј о Алену Боскеу могао би да потпадне под сегмент „О песничкој уметности“ у издању *Критике* Градине из Ниша јер је у потпуности сливен са остатком експлицитне поетике Бранка Миљковића. Одрицање од света, прошлости и песника нигде није тако слојевито приказано и побијено као у есејима о песми самој, аутопоетичким записима овог есејисте. Нигде тако испреплетане категорије порекла песме нису биле него у есејима „Поезија и облик“, „Херметичка песма“ и есеју „Поезија и онтологија“. Желећи да удахне нови живот постсимболистичкој песми на свој, дискурзиван начин, да је оживотвори толико да заборавимо на категорије од којих је постала, а које се сажимају у још једном метапоетичком троуглу – песник-живот-облик – Миљковић покушава да се избори са сопственом теоријом о проказаности устаљених песмотворних категорија. Не могавши да их порекне, јер „поезија се зато не достиже животом, она се достиже умом“ и „као таква, поезија опажа спољне предмете, али их не одражава“ (Миљковић 1972: 205), Миљковић је живот песме свезао за једну целовитост одражену у *облику* песме. Док је код Лалића облик зазван као поетолошко-егзистенцијална категорија што усваја и диспаратност песничких ликова, али и класичност форме за коју се песник сам одлучио, код Миљковића он опстаје

искључиво у сфери песме као неизвесност поезије и као алузија. У разговору на Радио Београду, песник то и подвлачи, јер „дисконтинуирана модерна поезија, уколико негује облик, негује га као привид и илузију“, изриче песник ревитализоване класичне форме сонета, песник „Трагичних сонета“. И облик добија онтолошке карактеристике као и сви елементи проширеног језгра одређеног поезијом, као што су реч, симбол, птица, ватра и друго („код мене се форма, облик, мелодија, целина не јављају као нешто стварно, већ као успомена, сећање, удаљеност, носталгија“). Уколико је чињеница да код Миљковића-есејисте поезија мора бити инвентар ствари које се поново стварају, дотле се облик именује као граница која управља оним што постоји пре песме, и онога што опстаје после песме. Он је, за разлику од променљивости облика у Лалићевом естетичко-критичком апарату, код Бранка Миљковића пре свега коначност, привидно савршенство које једино има ту моћ да опстане у песми. Таквом стабилно пронађеном формом се контролишу, одређују, али и исецају све алузије и утисци стварајући песничко-магичну целину, иако ништа крајње апстрактно не може бити лепо, како каже Настасијевић.

Развијајући своју тезу о форми на истим основама као и сам Лалић, Миљковић је задржао јаке песничке везе са традицијом. Наводећи примере Верлена, Рембоа, Малармеа, Валерија и Рилкеа, свих песника који су на овај или онај начин утицали на програмско стварање и Бранка Миљковића, али и Ивана В. Лалића, есејиста је доказао да ново не лежи у раскиду са класичном традицијом (форми). У нашој поезији, строгост форме која пружа доказе о дOMETИМА песничке слободе присутна је управо код Васка Попе. Зато, кад говори о осећању, Миљковић на првом месту на уму има осећање облика (Миљковић 1972: 207). Посвећен причи о облику који крају одређује самог песника („облик песме је оно што интерпретира песника“, 208), јер што је облик јасније пронађен, онако како сам претходи и стиху и рими, то је песма затворенија, то више опстаје на сопственим основама из језгра што наново ствара. Јер, нема континуиране поезије, већ само континуираних облика, односно континуирана поезија зависи од третирања облика. На ову модерно-теоријску поставку Стефан Маларме даје свој дубоко песнички (есејистички) одговор у тексту „Криза стиха“, јер „свака душа је мелодија коју треба наставити“ (Маларме 1975: 54).

Одричући се модерности у смислу који га тера да доживљава појам „новог“ на свој (могло би се чак рећи, бодлеровски) начин, Миљковић у закључку свог есеја „Поезија и облик“ пружа скицу јасног пута поетике неосимболизма уопште:

Неосимболизам неће никада пасти у грешку у коју западају ‘модернисти’ и ‘реалисти’ да негира нешто што је на било који начин вредно, али ће се борити против прозволности сваке врсте, које је, по њему, недостатак праве и стваралачке оригиналности, против уметничке алкавости и безбриге тако присутне у тој поплави ‘слободних стихова’ (од чега слободних?), који су најчешће бујица неконтролисаних речи да се сакрије унутрашња немаштина, јаловост и недостатак сваке песничке културе (Миљковић 1972: 208)

Или, како би и сам Валери у више наврата рекао да се у правој поезији „истинска речитост речитости руга“ (Валери 2011: 35); на исти начин есејиста доживљава квази-речитост половичних талената модерних песника који се залажу за „ослобађање“ стихова. Недвосмислено се одвајајући од авангардно засноване мисли о раскиду са свим дотадашњим обрасцима, јер се појам новог може и злоупотребити у нестваралачком примењивању, иако се сам Миљковић као и Растко Петровић залажу за „хелиотерапију афазије“ која је захватила основну линију рођења песме, (књижевни) и родила потребу за обнављањем и оснаживањем језика, Бранко Миљковић оставља своје трагове о неговању стваралачког дијалога са традицијом. Интересантно је забележити податак да се есејиста у наведеном одломку обраћа песничким и књижевним ствараоцима језиком који су користили и Рилке и Иван В. Лалић

описујући неадекватност књижевне критике јер се одређени смисао ње саме крије у чињеници да се поводом одређеног дела не може све ни изрећи²².

Започињући текст „Херметичка песма“ управо чисто песничким аксиомом удаљавања свега оног што не можемо да изразимо, обриси неизрецивости и даљине претварају се у апотеозу заборава из ког песма настаје: „Али све своје скорашње херметичка песма преуреди изнутра снагом заборава, спајајући различито, раздвајајући једно“ (Миљковић 1972: 209). Управо је херметичка песма идеал деривиран из вере у људски говор, онај хелиотерапијом ревитализован у песничком простору. Такво рембоовско оживљавање речи, кад „реч у песми процвета, и има свој мирис и боју“ (исто), на пиједесталу пута песме приказаном у есеју о Алену Боскеу, своје корене мора налазити у свету који за песника једино представља истраживачки однос, истраживање речи. Ако је песма „мирење са животом далеко од њега“ (исто: 210), ако је паралелна животу, како сам есејиста каже, онда је потребно изнаћи сопствени речник живота ситуиран у језгро живота песме. У „Трагичним сонетима“ песник овај однос и конституише зазивањем речи: „Тражим те у ветру ако те још има / Изговорена речи за светове пале / Тражим почетак сјај и сате пале“ (Миљковић 2001: 63). То је истина коју херметичка песма поседује, она своју истину живи у једноставном пореклу – односу песника према њој самој. Зато и „истина као светљење и скривање постојећег збива се уколико је спевана“ (Хајдегер 1996: 82). Односно, миљковићевским речником речено, збива се истина једног вербалног догађаја. Поново се не одричући песника као онога који је песму зачео (не и створио) у понекад нејасној игри о пореклу песме, Миљковић херметичку песму оставља у простору лирске аутентичности коју исцртава присност, искреност и Десанкина слутња.

Чини се да све суштине поезије, односно модерне песме леже изван ње саме, па тако и облик, а посебно истина. Песма је ту да слугу истину, а не да своју целокупност малармеовски претвара у опсену. Истина не лежи у садржају песме, као ни живот; обе ове суштине су у естетичком апарату Бранка Миљковића паралелне песми: „Тако облик постаје суштина, принцип и посебни начин гледања на свет. Он отуђује садржај, али га се не одриче. За песму можемо рећи да је њена истина изван ње као облика“ (Миљковић 1972: 218), каже есејиста наводећи пример Т. С. Елиота који, тумачећи Шекспира (вероватно из чувеног есеја о Хамлету) излаже мисао о немогућности дефинисања и коначног извођења силогизма о смислу драма великог ренесансног песника, с обзиром на то да им се садржај опире униформном дефинисању по категоријама. Ставом да се истина у пуном смислу доказује само кад је ослобођена стега песме, чиме јој се укида могућност грешке захваћене у рационализаторским и гномским моментима, Миљковић истину смешта у језгро ван песме јер неминовно на одређени начин чини песму; истина је третирана на исти начин као стварност и фигура песника. Као и заборав, и истина је ту да својим одсуством изазива језик, да се надмеће са обичношћу обезбеђујући песми универзалност, вечност. Та вечност постиже се само условним стањем у ком истина није органски део настајуће песме, што појашњава и сам Миљковић, тако да „лаж није лаж по ономе што казује, већ по ономе што није рекла. У поезији се јавља овај парадокс: поезија је истинита по ономе што није рекла, а узела је то за своју богату и тамну позадину“ (Миљковић 1972: 220). Самим тим, и истини, као осамостаљеној речи, Миљковић дарује валере бића што осветљавају песму, јер и истина, као и стваралац, и реч мора у себе сумњати не би ли досегла коначни ниво самосталности и безвремености.

У есеју „Биће и певање“ Миљковић наставља причу о свом виђењу истине у пределу песме, кад каже да „истина се јавља као предмет поезије, али тако да ни у њој самој не пребива“ и наставља „уопште, може се рећи да истина нема своје одређено место и да је зато непоткупљива“ (Миљковић 1972: 221). Миљковић управо овим својим философским

²² „Господо критичари, у данашњем сложенем друштву имаће и за вас места, будите све друго где треба мудровати, резоновати, писати; примите се посредничког посла између уметника и нагонски инертне гомиле, али се не мешајте у уметничко стварање, оставите уметнике да раде како знају и умеју“ (Настасијевић 1939: 21).

наносима о аморфном статусу истине на овај или онај начин утемељује, свесно или не, критику на оном месту које есејисти дозвољава слободу у мишљењу (па и певању), али не и жељу и потребу за коначним дефинисањем. Уосталом, о томе пише сам Елиот кога Миљковић више пута уписује у своје есеје и критике, као и сам Иван В. Лалић, јер „разуме се да критика никада у ствари не открива шта је поезија, у смислу да никада не долази до адекватне дефиниције, мада не могу замислити чему би служила таква једна дефиниција када би и била пронађена“ (Елиот 2017: 55-56). Ово је један од (здружених) начина свих савремених песника од Настасијевића, преко Попе па све до Миљковића и Лалића да укажу на редувантност дефинисања поезије о којој једино може да настане прича испричана кроз време и симболе.

Управо поводом слојевите здружености, гласова песничке традиције писања тзв. „континуиране поезије“ (што би увек значило континуираност облика, јер Миљковић и овим имплицитним ставовима одбија да песму упише у време) проговара Миљковић у другом прилогу књиге *Критика* смело изневши податак да је сам позајмљивао смисао метафоре других песника као што је Давичо и други, те зато симбол сам поистовећује са речима, а речи са метафорама за које каже да су његово основно средство стварања поезије (према Миљковић 1972: 245). Оно што још увек лежи у песниковој неостварености, у личном доживљају нерелизованог јесте, интересантно је, овладавање националним симболима, иако су многи проучаваоци управо циклус „Утва златокрила“ означили као Миљковићев повратак фолклорном наслеђу.

Варирајући у сваком свом аутопоетичком есеју ставове изнете кроз читаву књигу *Критика*, и у есеју „Поезија и онтологија“ есејиста оживотворава категорије што превазилазе порекло песме, свет из ког све настаје. Овај есеј доказ је да за песника не постоји ни садашњост, ни прошлост, већ празнина, толико пута осмишљавана као стално место његове поезије, онај предео који постаје предео реалности у „вакууму речи“ (Миљковић 1972: 212). Поставши једно, ствар и реч не могу постојати паралелно, стога је задатак поезије да песму ослободи присуства ствари, те тако „оно што се мисли и каже узима се као нешто стварно, али стварно у својој одсутности, која је присутност бескрајно удаљена“ (исто). На овом месту од велике важности јесте Миљковићева имплицитна *теорија именована* заснована у поезији а разложена у критикама и есејима. И сам у циклусу „Седам мртвих песника“ уводи *семантету* именована, кад „име ти своје остављам кад не могу да се вратим“ (Миљковић 2001: 41), што би значило да име остаје на месту празног, напуштеног, чиме постаје празнина где ће нићи нови слојеви смисла. У игри именована видљивог једини губитник остаје песма уколико то видљиво не одбаци од себе као сувишно и песнички и егзистенцијално, али које постоји тамо негде у просторној удаљености, а онтолошкој близини. Претапајући Бодлерову дефиницију поезије као „перцепције односа“ у замишљање ствари у њиховој одсутности, Миљковић је оснажио песничку творевину што покушава да се гради на философским односима у природи, свету и песнику. Зато је и запис „Цакисти и фрајерштина у поезији“ један од битних елемената потврде шта је оно што савремену поезију и њене тенденције не чини константном, самим тим и некавалитетном, поготову у жаргонском и фетишистичком односу према језику недопустивом у свеопштој „менталној посрнулости и отужном укусу“ (Миљковић 1972: 231). Као вид неискорењене болести која је захватила однос према језику и сам језик, овај негативни феномен доказ је свега површног што захвата ткање модерне песме.

Још један есеј који се бави стварима и њиховом стварношћу јесте вишеструко индикативни есеј „Биће и певање“ где се мешају све миљковићевске категорије уписане у самосвојност његове критичко-есејистичке и песничке мисли. Ствари у кретању као „лудирање бића са својом властитом свакодневном истином“ (Миљковић 1972: 221), поново су у спрези суштинске нити песме свезане у појмовима истине, ствари и бића. Миљковића-естетичара и есејисту интересују ствари у кретању јер само тада пролазе, неповратно се мењају, што значи да остају стварне и истините. Посебно када се остваре у својој пуној улози, а то се дешава у моменту осећаја за рез, исти онај лалићевски, кад ствари постану последње, „камен спотицања, камен мудрости“ (исто). Есеју „Биће и певање“ у потпуности

одговара поетичност и аутопоетичност „Трагичних сонета“. Јер, они су лирски пут, песнички опеване есејистичке и критичке мисли Бранка Миљковића. Као прича о кретању речи, о простору њиховог сударања и изазивања, односно њиховог кретања, овај циклус конституише се као један од изразито аутопоетичких. Покоравање песника песми лежи управо у покретности елемената песме. Способност да се речи и ствари супротстављају, траже и поништавају лежи управо у њиховом кретању, а не у њиховој суштини по себи. Ово је још један моменат пробијања Валеријеве мисли која је на истом трагу, јер свако кретање „оно је наклоњено нама и изгледа да скуп кретања и скуп линија којима кретање постаје опипљиво стреме ка тачки у којој се ми налазимо“ (Пуле 1974: 479). Мисао изашла као из есејистичког пера Бранка Миљковића, кретање, покрет као стално место песничке поетике и Ивана В. Лалића утемељује померање са места које потом условљава необичан остатак (јер „целог живота речи су нас крале“, Миљковић 2001: 61), траг што за нама путује док се кретањем од нас удаљава не би ли гравитационом силом стремило месту на ком се потом налазимо. Две кључне речи овог чисто философског приступа појашњавању песничког и кретања бића јесу управо простор и онтологија. Управо тиме се ствари приближавају симболу у новом, неосимболистичком схватању истих, јер „симбол је за нас [неосимболисте – О. В.] инкарнација стварности“ (Миљковић 1972: 243), а не затвореност система, пука мистерија. Зато је тајна у издвајању које води откривању себе.

Отуд Миљковићева потреба за песмом-двојником есеја „Биће и певање“, песма „Поистовећивање бића и речи“, јер остаје доказ онога што окружава песничко ја, што постаје биће црпљено из Песника – ствар која се може реконструисати, вратити у живот песника који је из себе изашао и то понављањем: „понављам речи које су ми дале / Тај цвет тај камен птицу што искрсну / Из ничега“. То је моменат кад „непокретна / Реч је над светом за речи остале“. И другој песми-двојници есеја „Биће и певање“, песми „Почетак трагања за бићем“, Бранко Миљковић оставља записе, песничке ставове о неопходности издвајања, осамљивања са сврхом у јединственом остављању стваралачког трага, јер „неиздвојен појавом још нико није / Открио себе“ (Миљковић 2001: 63). Тај траг лежи у јачини, напетости путовања што собом носи потрага за речима; зато је реч све оно што се опире будућности, а будућност ствара. Да би се пронашла Реч од које ће све почети неопходно је вратити се у просторе пре свега, у просторе рођења, поништења, заорава, предлитерарног света. Можда у овоме лежи есејистичка драма између хајдегеријанског певања и мишљења и Валеријеве „патетике ума“, јер је једно узрок а друго последица, иако управо у есеју „Биће и певање“ Саша Радојчић види пројављивање Хајдегеровог списа *Извор уметничког дела*, вероватно мислећи на став да „у делу се, дакле, не ради о понављању управо свагда постојећег појединачног бића, него напротив, о понављању опште бити ствари“, каже Хајдегер у овом спису. Понављање само, као акт песничке побуне против почетка, јер песма постоји и у предлитерарном језгру (невидљивог) стварања, неопходно је Миљковићу и у песничкој поетици. Овај пут у есеју „Биће и певање“ Миљковић је дао предност дефинисању садржине, а не форме песничког стварања, чиме јасно задржава положај онога који по естетским и естетичким критеријумима организује песму.

Тако, као доказ лирског препева садашњости, као практична стигма изложених теоријских и философских ставова о песми и њеном настанку јавља се текст „Политичка песма данас“. Поред тога што мора имати јавну, философску и уметничку вредност, с обзиром на то да се заснива на идеји која подразумева „ангажованост изнутра“ како Миљковић каже (1972: 215), политичка песма мора бити испевана у нечему што бисмо назвали *свевреме*, универзалност и херметичност које јој омогућавају да траје изван околности свог настанка. Тад политичка песма постаје трајна уметност. С обзиром на то да захтева освешћеност песника на више нивоа, модерна политичка песма лако може заћи у подручја неуметничког и пародистичког. Зато, као утемељитеље савремене политичке песме, Миљковић, интересантно је, издваја Попу и Павловића, од млађих Данојлића и Блажу Шћепановића. Остајући као некакав мост између несталих социолошких и родољубивих песама, есејиста политичку песму види као супститут који може да се уздигне и да „прокрчи

пут од рефлексивне поезије коју ми имамо ка некаквој мисаоној марксистичкој поезији које још нема“ (Миљковић 1972: 217).

Политичкој песни аналогна је „патриотска и револуционарна поезија“ у истоименом есеју, осовљена на стубове модерне поезије са потребним оглашавањем пуне мере историчности која се у времену Миљковићевог писања ових текстова, дакле педесетих, ређе шездесетих година двадесетог века, најјаче може потврдити. Говорећи о нужности да се песнички остане будан, спреман, на начин приказане присутности код Мајаковског и Брјусова, есејиста бележи основу таквог стварања – да се песма утемељи на дијалектичко-историјским основама. Пишући овај есеј о појму револуционарног које есејиста разуме и у историјском и унутарпоетичком смислу (кад говори о неопходности појаве „револуционара речи“, уметника који ће језичко-историјски систем прилагодити унутрашњим захтевима патриотске, револуционарне песме,) Миљковић поново оставља доказе о новим речима што стварају такву песму, кад је неопходно „заволети реч на нов начин, пронаћи неотуђени и слободни људски говор, изменити речи тако да буду кадре да дозову људско срце из изгнанства и човекове отуђености, учинити их носиоцима једног новог погледа на свет, учинити да револуција, која је победила у друштву, победи и у људској свести и у људском говору“ (Миљковић 1972: 237). Овај унети, лирски запис бића присутног у свету стварања осећајем за све његове елементе, доказ је песниковог, али и есејистичког разлагања универзалног песниковог закона, оног који свет и историју (де)материјализује на прави, једини начин. Можда зато и не чуди бодлеровска двострукост коју је тим поводом изнео Бранко Миљковић у разговору за Нин, кад „човек загладан у свет има пред собом две алтернативе: или да осети своју ништавност или да се диви“, што би у песниковом есејистичком речнику било двоструко интригантано: прво, као доказ улоге Човека, односно Песника у стварању песме на њеном почетку, и друго, као проблемско место тематизовања сопства у песничком ткању. Кад Пуле пише о осећају света у поезији Сен-Џон Перса, још једног великог песника мора, он покушава да исцрта обресе заједничког дара коришћења света, како каже (1974: 467) у амбивалентном подручју некакве међусобне пропустљивости света и песника. Користећи термин *пробојност* која надилази категорије поистовећења са светом и жељу за његовим упијањем, Пуле заправо мисли на посебну реверзибилност, необични материјал од ког су „направљени“ и песник и свет. Зар то исто, на други начин, не поручује и Миљковић говорећи о историји, песнику и језику и неопходности трансформисања у себи не би ли се коначним изласком из себе досегла универзалност дарована песни.

Посебно је интригантано Миљковићево повезивање револуције са музиком. Иначе, песничко посезање за музичким комадима и техникама, посебно изграђено као манир у поезији српског неосимболизма, односно слојевито развијено код Лалића и Миљковића (њихови реквијери настали на музичком комаду, потом су ту баладе, балате, страмбота) није страном историји српске књижевности уопште, али се Миљковић одлучује за есејистичко свезивање музике са духом револуције, што је у коначном сагласју са одабраним културним наслеђем, оним које се пре свега односи на песничку традицију Момчилу Настасијевићу. Миљковић на многим аутопоетичким местима проговара да би песма требало и да значи и да звучи (што је иначе једно од сталних места полемике модерних песника симболистичког наслеђа), „кратко: нашем језику треба вратити тајанственост и древност. То су већ покушали неки наши песници, да споменемо само Момчила Настасијевића и Станислава Винавера“ (Миљковић 1972: 14). Мислећи и на Настасијевићеве и на Винаверове песничке експерименте у језику, али и на Настасијевићеве есеје о уметничком стварању и „матерњој мелодији“ на које се надовезује модерна болест језика уочена у есејистичком перу Растка Петровића, стваралачко утемељење се налази у жељи да се оздрави промењеним односом према језику.

Градећи сам тематски опсег у свим збиркама од збирке *Узалуд је будим* који упућује управо на однос своје:туђе као јединствено поетичко питање и традиције и модерности, али и простора и времена, музике и тишине, Бранко Миљковић је иницирао најживљи дијалог са песницима-прецима. Отуд се његов став и у есејима, посебно када тумачи револуционарну

поезију музиком, кад песнички зазива демистификовање почетка („речи ће ми помоћи да утврдим / где она почиње / да ли тамо где је гледам / или тамо где је још нема“, Миљковић 2001: 255) изједначава са функцијом симбола. Градећи ову метафору на више места, не само у овом тексту, есејиста заправо жели да техником лирског стварања објасни неопходност претварања догађаја у симболе и метафоре. Тако, сваки тон такве музике би требало да прати и одређен догађај: „Не може се у име неког фактографског реализма, љубави према детаљима и делимичним истинама, које су као такве неистините, приказивати револуција како било. Било је и биће таквих немусикалних реалиста“ (Миљковић 1972: 239). Другачије речено, мора се препознати унутрашња потреба за стварањем нових светова пониклих, у одјеку времена, на нечему што се назива револуција, историјски преврат који не може остати песнички занемарен. У шестом прилогу под насловом „Име наших дана“ у издању Градине из Ниша, Миљковић се наново оглашава поводом истог појма револуције у поезији. Варирајући ставове из претходног текста, есејиста остаје доследан својој теорији песничке револуције, оне која пре свега захвата поља речи и њиховог деловања. Дајући симболичку дефиницију онога ко носи сва обележја „револуционара речи“ као оног што је „из својих речи протерао страх, тупост, отуђеност, нискост, потиштеност, заблуду“, и као онај чији „говор то је говор човека враћеном себи“, на чист лалићевски начин „узнесења у себе“, Миљковић одаје признање песми јер се изборила са свим наведеним условностима, јер је тонове и музикалност испрела у садејству са историјом.

Као што у револуционарној песми категорије разумљивог и неразумљивог не треба да постоје, тако Миљковић приступа феномену неразумљивости у једном од естетички најцеловитијих есеја, „Неразумљивост поезије“. Водећи линију тумачења овог феномена савремене књижевне мисли од корена нераумевања до злоупотребе термина мешањем са појмом конфузног, Бранко Миљковић оставља поетички и историјски важан запис о још једном квалитету савремене поезије. Као један од есеја притајено полемички са неупућеном и неосетљивом књижевном критиком, пишући дакле из позиције песника, а не из позиције есејисте, овај Миљковићев текст апотеоза је аналогног односа између невидљивости као теме и неразумљивости у поступку њеног стварања. Као део поетолошког система превладавања очигледности, у језгру чињенице да неразумљивост има свој јасан кључ од ког полази (према Миљковић 1972: 224), она саучествује у остваривању песничке аутентичности.

Када Јован Христић говори о нејасности у модерној поезији (есеј „О модерном у поезији“) овај есејиста наводи три корена новонастале нејасности: неодређеност саме емоције, дисциплину израза што подразумева настојање да се са што мање средстава и што краће каже што је више могуће, док трећи узрок нејасности савременог дела лежи у сложености алузија (према Христић 1957: 22). И Христић је на трагу Пола Валерија, једног од најзначајнијих песника-есејиста у поимању Миљковићеве целокупне поетике, јер сам Валери у „Песниковој бележници“ наводи двоструко порекло нејасности, јасно је кодификујући, исто као Христић, између несразмере духа, али овај пут ствараоца и читаоца: „Нејасност, производ двају чинилаца. Ако је мој дух богатији, хитрији, слободнији, строжи од вашег, ми ту не можемо ништа, ни ви ни ја“, каже се у *Медитеранским надањућима* (2010: 461). И Миљковић је експлицитно дихотоман на многим аутопоетичким местима, као у разговору са Михаилом Блечићем, где је свет двојности поставио у темеље напетости позиције у којој човек према свету, може или да се диви, или да „осети своју ништавност“. Самим тим што је под дисциплину израза ставио категорију елиптичности, коју Миљковић посебно цени код „комплетног“ песника какав је, рецимо, Васко Попа, Христић је остао при неутралном, ипак позитивнијем ставу према нејасности модерне поезије не дајући јој експлицитне квалитете. Са друге стране, Валеријеви редови другачије звуче, не као производ критичарске логике, већ као сублимат истинске песничке самодовољности и самосвести (која се кадкад може помешати и са нескромношћу). Међутим, као песник који искрено подржава критичку школу песника-критичара, а не критичара-научника, иако поезију доживљава као солиписистичку творевину, може се рећи да и Христић сам подржава хетерогеност песниковог изражавања, оног које се потом мири у хармонији неразумљивости.

Правећи скицу односа између речи и неразумљивости, Миљковић оправдано уноси елемент другачије песничке самоосвешћености – оне која у име неразумљивости надвладава значење „мелодијом и хармонијом“, чиме се ослобађају све нијансе емотивне вредности језика (Миљковић 1972: 226). Овај поступак ослобађа језик свих (стварносних) стега у „тежњи савремене песничке речи да превазиђе и укине дуализам онтос-логос и да постане реч – биће – дело“ (исто: 227). Језгро неразумљивости, чини се, лежи управо у траженој тачки (равнотеже!)²³ која мири супротности, и где смрт и живот постају исто. Све животно-песничке категорије могу се превазићи само собом, одустајањем, дистанцирањем од себе, неуморно понавља есејиста. Уосталом, зар за речено није доказ Миљковићева коауторска збирка *Смрћу против смрти*, где „треба се молити смрти за свој живот“, каже Миљковић у свом „Requiem-у“ (Миљковић 2001: 23). Управо је песников велики „Requiem“ са подтекстом у Рилкеовом „Реквијему за грофа Волфа фон Калкројта“ настао на основама сликања смрти коју живимо, а не мртвих којима је савремени песнички реквијем посвећен (као код Лалића, Раичковића, Павловића); тако се, у цитату који начиње песму крије мисао да „смрт треба претворити у празник“ (исто: 31). Да је смрт још један двојник који омогућава живот у простору песме доказ је једна од најзначајнијих песама у целокупном опусу Бранка Миљковића, песма „Балада“ у којој су на чисто миљковићевски начин опеване формуле, и то баш у оквиру необично виталистичког односа према смрти: „Исто је певати и умирати“ (Миљковић 2001: 233). Управо овакво трагичко колебање између (неразумљивог) солипсизма и општечовечанског детерминизма као вечите теме задире у корене стварања и парадоксалности егзистенције чијим смо нитима сви премрежени. Отуд Миљковићева фасцинација кореном, мистичним почетком, животом биљака, кад су то они симболи који песми враћају прошлост као алузију, загонетку, а интересантно је да на сличан начин Настасијевић дефинише „матерњу мелодију“: „Матерњом мелодијом називам ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза. Афективне је природе (и математичка апстракција изражена, па садржи свој степен распеваности). Коренита је и колективна“ (Настасијевић 1939: 40).

Неразумљивост као дете аутентичности (а не асптракције по сваку цену) увек је подстакнута песничком тежњом ка ширењу и свеобухватности (исто: 230), због чега се имплицитно поставља питање колико критика овом захтеву може да одговори. То се пита и сам Елиот баш у „радионици“ једног песника-критичара, кад „ова врста критке коју песник пише о поезији, или како сам то назвао критичком радионицом песника-критичара, има једно своје очито ограничење. Све оно што нема везе са самим песниковим делом, или оно што му је антипатично, налази се изван његове компетенције. Још једно ограничење критичке радионице песника-критичара јесте то да критичарев суд може бити нездрав ван оквира његове властите уметности“ (Елиот 2017: 111). Ова мисао би се могла у потпуности прихватити у односу на Бранка Миљковића као есејисту, јер он, уистину пише о другима као да пише о себи. Зато и његове критике, поред експлицитно теоријских и философских есеја о песничком стварању садрже развијене, довршене мисли о сопственом стварању, односно о песничком свету песника прочитаног оком и духом једног Миљковића. Тако, још једна алузија којом Миљковић-песник објашњава Миљковића-есејисту на пољу неразумљивости поезије јесте управо она која се тиче односа цвета и језика и птице и слободе.

Развијајући доследно свој однос према цвету од прве до последње своје збирке, уписавши се у плејаду песника што доследно, опсесивно негују најзначајнији симбол-глас свог стваралаштва чији је недвосмислено најзначајнији представник управо Стефан Маларме, Бранко Миљковић, како смо већ рекли, цвет оставља бременитим улогом који има управо својим синестезијским карактером: својим кореном (везаношћу за земљу, подземље, самим тим орфејску причу), цветом (лепотом), мирисом (који јесте ћутање и алузија), али и

²³ „Нека симетрија, паралелно, која се, од места стихова у комаду везује за аутентичност комада у књижи, лети даље од књиге, многим који на духовном простору испишу увећани параф генија, анониман и савршен као уметничка егзистенција“ (Маларме 1975: 57), каже Стефан Маларме уводећи симетрију у видокруг како читаоца духовно освешћених, тако и самих песника који су је поставили на стваралачки пиједестал.

цветањем. Цветање је пут цвета ка небу, ка симетрали, „мала шетња до / непознатог и натраг“, каже песник „Паралелне песме“ (Миљковић 2001: 212); цветање је усправни ход песника, амбивалентно кретање ка себи као у циклусу „Похвале“ из 1955. „Велим: цвет! и ван заборава у који мој глас потискује некакав обрис, као нешто друго него знане цветне чашице, музички се подиже сама умиљата идеја, одсутна из сваког букета“ (Маларме 1975: 58), каже Маларме наговештавајући целокупно биће Бранка Миљковића.

У „Похвали биљу“ песнички глас изриче управо оно што је корен (нео)симболистичке неразумљивости, а то је опевање линије која стоји на средини између измишљеног и стварног. Управо је биље као подземни, дихотомни симбол живота, реч-кључ за одбрану од света, јер „биљке што ждери празнину и враћају нам ваздух“ (Миљковић 2001: 207) доказ су оног настасијевићевског става да се цвет не може разглобити: „Покушајте, међутим, да разглобите један цвет: и самом помишљу да га анализирате ви сте га већ повредили у његовом сувереном јединству“ (Настасијевић 1939: 2). Како је цвет оно што је цело, *име* и *алузија* у исто време, корен теорије неразумљивости коју Миљковић дуетски разматра како песнички, тако и есејистички, јер целокупне приче, рашчињавања његове поетике једног без другог нема, он лежи насупрот атомизираним свету. Коначно, у цитатној песми „Фрула“ којом Миљковић зазива првог песника фруле, Момчила Настасијевића и феноменолога музике Стефана Малармеа, даје се циљ и неопходност поетике модерне неразумљивости што лежи у понављању, али и опевању круга као и у животу песме пре свега: „Пожури, опевај пре празника свет. / Понови дан због незахвалног тела (...) Нек буде све мање / Видљивог да оствариш успомену“ (Миљковић 2001: 193).

Дистанцирајући се од мистичности симбола у поетици симболизма, Миљковић недвосмислено каже да „нама су потпуно туђи идеализам и мистика симболистичке поетике. Симбол је за нас инкарнација стварности“, јер „остваривање симболичког израза је омогућено унутрашњом дистанцом према стварима“ (Миљковић 1972: 243). Колико год настојао да се удаљи од саговорника од којих је потекао (симболиста), Миљковић ипак оставља запис о симболу ког су европски симболисти дефинисали на исти начин. Тако, Андреј Бели у књизи *Симболизам* назначавача поља где се симбол оглашава, и то на следећи начин: 1) симбол увек одражава стварност, он је слика видљивог света, 2) симбол је лик измењен доживљајем (дакле има онтолошке карактеристике), он је алегорија 3), симбол је позив на стварање живота (1984: 45, 110). Фикционализујући причу о симболу, Миљковић наставља на истој линији, па тако, надаље, када се симбол оствари, као реч која означава, он се као песма осамостаљује. Тако је, рецимо, са симболом птице у тематско-поетичком реквизитаријуму Бранка Миљковића. Она, здружена са сунцем означава неутуђиву веру, недостајућу слободу, али и поетичку целину; птица јесте „уздана у мозак и зид“, како се каже у „Сонету о птици“, уздана у унутрашњи вид песника ослепљеног за стварност као такву, песника који је модеран епски песник трагедије садашњости. Самим тим, не чуди што поезију која идејом и тоном лежи у основи његове поетике, Миљковић у есејима слика птицом и њеним летом, и што поезију за децу присваја и конституише управо овим својим симболом. Ово је један од темељних разлога што је Бранко Миљковић есејиста синхроније песничког стварања, јер птица, као и многе друге (лирске) речи у есејима такође остају алузија, тумачењски знак простора песме која настаје, а не времена њеног настанка.

Уосталом, птица је недељива са ватром, а неретко се у песничком свету овог есејисте јавља као противтежа зиду (изузетно јаком малармеовском трагу), што Миљковић и доказује стиховима „док из неког зида певају моје кости. Птицо ваздухом измишљена“ (Миљковић 2001: 81). Птица је, као и цвет, неретко граница, јавна птица је одељак стварности пресељен у песму, али птица је и повод за стварање песме изнутра. Птица је повод за дијалог са утемељитељем симбола птице, Дединцем (*Јавна птица* из 1926.), у лирском есеју „О птици нимало очигледној“. Као права песма-есеј о статусу и узвишеној вери у један самозадани симбол, Миљковићева, а посредно и Дединчева птица јесте „више предмет слутње него предмет мисли“ (Миљковић 2001: 321). Као она која свезује дихотомију горе:доле, птица је, паралелно, симболистички плод стваралачког прегнућа и естетске идеје, зато је она, смислом

овог есеја, стварнија у времену него у простору. Причу о птици Миљковић наставља да фикционализује реконструкцијом песниковог (Дединчевог) одабира симбола: „Он је песник. Једна му птица измисли рупу на глави и уђе унутра. Онда он каже: јавна птица. И заиста, она се може опевати, она се може подражавати музиком, она се може нацртати, и учинити јавном на сваки начин“ (Миљковић 2001: 322). Учинити симбол јавним, универзалним, а инспирацију успети реконструисати – то је стваралачки модел по ком функционише како један песник тако и један есејиста.

Управо је птица у континуираном прегннатном односу са погледом и оком – оним што чита и тумачи и оним што ствара песму. Птица је једна од основних есема Бранка Миљковића, посебно обременењена значењем у есејима који су еманација блискости читаног песника и самог Миљковића. Тако је у поезији Десимира Благојевића, једног од темељних песника симбола птице (збирка *Птице немилуце*), јер су Благојевићеве исте оне Миљковићеве птице „што се са временом друже, што реч по реч поробише песника (...) птице за проклетнике, птице за лудаке, птице за јаке, птице за нејаке, птице за потукаче, птице свакојаке (...) птице изједначавања“ (Миљковић 1972: 63). То су деца-птице, оне најистрајније и најискреније, што их је осетио још Момчило Настасијевић јер га на првом месту најнескривеније воде пределима музике и мелодије, тако да „певамо ‘као што птица пева’. Заиста. Али не по биолошкој, како је уобичајено схватање, већ по духовној спонтаности“, каже се у есеју „За хуманизацију музике“ (Настасијевић 1939: 47-56, стр.48). Једино је птица и простор и време у истом тренутку, она нимало очигледна како би рекао сам Миљковић, она – остатак света у језичкој стварности. Њен поглед је приводи песнику самом творећи од ње песниковог двојника. Уосталом, поглед, као и птица, стална су лексичка места Миљковићевих есеја, сваки пут кад говори о слободи и аутентичности поетског стварања. Кад Пол Валери пише о естетичким надражајима, о његовом бескрају састављеном од низа жеља, он каже да „вид, додир, чуло мириса и слуха, кретање, говор, све нас то с времена на време наводи да се задржимо на утисцима које нам стварају, да их сачувамо или обновимо“ (Валери 2010: 237), али увек на онај начин који сам наводи на почетку огледа „Естетички бескрај“, а то је да су таква запажања изазвана не би ли се поништила одређеним, *нашим* односом према њима.

Ово је и суштина лирске креације и поетичко-естетичке машинерије Бранка Миљковића. Међутим, увек мора постојати *тачка* из које шаљемо или из које добијамо одређене сензације, она бретоновска тачка на коју сам есејиста упућује, или она валеријевска нула где се сабирају све сензације, па и она, доиста наслеђена нулта тачка у поезији и есејима Љубомира Симовића, необична тачка поравнања и равнотеже. Та је тачка, „место између седам звезда када престаје ватра и збивање и почиње чиста кристализација подарена у смиривању“ (2001: 175), каже Бранко Миљковић у поеми „Ариљски анђео“ где се функција погледа и тумачења, језика слике, односно језика иконе, како каже Борис Успенски у књизи *Семиотика иконе*, доводи до нивоа песничке апотеозе. Јер, песник постепено, налазећи се подређен средњовековној фресци, икони која има вишеструке историјско-културолошке наносе поприма лик онога што гледа – самог анђела. У овој поеми поглед, позиција онога са слике и онога изван ње на најсложенији начин се семантизује различитим аналогним симболима и позицијама песника. Ту је остварена она иста техника претапања природна Ивану В. Лалићу, на пример, јер се песнички лик преображава и замењује са жељеним, нестварним и непостојећим. Тако се и долази, у читавом лирском „предговору“ приче о песнику испред иконе до двоструке чињенице да било песник било анђео „стварно постоји између елемената и односа који поравнавају свет, постоји у чистој могућности као чудо и верност силама које су иза зида“ (исто). „Другачије речено, не полази се од тачке гледишта гледаоца сликарског дела, него од тачке гледишта нашега vis-à-vis, унутарњег посматрача датог унутар приказаног света“ (Успенски 1979: 265). Самим тим, основно начело гледања постаје саживљавање, замишљање себе у слици, наша огледалска позиција која је и иначе базично и песничко и естетичко начело Бранка Миљковића у есејима и критикама. Зато и не чуди што сам наставља линију Успенског и каже: „У срцу се пали светлост која обећава да ће

све бити виђено и сагледано у сећању и будућности и у себи самом. Дотле треба сачувати своје очи које гледају са некога зида и чувати се ослепљења и заслепљења“ (Миљковић 2001: 175). Интересантно је то што је ово један од примера недоследности песника-есејисте који позива на чување од ослепљивања и заслепљивања, иако му је то један од основних стваралачких принципа погледа у себе. У вези са „динамиком погледа ока“ и са мноштвом тачака гледишта у средњовековном сликарству на које упућује Успенски (1979: 312) јесте и формирање, структурисање средњовековне слике у простору, што је још један језички и идејни сигнал који упућује на саображавање Миљковићеве поетике реченом. И простор средњовековне фреске је онај који је у себе затворен а сачињен од почетних, стварносних елемената. Стога и „ништа није теже него гледати читаву вечност са неког зида“ (Миљковић 2001: 176), посматрати онај валеријевски бескрај. Међутим, за разлику од савремених семиотичких теорија, од којих је једна веома значајна о језику иконе дата у теорији Успенског, Миљковић колико год да иначе развија специфичан однос према знаку и симболу у исто време, толико не покушава да рашчлани слику и доживљај иконе милешевског Белог анђела, већ да сагледа целину њеног живота која ће омогућити право песничко позиционирање. Та целина огледа се у суштинској опозитности, а дубокој, метафоричкој повезаности песничког субјекта и анђела на зиду; његова непомићност је толика да га песник не може стићи, остаје само обожавање елемената који чине песму, док сваки простор смисла постаје вишетонски, обременен окованошћу песника и слободом речи, „јер и да те нема, празнина у којој / Замишљасмо те, ипак никад не би / Престала да нас опија“ (Миљковић 2001: 178), каже се у поетички и естетички вишеструко значајној поеми.

У таквом систему погледа све миљковићевске поетичке категорије могу да живе пуним животом; иако остане празнина на месту бившег постојања анђела, она ће наставити да опија смислом дарујући песми пуноћу и ново измишљање света. У том новом свету који анђеоло још није напустио све је онтологизовано, кад

још мало и заћутаћу пред тобом,
Док бдиш оноцветно над испражњеним гробом,
Анђеле пред неумољивом лепотом краја /
Где је мир и зрелост песму заменила (Миљковић 2001: 179).

Поема „Ариљски анђеоло“ доказ је повратка лика у времену, овај пут не у простору јер нам се они не могу поклопити, стога је ова поема-циклус вишеструко значајан за сагледавање Миљковићеве експлицитне поетике, његовог тона и односа у есејима и критикама. Јер, ако „све је нестварно док траје и дише“ (исто: 184), дакле оно што је потврђено у времену, онда је стварност оно недоследно, наслућено и заборавањено, плодно тло за обликовање празнине.

Поетика наслова есеја код Миљковића, као и код Борислава Радовића јесте посебно интригантна тема. За разлику од Ивана В. Лалића, Миодрага Павловића, па чак и Момчила Настасијевића, Бранко Миљковић се, као и Борислав Радовић окреће сликовитом у насловљавању својих есеја. Као посебна брига једног песника-есејисте, исто као што је специфичан задатак и (не)обично велика одговорност дати песми добар наслов, о чему сам Миљковић и говори и чему је песму и посветио, наслов есеја само наговештава његов садржај. У овом смислу Бранко Миљковић наставља традицију стварања песме од њеног почетка, па до привидног завршетка. Ближим погледом на наслове свих критика и есеја Бранка Миљковића, може се уочити целовита (не)доследност која прати и песничко стваралаштво овог песника српског неосимболизма. Поред уводног текста *Критика*, „Песник и реч“, у коме почетак есејистичког програма као реконструкција стваралачког позива почиње управо двама песничким категоријама најблиским и најудаљенијим у исти мах, ако се има у виду Миљковићев однос према песнику и према речи који смо до сада настојали да заокружимо, постоји неколико есеја језички конципираних тако да директно упућују на песника, песму или поезију. То су есеји „Песничка реч Ивана Цековића“, потом једини

класично насловљен есеј „О поезији Десимира Благојевића“, текстови „Песник и његов двојник“, „Песма и смрт“, „Песник материје“, „Речи тихе и топле“, па потом низ текстова посвећених двојној природи песме и песника, „Двојник или опевање воде“, „Поезија детаља“, „Од Нарциса до Орфеја“ и текст „Песма остаје ако је испевана у времену“.

Последњи есеј који смо издвојили о Владимиру Мајаковском је нарочито интригантан јер додатно усложњава однос Бранка Миљковића према (песничком) времену и његовом трвењу или сагласју са просторима којима је посебно наклоњен. Такође, не можемо а да не приметимо да Миљковићу није био довољан пример Мајаковског како би развио свој однос према патриотској и револуционарној песми, дакле песми која директно зависи од доживљаја појма времена и историје, већ овим (националним) питањима посвећује пажњу у посебним есејима о патриотској ноти у књижевном стварању. У истом смислу, текст „Цакисти фрајерштина у поезији“ успоставља директан однос са временом и песничким поимањем стварности, јер пре свега говори о помодности, неприлагођености и непримерености модерног језика садашњости. У сваком од текстова које смо навели, а који недвосмислено упућују на (ауто)песнички квалитет појединачног лирског гласа успоставља се континуирана поетика самог Миљковића. Он у сваком од ових есеја (а зовемо их есеји управо зато што обилују материјалом неизоставним у сагледавању расветљавања сопствене ауто/метапоетике) исцртава мукотрпни пут проналаска праве, велике речи, јер „велика реч, права реч, то је искуство, слика света, свест његова и пакао“ (Миљковић 1972: 14), као што је реч и „једина истина у поезији“ (исто: 34). Као што се може и видети, есејисти није толико неопходан песник, иако је он знак времена и простора модерне поезије остварене у аутентичности статуса песника и (новом) статусу песме саме (што је песнику и есејисти важан доказ о кретању савремене поезије исцртане баш Миљковићевим начелима, што само по себи може бити знак померања промишљања поезије саме и унутар једног књижевног правца, како је то обично и случај), већ се сам есејиста управља ка (естетски и естетички) најсветлијем знаку, феномену у поезији одређеног песника, не би ли имплицитно указао на своје мишљење о развоју и потребама модерне песничке продукције.

Тако је и са незаобилазним, и Лалићу и Миљковићу интригантним статусом песничке речи Десимира Благојевића, јер је Миљковић бира на линији посебне изузетности коју сам настоји да песнички (де)шифрује, а то је непрекинутост, континуираност поезије саме, односно неисцрпност њених облика. Онако како је Благојевићева поезија и музика, и шум, и сан и тајна, како је све одређује есејиста, тако је и поезија Тодора Манојловића са сржи у „песнику и његовом двојнику“, посебно самосвојна са својом слободом, јер „исповедајући се песник је морао да призна у себи свога двојника, некога ко је он сам, а различит од њега“ (Миљковић 1972: 76). Посвећујући најмање три есеја уметничкој теорији о песнику и његовом двојнику, Бранко Миљковић је читаоцу понудио најскривенија меандрирања сопствене есејистичке (не песничке) мисли. Песника и његове двојнике есејиста као *јунаке* уводи на примерима поезије Тодора Манојловића, Вука Крњевића и Златка Томичића. Код последње двојице Миљковић прати једну од најинтригантнијих песничких игара модерног духа, а то је сложено удвајање код ког је двојник представник митског. У сваком од ових есеја о песницима и њиховим лирским двојницима Бранко Миљковић суптилно истиче непрекинуту, везивну тачку која ће помирити дух, таленат и свестраност једног Манојловића, осећај за чула која мисле једног Крњевића и доживљај са јавним тумачењем мита у поезији Златка Томичића. То је у сваком случају јасно трагање за равнотежом, самим тим што се као и код свих самопостављених полова (у поезији самог Миљковића) увек ради о супротстављености нечега са ове и нечега са оне стране, онога горе и онога доле, онога што се види и што се наслућује.

Тако је Златко Томичић, растрзан између напетог дијалога за превласт Нарциса и Орфеја ипак песнички забележио лалићевски есејистички амалгам, он је „открио *пуну меру* песничког и објективног поимања света“ (Миљковић 1972: 146, курзив О. В.), успео је „да споји у својој поезији бујност и једноставност“ (исто: 149). Исто тако, Крњевићев Нарцис, двојник који опева у његово име то исто поимање света, показао је да „спорост и привидна

неуредност његових стихова имају иза себе једну скривену, *пространу хармонију* и несвакидашњу хитрину инвенције и духа“ (исто: 137, курзив О. В.). То би значило да се идеја и положај песника у садејству са светом и речима усагласило у аутентичности самог језгра стварања модерне поезије. У динамичности и напетости односа песника и његовог двојника лежи универзална уметничка порука настала на личним песничким одабирима. Тако је и код Тодора Манојловића присутна посебна песничка самоосвешћеност, тон што га одваја и присваја плејади песника који су имали довољно храбрости да се одвоје од своје поезије: „Јер овај песник признаје потпуни расцеп између себе суморног и свога ведрога двојника кога он зна, али који њега не познаје. Па ипак тај јаз је најбољи мост и спона између две обале, између обале у магли која види обалу сунца и обале сунца која не види обалу у магли“ (исто: 77). Равнотежа је и овај пут у дисеминираном песничком гласу остварена.

Текстови са метафоричким насловима чине остатак књиге *Критика* Бранка Миљковића. Довољно је погледати већину ових есеја којима доминира одлука есејисте да метафору постави као основу текста, дакле у наслов, па да се види чист песнички однос есејисте према једном или низу истакнутих феномена поезије. Тако, многе наслове Миљковић посвећује *бојама* („Мраморно племе“, „Истина црних ствари“, „Немогућност одласка у зелено“, „Под пепелом звезда“, „Светлости и сенке“), али и статусу песничког субјекта, заузетој позицији самог песника која насловом есеја призива чисте лирске/надреалистичке наслове („На ногама“, „Лобања у трави“, „Затвореник у ружи“, „Испод грања и звезда“, „Прелудиј за неимаре“, „Ивицом земље змија“, „Кад би дрвеће ходало“). Сваки наслов као да је изникао из посебног сна есејисте који надреалистичке црте задржава чак и у самим насловима, као што је у понеким наведеним; тај је сан такав да су у њему „блага одступања од одвијања ствари у бдењу – додаци и изобличења утолико несхватљивији што је у њима сачуван велики део будности“ (Валери 1991: 9). Та блискост сна и будности посебно се уочава у првом од метафорички насловљених есеја о Сретену Перовићу, „Мраморно племе“, насловом који колико сугерише садржинску нит поезије овог песника, ону са сржи у разговору са самим собом, толико сугерише и географско порекло песниково (Црна Гора) ком је сам посветио многе уметнички успеле песме. Успела лирска замишљеност над собом и стварима овоме песнику обезбеђује најприснији дијалог са стваралачком истином. Бранко Миљковић се у осврту на овог песника, интересантно је, задржава на стиховима који сугеришу сагоревање (црну, мраморну боју), специфичан обрачун са собом малим, смештеним и доживљеним у грандиозности космоса, што је корен порекла песничке драме. Такође, црна боја у наслову есеја позајмљеном од самог Божидара Тимотијевића, „Истина црних ствари“²⁴ ту је да сугерише трагичност борбе са проналаском праве речи, увођењем специфичног немуштог језика који га и утемељује као песника превасходно емотивне грађе, како сам есејиста каже (према Миљковић 1972: 23). Тако језик постаје тај што у песму доводи све реалности једног сложеног стваралаштва, „он је ту да створи неспоразум између свега што је до тада било у једном комотном и архаичном односу“ (исто: 24). Миљковић код оваквог песника код ког је идеал песничке равнотеже, очигледно изостао, ипак не види опредељеност за једнострану бол и незнање, већ, напротив смештајући његову песничку аутентичност у емотивни лирски план, он његове интенције уравнотежује. И ово је поезија која је од сна отела стварност, зато је та истина ствари црна, јер је неумитно врховна: „Ова поезија је направљена од оног што песнику беше сном знано. Код њега стварност прво ишчили пред нападном субјективизацијом чијим се деформацијама она опире а затим се враћа сном преобраћена и солипсистички накнадно дата“ (исто: 23-24). Овај двоструко засновани песнички солипсизам утолико је многообличнији у моментима препознавања понора између стварности и њене лирске слике, како Миљковић и каже.

²⁴ Васко Попа у својој збирци *Усправна земља*, у циклусу „Ходочашћа“, као и у својим есејима о сликарима успоставља посебан дијалог са црном, али и осталим бојама. Интересантно је то што црну боју сvezује за Хиландар, поред црвене Жиче и плаве Византије.

Метонимија будног сна остварена је у потпуности насловом текста о Томиславу Мијовићу и његовој поезији валеријевски профилисаног, „будног спавача“, „На ногама“. Сва саздана од бучности, од несмирености, покрета, Мијовић као Давичов ученик и његова поезија отелотворење је песничког лутања, те отуд добро пронађена насловна метафора која спаја све истоврсне квалитете ове поезије. Исто је и са поезијом Изета Сарајлића чије је валере рата, бола и неспокојства есејиста поравнао гетеовском љубављу, те иако је насловио свој текст „Немогућност одласка у зелено“²⁵, као неку прикривену, травестирану игру са Лорком, Миљковић је и ову поезију извукао из дубина и понора песимизма мишљу да је песимизам као такав неопходан, али да као категорија и песнички принцип не опстаје у аутентичној модерној поезији. Сходно још једном надреалистичком импулсу у бићу самог песника, овај пут Блажа Шћепановића, још једног црногорског песника, Миљковић свом есеју дарује почетак надреалистички зазван у наслову „Лобања у трави“. Сва саздана од уланчаних слика, још једанпут реминисцентна у односу на Давича, и ова поезија је достигла ниво посебне умешаности у стварни свет, не остајући до краја асоцијативна и крајње сликовита чињеницом да „песник уједињује у својим песмама надреализам и друштвени сензибилитет“ (Миљковић 1972: 38). Управо из оваквих ставова Бранка Миљковића може се видети шта је то што њега самог везује за надреализам, а у којим (здруженим) елементима и песничким начинима га превазилази. Лобања у трави, тако је метафора песника везаног за земљу и ратне мотиве, али и слика непојамног у борби за човека.

Још један песник чула, невидљивих сила разарања, али и стварања невидљивог као што је лето које свој ударац задаје песницима какви су Иван В. Лалић и Бранко Миљковић, Драган Колунџија добија своју тумачењску синтагму у есејистичком перу Бранка Миљковића, као „затвореник у ружи“. Ружа као симболички амалгам лета у овом случају јесте метафора за основни квалитет ове поезије која је у својој суштини пуна светлости, боја и сунца. Њему супротна, поезија Блажа Шћепановића у тексту „Ивицом земље змија“ зачарана је чистим миљковићевским аксиомом стварања – изласком из себе, светом чијом границом се протеже претећи симбол, симбол змије, кад „ако је змија стварна, не зато што ће то остати, већ зато што то јесте, онда се може учинити то да она буде искључена из онога света који човек измишља“ (Миљковић 1972: 98). Поново Бранко Миљковић налази пут, танку линију која дели оптимизам од песимизма, негативност од свега што значи свет песме. Такав свет песме донео је Григор Витез у песми за децу, чији је један стих есејисти „позајмио“ наслов, „Кад би дрвеће ходало“. Дарујући на више места славу дечјој логици и правој дечјој песми, Бранко Миљковић сав живот види управо у њој, те се тако и Витез „према детету односи као уметник према уметнику, јер свако дете је то. Он му открива једну дечју митологију (богатију од сваке друге), у којој све живи, дише, говори“ (Миљковић 1972: 122).

Да је све у непомичном покрету, често и слици која говори више од речи, потом речима које би да кажу све оно што песник (ни)је, доказ су управо есеји Бранка Миљковића. Њихова метафоричност, ултимативно изрицање себе у свему и поводом свега кроз целовита песничка промишљања исписује линију ка другачијем стваралачком духу, али оном који је још један продужетак истинске стваралачке парадоксалности – да есеј без живота не постоји, као ни песма без есеја – Бориславу Радовићу.

²⁵ Индикативно је лингвистичко зазивање надреалистичке слике у радовима Ноама Чомског, које се односи управо на однос боје и стварности: „Настојећи да да примере за граматички коректну али семантички неисправну реченицу, Чомски је дошао и до реченице: ‘Зелене идеје бесно спавају’. Оно што нам у овој реченици најпре пада у очи свакако је ‘укинут’ однос према изванјезичкој реалности, будући да изван језика не постоји предмет који је у овој реченици описан“ (Микић 2002: 39), а исто је и са Миљковићевим насловом овог есеја.

БОРИСЛАВ РАДОВИЋ И/ЛИ ПОЕТИКА МАСКИРАНЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ

4.1. Поставка текста или двострука иронија

Борба са потребом да се сопствени песнички израз не маскира склоношћу ка есејистичкој мисли прати Борислава Радовића на путу који есеју као форми обезбеђује различито трајање, а опет препознатљиво – лично. То је оно маштање у прози и ћудљивост њеног поклоника на које је упозоравала још Вирџинија Вулф. Борислав Радовић, за разлику од Бранка Миљковића, рецимо, није песник-есејиста који о стварању проговара са експлицитним поистовећивањем; за разлику од Ивана В. Лалића, не негује академску критику и тумачење дела на традиционалан начин. Радовићев редукционизам што прети да обухвати искључиво најзначајније оквире есејистичке мисли оштро се опире стилу песникове есејистике. Јер, да се присетимо опет Вирџиније Вулф, која је поставила озбиљне темеље у историји промишљања есеја, прави „тријумф је тријумф стила“ (Вулф 1956: 139). Међутим, на ову дубоко саморазумевајућу изјаву Радовић одговара сопственом философијом опстанка, кад „нико разуман неће сводити питање опстанка на питање стила; али обрти одређују стил опстанка“ (Радовић 1996: 22). Овим је есејиста заправо дао дефиницију свог односа према есеју, а тај однос је идејно уклопљен у историју имплицитног промишљања есеја песника српског неосимболизма. Нивелишући две категорије од необичног значаја за опстанак есеја песника – егзистенцију и поетику – Радовић је наставио да развија иманентну причу о есеју начету у перу Ивана В. Лалића и Бранка Миљковића. Та прича је заокружена наведеним ставом Борислава Радовића, јер у себе инкорпорира и живот и литературу, као и начин односа према двома категоријама; самим тим, „стил опстанка“ остаје скривена, али јасна порука свих јунака есеја Борислава Радовића, а и њега самог, а то је да опстанак у књижевности и животу зависи од константе која условљава њихов однос, а то су пре свега обрти. Односно, Лалићевим и Миљковићевим речником речено – покрети склада. Самопостављеном позорницом за извођење есеја – а драма тематски окупира и Лалића и Миљковића – Борислав Радовић је уоквирио мизансцен за извођење критике и есејистике коју су неговали Лалић и Миљковић. Овај есејиста је изашао из оквира класичне анализе и затворености у сопствену поетику, створивши *сцену* за формирање и утемељење есеја. Наведену поставку у сваком случају прати тон и структура есеја овог песника који је пун обрта, културолошких алузија и цитатности.

Дефинишући одређено књижевно дело, а не есеј као уметничку форму, овај песник-есејиста уводи као тему у свој есеј оно што и Миљковић и Лалић називају древним, вечитим темама. То значи да самом Радовићу није у првом плану једно књижевно дело, већ инспирација идејом коју намеће стварност, садашњост, или историја са друге стране. У језгру све три константне есејистичке категорије, а песнички вечите теме налази се и есеј Борислава Радовића са својом философијом опстанка, обрта или реза. Овај есејиста не пише ни књижевну критику ни аутопоетичку (нескривену) есејистику као Бранко Миљковић, иако се у текстовима о одређеним песницима (на првом месту о Сен Џон Персу, ког је сам преводио) препознаје трасирање сопственог стваралачког пута. Тај пут се, у сваком случају, може реконструисати и из песникових интересовања у осталим есејима што се мање односе на књижевност, а више на проблеме-феномене садашњости, не би ли се у виду теме поново, као какав митски реп тај исти лични стваралачки пут вратио у дело као тема и идеја у исто време, као *дух непроменљивог времена*. Управо тај и такав дух непроменљивих времена и стварности утемељује Радовићеве есеје на новом типу равнотеже што уводи, рецимо, феномен зла у текст о садашњости, не би ли га на другом месту, на пример у књизи *Читајући Вергилија* повезао са најстаријим видовима песничког мишљења, увек прожетог временом у ком се живи, дакле живом садашњошћу. Тако, да се не зна шта је одакле потекло, и шта се

чему враћа. Самим тим, Борислав Радовић је имплицитни критичар, за разлику од Бранка Миљковића, тумач *феноменолошке дијахроније, односно а(на)хроније песничког стварања*. У тој дијахронији песничких представа и слика нема без језика, а без њиховог напетог и суштинског дијалога нема праве поезије, каже есејиста. Испуњавајући своју жељу која корене налази у Бодлеровим мислима о недохватности онога што песнику и човеку омогућава да осети поезију (према Пуле 1995: 45), Радовић остварује услове за исцртавање својих личних митологема. Желећи да буде непосредни и први сарадник-читалац написаних, у историји књижевности трајно забележених дела, Борислав Радовић пружа другом читаоцу своју двоструку отвореност: једну која од њега чини исто што и од другог читаоца-повереника у језик и суштину поезије што га неминовно одваја од његове улоге песника-ствараоца, и другу, која своју стваралачку и имагинативну моћ моделује у правцу потраге за суштинским детаљем обележеним Радовићевим читањем као песника коме се у песничком и поетичком дијалогу јављају жељени сродници. Они представљају сећање, високоосвешћену природу која од различитих усмена успева да представи детаљ. После таквог детаља, на почетку и на крају, налази се једино слика као права, утиснута „коренита усмена“ („Посебно место“).

Сложена уметничка интенција Борислава Радовића у књигама есеја (*Рвање с анђелом и други записи из 1996, О песницима и о поезији из 2001, књизи Читајући Вергилија из 2004, Понешто о песницима и о поезији из 2011 и књизи Неке ствари, 2016*) почива, дакле, у установљавању садашњости као првобитног хаоса. Зар ово није ултимативни, коначни позив на учествовање у све детаљније ревитализованим драмама човечанства око којих обиграва велика књижевна уметност свих времена, око драме коју је Лалић дефинисао у оквирима сопственог и стварања прозних и песничких уметника од српског средњег века наовамо? Јер, и сам Радовић на неколико места херменеутички покушава да открије фигуру која се крије иза лика-носиоца Златног века, што код Вергилија, што, имплицитно, у историји српске књижевности. Зато су зло и насиље вечите, недовршене теме наше стварности, зато „зло и насиље мало-помало преуређују сценографију за нашу недоиграну драму“ (Радовић 1996: 7). Управо у овој сиорановској позорници обитава основни залог и потреба једног модерног песника-есејисте са дубоко хуманистичком, класичном поруком, јер и есеј у свом класичном облику, упозорава Јован Христић у чувеном тексту „Анатомија есеја“ треба да буде израз „егзистенцијалног заснивања истине, најдубљег самоосећања себе у односу према животу“ (Христић 1957: 109). Уосталом, сам Радовић има идентичан одговор на Христићев поетички програм есеја, али у поезији, у стиховима што славе и куну у исто време позицију песника јер и у песми и у есеју *он* враћа стварност на велика врата. У песми „Ernestine Hoff“ истина је и подсећање, колико на себе, толико и на језик кад само једна травка „сети ме силе / што је одоздо држала све конце / и прибила ме да дишем у тле“ (Радовић 1994: 73). То дисање као травестирано пантеистичко осећање једног есејисте увек подразумева песничко самоопредељење. То је стајање на страну себе као читаоца, како сам Попа каже, јер „ти једино можеш да говориш о својој песми као читалац, јер си ти први читалац своје песме“ (Попа 1975: 500). Први читалац своје песме и један у низу читалаца туђих дела сусрећу се у есејима Борислава Радовића као најприснији саговорници.

Генеза или драма настајања великих дела аутору фасцинантних песника јесте оно што читалац-есејиста узима од живота не би ли дао схватању уметности. У тој кружној игри онога који чита и онога који тумачи језик је песма, а у језику је живот. У језику је читаво културно памћење, његова неизрецивост је само утисак, каже аутор, и то само илузија која треба да обавије и материју и облик: и предмет песничког саопштења и њу саму. Зато и оне што памте и искоришћавају једне узоре а друге стављају у просторе друштвене и културне маргине са којом Радовић и полемисхе (есеји „Poeta minor“ и „Сећање на изгубљени рај“), аутор настоји да разобличи дајући механизмима и поривима савременог не увек позитивну конотацију. Покретање необично озбиљних тема што своју интерпретацију добијају једном еволуцијом мишљења чији је састављач и антологичар (бар на репрезентативним примерима) управо Борислав Радовић за циљ има подстицање читалаца на праћење лично доживљене, а

историјски релевантне категорије формирања модерности. Иако сам није на њеном почетку, али мишљењем и ставом неретко преузима улогу онога који проговара са границе стварања (отуд у есејима позивања на Бодлера и Малармеа у исто време), аутор често прелази у егзистенцијалне и полемике са историјом књижевности. Често неодвојиве, историја песништва и историја човека су колико стваралачки подстицајне, толико и недокучиве, као што сам доказује на примерима преплитања и раздвајања Истока, Запада, затим грчке културе и књижевности, и наше усмене књижевности. Однос према ратовима, без којих Грци не могу, каже Радовић, полако се слива у никад схваћено и прихваћено „косовско опредељење” наших песника; било да Вергилијеву често варирану мисао „omnia vincit amor“ преобласти у рухо трансформисане мисли о љубави која, за разлику од Вергилија не пева о хармонији, већ о завади, о наличју свог основног смисла; било да „мегаинфлацију смисла” америчке продукције и књижевности тражи у коренима античких епова, или разматра песников дуг, Радовић горко поентира: „Чега шаљивог има у суровој забуни с којом траје и у недоглед се растеже пародија крваве прошлости, крепљена вером у најсветлије дане на помолу?” (Радовић 1996: 88) Своју везаност за иронију коју нипошто не одваја од пажљивог и промишљеног коришћења лексеме „народ“, на шта упозорава и читаоце, имплицитно, оправдава духовном споном са епохом романтизма која је и највише почивала на нашој народној традицији, песнички оваплоћеној у варијацијама кроз модерну епоху. Онима који би да стварају у име нове, ненаписане традиције, ослањајући се само на снагу сопствене имагинације, аутор поручује да иако „још најрадије облачимо старе историјске костиме у нашим друштвеним играма“ (Радовић 1996: 46) не морамо занемарити наше истински-модерно проговарање и личну теорију неопходне текстовне травестије, јер управо „празнина и белина играју незаменљиву улогу у артикулацији сваког говора, па и песничке творевине“ (Радовић 2001: 22). Конституишући управо полисемантизам једног дела, и доводећи непосредно искуство на велика врата песникове собе, Борислав Радовић је на необичан начин свој есеј *отворио*.

Сопствени стил опстанка са кореном у тој отворености, Радовић је обезбедио првенствено односом према самопостављеној теми. То значи да, на трагу Серена Кјеркегора, рецимо, Радовић постаје она врста песника-есејисте који може да доживи есеј као фикцију. Лалић је, пре њега интонирао одређене делове свог саопштавања о делу као фикцију, али есеј није доживео као пуноћу фикције, као уметничку неодвршеност равну причи. Примарна идеја писања есеја као фикције доиста јесте нека врста маскиране комуникације са собом, јер се име другог појављује као прича за себе пуна различитих семантичких наноса. Али, уколико сам есејиста каже да је „парадигма уметности [је – О. В.] долажење себи“ (Радовић 1996: 9), тиме се само палипсестно надовезује на мисли великих песника од античких времена, па све до првих наноса симболизма где се ова парадигма уметности вратила у најзначајније оквире циљева уметности и песничког стварања. Те оквире су наследили, како смо видели, на своје начине и Миљковић и Лалић, самим тим се питамо: Шта о оном бодлеровском Песнику и дучићевској Песми сазнајемо из Радовићевих есеја? Раскриљујући митове о сопству које непрекидно ствара Радовић полази од основе стварања што сваку сумњу у себе претаче у *иронију свог другог постојања*, кад „неке кобне жене би да се претворе у Пепељуге“ (Радовић 1996: 23). Друго постојање поезији, култури и мисли аутор дарује на исти начин на који то чини и у својој поезији, јер „Радовићева песма одбацује спољна обележја онога о чему пева, усредсређујући се на битна унутрашња својства предмета или ситуација“ (Јовановић 1994: XXIII), на својеврсне феномене необичних дијалога песника са сопственим стварањем и културом памћења. Та иронија другог постојања, најсавршеније песнички описана у Павловићевој збирци *Млеко искони*, где се мешају стварносни наноси са митолошким непатвореним сферама, у есејима Борислава Радовића добила је недвосмислену, чак естетску дефиницију:

Нећу рећи ништа ново ни неочекивано ако кажем да смо на рубу. А то, нажалост, није руб из неког ружног сна.

Никакав еуфемизам не би ублажио ни прикрио тежину времена кроз које пролазимо. Згражање и гнев постали су нам трајна осећања. Сећање на најкрвавије тренутке наше историје, још живо, прети да постане стварност (Радовић 1996: 7).

Иронија другог постојања као читава наука о времену у есејима Борислава Радовића надопуњена је његовим ставом према пародији, још једном деривату изниклом подједнако из живота и из литературе. Не почиње улудо текст „Весела наука“ вишесмисленим питањем: „Где ти живиш“ (Радовић 1996: 20). Речима да живимо на рубу, у агоничном тренутку испитивања граница, што у егзистенцијалном, што у стваралачком смислу, и да сећање употребљавамо само када се треба присетити крви и ратовања почиње књига *Рвање с анђелом и други записи*, књига која у себе инкорпорира вишегласне побуне против такве стварности. То је побуна против али и у име амбиваленције једног живота што се претвара у песничко-есејистичку тему, и поставља нове оквире историје дајући при том историји књижевности нове моделе стварања. Питање „којим се призива освешћење, долазак себи у неком претпоследњем тренутку“ (исто), као да је изникло из аутопоетичке вере оних што су симболички опсег књижевности настојали да опишу у својим есејима, а то су и Лалић, и Миљковић, и Радовић, сваки на свој начин, својом поетиком и односом према стварности и историји. Јер, у том вишесмисленом питању крије се опис простора једног уметничког стварања и егзистенције обичног човека. Тако, оно што је код Лалића била мисао о савршеном несавршенству, код Радовића се претопило у мисао о необичној обичности. Парадокс постаје начело *есејистичке побуне*, а не стил опстанка као у разложној аутопоетици Бранка Миљковића. На овом се месту проговарања ироније уочава први и велики пример Радовићеве везаности за обрнуту схему, за читање материје (која јесте предмет, прича) са наличја, за саму пародију, јер неопозива је чињеница да „живимо на ивици пародије“ (Радовић 1996: 21). Сликајући свакодневне ироније васколиких постојања Борислав Радовић и пародију види као какав реп постмодерног времена, оног што је често обележено површношћу и отуђеношћу: „Ту пародија не долази као последица промишљеног и прорачунатог односа према узору, према извесној појави, стилу или чему другом. Ту она избија на видело као израз некакве чисте безазлености, врхунске површности која спасава од удубљивања и могућег потонућа“ (Радовић 1996: 21). Дакле, пародија као стилски поступак и пародија као књижевни текст, Радовић се не одлучује. Самим тим пародија не искрсава не само као начин доживљаја себе (савременост као пародија сложеног, философског диктата Ја – то су други), већ и као потреба за маскирањем. Уосталом, то је основа пародије као стилског поступка, јер добар пародичар, сазнајемо код Лалића, постаје онај који успе на уметнички високом нивоу да протумачи, па онда и напише пародију на већ задато. Самим тим, тежина траженог уметничког квалитета постаје већа, поготову што се и пародија, као и све вечите теме књижевности „развија [се – О. В.] нарочито у преломним моментима културног и књижевног живота“ (РКТ 1985: 527). Такав систем, односно култура мишљења, односно изврнути систем вредновања тражи травестиране људе, јер „свак би да постане неко други. Чак и неки прекорачаји друштвеног понашања попримају пародијска обележја“ (исто: 23). Пишући о иронији и пародији другог постојања, Радовић је сопствени есеј конципирао као двоструку иронију. Прво, зато што се од ироније као теме долази до ироније као стилског поступка овог есејисте, и друго зато што свако време собом носи преломне моменте који су међусобно сродни. Тако у духу маскирања есејиста одлучује да поентира симболом-феноменом бркова као најуспелијим обликом травестије од Чарлија Чаплина, па све до Фредрија Меркјурија, што значи да су времена постојања различита, а време читања је исто - модерно. И ти бркови су под теретом садашњости постали живи, „бркови који можда не би довели до неког преокрета, ни у уметности ни у живљењу, који би само омогућили да се приредба настави с мање патоса и с више ведрине, упркос лошем памћењу и недостатку знања, мере, укуса или идеја“ (Радовић 1996: 25). У последњем делу ове горко свесне ироније, Радовић оставља поетичке и стваралачке амалгаме. Они се, коначно, односе искључиво на феномен савременог, ерудитног и песничког духа што се ухватио у коштац са

исписивањем сопствене стваралачке вертикале. То је онај дух што не чита само однос живота и литературе, већ поступком ироније и пародије, у чијој основи је замена или „претварање“, она сократовски надмоћна иронија што заводи читаоца (према РКТ 1985: 275), уводи нов метод тумачења у већ тумачено.

Као загонетка истовременог маскирања, али и демаскирања стварног живота, пародија интригира највеће песнике, од којих највише Бодлера, али и самог Радовића посебно при описивању „песниковог места“ (истоименог есеја књиге *Неке ствари*), кад се на хуморно-ироничан начин зазива стално место сопствених есеја и студија, а то је позив, овога пута *позив* песнику из двора или са трга (према Радовић 2016: 293). Иронија помаже песничком чину одлагање сусрета са собом, међутим она, поставши основни елемент, (пре свега) песничког мишљења почиње своје постојање да обзнањује у језику кад се првобитне улоге мењају онолико колико и у самом животу, толико да на крају од материје остаје само форма која се не разуме. Зато се и дешава да на крају свега, лопов почиње да пародира лоповлук, каже сам аутор, или да се сам песник у центру части што се њему приређује осећа као неко ко се лажно представља. Зато есејистички субјект ових редова књиге *Неке ствари* настоји да успостави и посебан вид аутоцензуре изречен алузијом на Хомера:

Кажи дакле, Музо, нешто о тим торбарима и просјацима, постројеним као за свечани дочек, у два шпалира, кад се шета у предвечерје, слатка Музо (јер, што рече песник, морам признати да си доиста била слатка); и припази ипак (што рече он такође), припази и убудуће који пут, преко мога рамена, на оно што пишем! (Радовић 2016: 208).

На сличан начин функционише и стварање песме, јер је парадоксално обојено хијерархичношћу сегмената њеног настанка („Песму не налазимо у искуству, она тек треба да му припадне“, Радовић 2001: 40), уз константу да је стварање само метафизички остатак садашњости, „вид прерушавања“ које налазимо у свакодневном животу. Том метафизичком остатку садашњости се не опире ни песнички оваплоћена идеја јер се налази у сржи симболичког начина мишљења и негативне метафоре, кад је „језик (...) грађа која се пре употребе испитује и проверава како би се уочило шта се све не би хтело рећи, да би се казало нешто друго“ (Радовић 2001: 66). Овакав у суштини трагалачки и промишљени чин, као изокретање устаљене дефиниције ироније захтева и отвореност за модерне токове и струјања песничког израза, а подразумева и јасне обресе проналажења себе у говору који не сме бити обезличен, каже песник-есејиста присећајући се правила песничког стварања Богдана Поповића. Са пробијањем, доминацијом и покоравањем у теоријском смислу и са дестабилизацијом и дисонанцом у практичном смислу модерна песничка мисао као основа уметничког стварања Борислава Радовића, у есејистичким записима подразумева, пре свега, модерног, високоосвешћеног читаоца који захтеве и проблем тумачења прати заједно са самим аутором. Подразумевани образовани читалац, али и онај кога поезија и ново читање интересују као део творбе сопственог израза и мисли, своје место проналазе као једни од јунака Радовићевих есеја, а осталима остаје једино да „нестану у сопственој сувишности“ како поручује мислилац „Наших реченица“. Есеји књиге *Рвање с анђелом и други записи* на специфичан начин конституишу, скоро сваки од њих, иронију модерног времена, па и антике у хаотичном колоплету што се код феноменолога садашњости, изједначавају. Тако, рецимо, метафорички есеј „Главе“ у себе прима и фикцију и стварност и књижевну расправу, а односи се на вечито питање живота и стваралаштва, рата и уметности. Као да призива текст „Веласкез“ Беле Хамваша у ком се пореде Веласкезове и главе Леонарда да Винчија на естетички и философски начин, Радовић онеобичава своје текстове и чини их јединственим у књизи *Рвање с анђелом и други записи* кроз позицију аутора у односу на тему и проблем есеја. Тако, скоро све литерарне расправе, аналитичко-синтетичка и феноменолошка читања почињу обичном, стварном ситуацијом из живота гласа тзв. есејистичког субјекта Радовићевих текстова. Јер, „унутрашњу амбивалентност модернистичких естетичких императива, који у исти мах налажу непрекидну иновацију са једне, и што поузданије

самоутемељење са друге стране“ (Радојчић 2017: 160), модерни песници-есејисти разрешавају на различите, а међусобно допуњујуће начине. Борислав Радовић пише есеје и текстове са прикривеним аутопоетичким звучанима, шта год тема есеја била: да ли мале ствари и бића – сврака, кромпир и дрво, песничке ситнице, или историја, политика и поетика српске књижевне продукције. Зато је неопходно развити кључно естетичко и поетичко, проблемско питање есеја Борислава Радовића: шта је то што синтезу погледа овог есејисте чини тако кохерентном упркос хетерогености тема и интересовања?

4.2. Мале ствари сећања или варијације живота и литературе

Са текстом „Главе“ начињу се феноменолошка питања људскости пре свега, окамењено тематско место од прве до последње књиге есеја Борислава Радовића, а знамо да је њих немали број, ако се узму у обзир све варијације у састављању збирки сопствених есеја. Око камере, што се као песнички поступак откључава у многим делима српских песника неосимболизма, па и самог Радовића, овде је ту да верно забележи људску несрећу у чињеници - „мртве главе, уместо којих говори камера“ (Радовић 1996: 15). Поново је на делу замена, трагични палимпсест што укида говор. Као зачеће људске свирепости и феномена сивила свакидашњице која Радовића-есејисту заокупља на више места и самим тим постаје комплетан естетички принцип, метонимија главе поприма различите семантичке варијације. Поново је човеку одузето право на личност и слободу, поново је човек метонимија рата и трофеја, јер „глава, што ће рећи човек, појединац, јесте ратни трофеј по превасходству“ (исто: 16). Главу као симбол крвавог сучељења човека са човеком Радовић нам представља од антике до данашњих дана, кад, иако се појам рата и ратовања мењао, његов циљ је увек остао исти:

Постоје разне технологије, од дивљих племена и ловаца на главе па до служби протокола на неким дворовима, примењиване с циљем да се главе одрже у стању што је могућно више и дуже налик првобитном, на задовољство новог власника (Радовић 1996: 17).

Рестаурирање главе или културолошки условљено продужавање агоније сликају савремену културу „наношења и употребе смрти“, како сам каже. Самим тим есејиста ревитализује, стилизује смрт као свевремену категорију, ону што увек у себи носи нешто од сценичног, јер „све је стилизовано, као у позоришту или у миту“ (исто: 18), зато и Персеј држи Горгонину главу пре него што ће јој и у то античко време, одузети значење стрпавши је у врећу. Одсеченим главама на телевизијским екранима, кад се ствара привид стварности, а смрт остаје једина несавладива категорија и прошлости, и садашњости, и будућности, преостаје формирање питања у коме могу да се изједначе, или кроз које могу да се извуку изумирући (осећаји, људи) – питање језика. Он је на сваком месту у есејима Борислава Радовића прича са посебном поруком, пут што се мора савладати јер он води у све друге стваралачке приче. Језик овог есејисте зато је сам алузиван, полифон онда када је то потребно, јер су у њему здружена питања модерног конституисања књижевне мисли, односно самоосвешћености песника који су о начинима стваралачког пута писали. Зато, „питања која је покренуо Маларме, а међу којима значајно место у Радовићевим размишљањима заузимају (не)моћ песничке речи и комуникативност поезије, касније је развио и разрадио Пол Валери“ (Новаковић 2017: 144), док их је Борислав Радовић поставио на другачије, екстензивне основе. На трагу и Малармеа и Валерија, есејиста у тексту „Неке ствари“, насловном тексту његових изабраних есеја (*Неке ствари*, 2016) каже да „пишући оно што смишља и поставља као пуку уметност, човек се служи аналогијама, метафорама, алузијама, конструкцијама разних врста и намена“ (Радовић 2016: 205), што значи да он сам преводи искуство уметности на неопходно позиционирање језичког осећања. Међутим, надаље, у истом тексту, говорећи о усложњавању уметничког чина чињеницом да долази до момента пробијања оног стваралачког „унутарњег видокруга“, Радовић поново *отвара* структуру песме, јер „каткад

међутим [уметник – О. В.] бива запањен подударношћу неких ствари у унутарњем и спољњем видокругу“, и додаје да „оно што би сам пожелео да прави проналази у ономе што га окружује“ (исто). Овакву подударност описао је и сам Маларме својим језичким апаратом: „Једна жеља својствена мом времену је да се раздвоји као за различите намене двоструко својство речи, сирово и непосредно овде, битно тамо“ (Маларме 1975: 58). Поново се на трагу есејиста европског симболизма начиње еволутивна прича постсимболистичког стваралаштва, она што се односи на доживљај простора и времена као модела песничког и есејистичког мишљења.

Култура смрти као окружења есејисту примарно интересује у „циклусу“ личних записа-присећања о бомбрадовању Београда у више наврата, од 1941. па надаље, у књизи *Неке ствари*, под насловом „Човек у рату“. Записи у четрнаест слика издвајају се пре свега личном позицијом ауторског ја, односно есејистичког субјекта који се поред проблема рата, иначе тињајућег митског феномена у свим књигама есеја, посветио питању *сећања* као стваралачке базе. „Како би сећање прешло у стварност“ (Радовић 2016: 241), онако како често и песма настаје, тако се есејиста неретко из дечје перспективе бави питањима што закупљују дечју пажњу – од бомби, преко гласова, мириса, људског ђубришта, итд. Зато рат почиње да омогућава оне мале ствари што постају амалгам феноменолошке стварности, естетички и поетички део деривиран из сфере егзистенције, неминовно гротескно обојен, јер „рат се ко зна који пут од памтивека потврђује као незаменљива разонода за очи и учмалу уобразиљу“ (исто: 243). Рат као супериорно биће рађа сав отпад садашњости – од бескућника, војника-просјака, болесних и немоћних, па до уништене природе, али и интелектуалаца чија се реакција очекује, као и у свакој граничној ситуацији. Садашња перспектива аутора који је рат преживео на свој начин, а сада га стваралачки реконструираше на сличан начин као кад пише о старој књижевности, о Хомеру и Вергилију, или Његошу, подразумева оно његово препознатљиво стилизовање свакодневности у иронијском и литерарном кључу. Зато су обични људи на пијаци покретне мете, зато бомба-играчка унука ауторског ја уноси низ узнемираних асоцијација, а Јеремијин плач над судбином коју је прорекао постаје иронијски остатак у нашој садашњости кад и „није тешко бити пророк“ (исто: 249). У четрнаестом запису стављена је поетичка емфаза управо на остатак атомизираних садашњости јер она „већ вапије за својим путујућим певачем или монахом летописцем“ (исто: 265).

Феноменом сећања, као пре њега Бранко Миљковић и Јован Христић феноменом заборава, Борислав Радовић се бави кроз необичну структурисаност есеја. За речено је доказ текст „Сврака“ који и почиње философским конституисањем сећања, кад „сада, то би значило *никада*. То *сада* је у ствари *не још* или *не више*“ (Радовић 2016: 209, курзив аутора). Целановски изричући стање духа што лако постаје и опис стања песничке творевине, есејиста се приближава Бранку Миљковићу по томе што је имплицитну песничку поетику свезао за птицу. Међутим, у случају Борислава Радовића, птица, па још и сврака као мрачни траг садашњости, симбол сумрака људи у свеопштем сумраку богова, валеријевски се поистовећује са (естетичким) бескрајем, са Радовићевом есејистичком константом – варирањем: „Она је наставила да лети у сећању, час тримије час живље, час напред час уназад, предајући се натенане своме лету како би га варијала у бескрај“ (исто: 210). Такву врсту варирања, и то варирања симбола који је увек покретна мета, Борислав Радовић успоставља третирајући есеј као приповедање, а мале, обичне ствари свакодневице као (потенцијалне песничке) феномене што су „одавно и сами већ прешли у сећање“, како се каже у миљковићевски интонираној песми „Пресократовски предео на Црној Бари“. Тако је и са дозивањем птица у ноћи („Ноћни гласови“), у моментима напрегнутости чула и зова природе у ритму гласова што живу слику претварају у песнички материјал. Исто је и са сећањем на лавез у истоименом тексту, јер он у семантичкој линији текста подастире још једну варијанту ширења симбола или мита, његовог контекстуализовања у историји културе и књижевности. Као каква прича о псећој генеалогiji, овај текст уводи статус „псећег

трагичког јунака“ (исто: 226), изниклог из свега другог што око види, а обрађује у литерарном и руху феноменологије садашњости.

По функцији сви есеји књиге *Неке ствари*, али и књиге *Рвање с анђелом и други записи* могу се поделити на: 1) дијалогичне и 2) дескриптивне, и то у односу на комуникативност коју успостављају, као и на мањи или већи уплив (ауто)поетичког. Дескриптивни есеји собом носе дар за есејистичко приповедање, што и Лалић и Миљковић негују у појединим критичким и есејистичким текстовима, али су код Радовића претежно лични са дозом акрибије управо у смислу дара за *приповедање једног симбола*. Класичан пример дескриптивног есеја (иако се ове две функције есејистичког мишљења код Радовића преплићу, посебно у књизи *Рвање с анђелом и други записи*) видимо у оним философским записима, као што је текст „Нешто о старењу“, у ком се образлаже пут „*пада* у старост“, травестирајућих полазишта философа егзистенцијализма, пре свих Кјеркегора и Сартра о вишезначном, а трагичном горко-ироничном паду у живот. Обичност и зачудност окренули су улоге, те се тако „обичан“ дан погребна прихвата као радост посебне врсте („Септембарски дан“), или се узнемиреност ауторског ја умањује обичношћу понашања других људи (у скици о походу код лекара на ултразвук, „Слушајући своје срце“). Та „космолошка обичност“ основно је полазиште и есеја „Поглед кроз кључаоницу“, о звездама и њиховим значењским импликацијама, оним које есејисту примарно интересују, а тичу се древног *fatum*-а.

Једно од приповедања симбола („о слободном и неограниченом размишљању које би му на длану пружио ново и невиђено лице ствари“, Радовић 2016: 231) налази се у „Кругу“, есеју који недвосмислено успоставља цитатни дијалог са истоименим текстом Исидоре Секулић и тексту „Голуб“, са борхесовским феноменом у свом центру, оним што оправдава отпад као литерарни, дубоко хуманистички мотив о сврси приповедања као егзистенције и егзистенције као приповедања. Иако је есеј „Круг“ велике српске списатељице реконструкција личног феномена главобоље изведена до нивоа савршене приче, текст Борислава Радовића круг тематизује у функцији описа другачије форме стварности – акваријума. Управо овај простор за рибе (четвртаст, ограничен као и телевизор) који им мами кружно кретање – оно у основи базично за естетски статус есеја Борислава Радовића – есејисту води асоцијативности другог типа, иронијском уравнотежењу, јер акваријум постаје „велика неумољива вртешка која би, чини се на тренутак, могла послужити за мерење живота, историје, па и далеко трајнијих ствари; мера којој се не може умаћи“ (Радовић 2016: 216). Други део реченице неодољиво подсећа на резове Ивана В. Лалића, јер се у једној песничкој вери као што су мера и склад промаљају нијансе безизлаза и трагичне позиције уметника. Међутим, да трагедија не опстаје сама, доказ је песнички одговор на кружно кретање самопостављено као феноменолошко-идејни принцип и структурно тежиште есеја Борислава Радовића. Тако се круг у иронијском смислу тематизује у песмама из чијих наслова сазнајемо да је та иронија заправо изузетно сложена и вишеструко условљена. У песми „Зачарани круг у предратној троспратници“ на хуморно-трагичан начин се описује круг људских обичности и мањкавости, прељуба и незаинтересованости, због чега песнички глас каже „и круг се затвара // у конкурсном року“ (Радовић 1994: 136), и то са семантички оптерећеним опкорачењем.

Голуб, са друге стране, још једна врста птице заступљена у неисцрпном библијском каталогу спасених, па поново актуелизованих малих ствари и бића књижевности и живота, јавља се као још један у низу остатака садашњости, и то оне до крајњих граница иронизоване, обесмишљене, умртвљене. Зато и „није важно одвојити те предмете од човека који их употребљава и вратити их првобитној чистоти ствари по себи. Важан је однос, контакт, тензија у односу са стварима“ (Риготи 2010: 24), каже се у књизи *Филозофија малих ствари*. Есејиста литераризује стварност естетички доказујући могућности и потребе есејистичког дискурса. Међутим, управо у тој „употреби“ стварности се и у поезији и у есејистици Борислава Радовића очитује велики поетички замах, систем мишљења што од „случаја“ прави језгро књижевно-есејистичке мисли. Да песнички случај не постоји доказ је

и есејистика и поезија овог песника српског неосимболизма. Тако, у песми „Старица“, једној од оних цитатних, где зазива Бодлера, дозивају се све мале ствари и литерарна сећања: „Ужасно мала у свом излогу, / израсла из теретних колица, / једна од Бодлерових старица / седи на куковима без ногу“ (Радовић 1994: 108). Посебну тежину овај замах што од случаја прави песничко тежиште добија чињеницом да је песма, највероватније, посвећена Васку Попи, повлашћеном песнику и у есејистици Борислава Радовића. Тај облик појављивања ствари, као код Попе, носи посебну тежину у Радовићевој есејистици, те се не каже улудо у песми „Варијације на класичну тему“ да „песници и грнчари пазе / да им се облик не расплине / под руком“ (исто: 121). С обзиром на то да се исто може десити и са сећањем, есејиста се окреће чистом поетичком принципу који је посебно развио и песнички применио Бранко Миљковић – код њега је то било понављање, код Радовића су то варијације.

Радовићеве есеје, како у књизи *Рвање с анђелом и други записи* (1996), тако и у њеном феноменолошко-идејном саговорнику, књизи *О песницима и о поезији* (2001), односно књизи *Понешто о песницима и о поезији* (2011) одликује једна специфична мисаона сабраност коју промишљено води онај који, рекли бисмо, преузима облике празнине не би ли разоткрио литерарност стварног света живљења, и не би ли, са друге стране, раслојио стварност, уметничког, песничког света, света јединствене *кружне уметности*. Песнички пандан налазимо у делу Јована Христића, рецимо, песника што деривира свет митологије из садашњости оне Миљковићеве песникове собе. То место песника, не у историјском и квалитативном смислу, већ у симболичком је необично важно за многе есејисте српског неосимболизма. У том простору круже сви хронотопи и сва читања. Круг овакве уметности аутор слика двоструким покретом, који се иначе налази у темељу сугестибилности и слојевитости праве песме: погледом ка унутра и погледом ка споља. Међутим, ако мало боље погледамо форму, идеју и композиционо устројство Радовићевих погледа, долазимо до закључка да песник, за разлику од неких других аутора који есејистичком раду обезбеђују трајање оличено у жељи да се песнички израз демаскира, а есејистички сведе на систем двострукости – теме и језика (Љубомир Симовић), модерног и класичног (Јован Христић) – није прави мислилац двострукости²⁶. Оно што је интересантно је то да је књига Љубомира Симовића *Дупло дно* доживела ширење додавањем есеја на сличан начин као што то чини Борислав Радовић, па исте године кад и Радовићева књига *О песницима и о поезији* (2001) излази једно у низу издања *Дуплог дна*. Симовић је своју интерпретацијску и историјску оријентацију наговестио насловом књиге бавећи се претежно структуром изабраних књижевних дела. Ти „одједи двострукости“ (Василева 2014: 139) у позицији читаоца какав је Симовић, код Радовића се претапају у теорију расцепљеног континуитета, чистог миљковићевског парадокса.

Радовићева теорија је, тако, истовремено у настајању, али је такође и облик целине, у речима кад као да проговара мислима Васка Попе, пре свега о сликарима: „Шта један истински уметник, мајстор загледан у облик, боју и значење, може ту да учини“? (Радовић 1996: 8). На исти начин се у тексту „Мустра“ из књиге *Неке ствари*, у архивским збиркама не крије толико феномен књиге, колико феномен *слагања* тканина, мозаички уклапаних кроз историју. На ово би Христић одговорио својом иронијом о музеју науке без дела на основу којих би та наука опстала. Међутим, Радовићева интерференција литерарног колажа са сликарским техникама (отуд толика фасцинација техникама перспективе и позиције) говори да је Радовић семиотичар посебног кова, онај што се труди да изгради илузију целине на свој начин, уклапајући се у историју српске књижевне мисли што се посветила том подухвату као што то чине песници-есејисти српског неосимболизма. Говорећи са великом блискошћу о есејима Исидоре Секулић, Јован Христић је изрекао највећу истину есејистичког подухвата који тежи свеобухватности: „она нас [Исидора Секулић – О.В.] никада не обавештава безлично, обавештења ради, већ слика један портрет на основу чињеница које слаже у

²⁶ Више у: Оља Василева, „Есеји Борислава Радовића о песницима и о поезији“, у: *Међународни састанак слависта у Вукове дане*, 46/2. Београд: Међународни славистички центар, 2017, стр. 263-272.

целину једног живота тако да можемо видети шта се иза њих налази, шта се и иза самог живота налази.“ (Христић 1994: 105) Тај феномен који се налази иза, или боље рећи испод сваке форме испитује трагалац за правом сликом. Слика свој најметафоричнији израз код Радовића и добија онда кад је у највећој вези са животом. Зато не чуди што многе теоретичаре књижевности, посебно семиотичаре и естетичаре интересује незаменљив однос књижевности и сликарства. Тако, варирајући ставове Успенског, заправо, Хамваш каже да „у слици постоји невидљиво око: оно је загледано у незграпност гледаоца слике“ (Хамваш 2011: 23). Тако је у већ поенутом, високосликовитом есеју „Главе“ где се на симболички начин предочава суштина другог живота (оног на телевизији), праћење кретања од феномена до симбола главе, и ока кад се „залета у празну дупљу из чије унутрашњости, уместо ока, засветлуца остала садржина“ (Радовић 1996: 16). Све ово је за аутора слика, аутопоетичка игра изазивања језика. Отуд његово интересовање и за филмску уметност, за уметност у сликама, или за сопствену теорију и „метафизику штампарске грешке“, најсвакодневније појаве у одређивању дела што излази ван унутрашњег оквира стварања и постаје јавна слика унутрашњег света онога који је створио. Овакво суочење са личном „бедом читања“ и нелагодом при испостављању песме јавности (према Радовић 1995: 82) припрема песничко биће на „обичност“ његовог чина стварања. Тако обична штампарска грешка преточена на универзалну слику антрополошке трагике може да се укине „тек ништавилем самим“ (Радовић 1996: 64), теоријом песништва као негативне онтологије.

Есеј „Песник и сликар“, о Бодлеру и романтичарском сликару Ежену Делакрои надовезује се на сложено питање лика и бића читаоца, односно на однос песника и сликара. „Сетити се детаља неке слике још увек не значи сећати се самог себе“ (Пуле 1995: 43), каже Жорж Пуле тумачећи управо стваралаштво Шарла Бодлера. Тумачење за Радовића подразумева сложен процес што значи откривање нових интерпретацијских канала, оних критичарским оком склоњених из видокруга посвећеног читаоца какав је сам Радовић. Определујући се за, могло би се рећи, феномене модерности, односно за оно што једног модерног *читаоца* интересује, Радовић, било да пише о народној поезији, њеном стилу и нијансирању (есеј „Повратак старом Вујадину“), било да говори о уметничким варијацијама Живојина Павловића, или о својим, рекло би се, по заступљености, омиљеним песницима – Попи, Бодлеру и Сен-Џон Персу – не напушта тумачење одређеног дела на начин који подразумева уобличење, сажимање и прихватање генезе створеног. Поново је слика у центру пажње, чак и она песничка, јер су се двојица уметника ухватила у коштац са дотад невиђеним у историји уметности – приказивањем жене-ратнице као контрапункта и благо иронијског следбеника Радовићеве апотеозе оружја и јунака. Бодлер је сам о романтичарском сликару писао, па су немале паралеле што у стваралачки пар стављају једног Игоа и Делакроу. Тако је, уосталом и када један есејиста приступа увек интригантном простору попуњавања дијалога између песника и сликара. Окрећући се директном и паралелном „читању“ песничких слика Бодлерове песме „Сизина“ која уводи загонетни лик Тироање (она је заиста постојала, а историјска датост јесте оно што Радовић скоро никад не изоставља), оне назване „Амазонком слободе“ и Делакроине слике „Слобода води народ“ може се крити везаност Борислава Радовића за романтизам. Поготову са присутном жељом да повеже на свеобухватан, чињенични начин попуњавање средишта, различитих, а тако блиских уметности које повезује историјска и политичка константа. Ова константа је свој израз морала наћи и у различитим врстама уметности, као што су алузије Бодлерове песме и конкретно-национални симболи Делакроине слике. Продирући у срж сликарске алегорије, Радовић настоји да експлицира начела стварања поезије саме, јер уметник „потписује дело, не оно што се врзма по туђој глави“ (Радовић 2001: 185), те тако и један и други уметник стварају оквире свог односа према, заправо, архетипским темама као што је, између осталих *слика* слободе у борби са смрћу, која неминовно води борби са самим собом.

Говорећи о грешкама које се догађају у моментима насилног упаривања романтичарски песник: романтичарски сликар, Борислав Радовић заправо развија своју тезу о дијалогу двојице разнородних стваралаца – Бодлера и Делакрое. У овом моменту се

есејиста неминовно враћа моћи читања јер „модерни уметник је свестан да његов производ нема неке унапред зајемчене дубине, као што је немају ни ознаке за осећања: дубина је последица ураћања“ (исто: 64), док је модерно дело саздано из истих чинилаца о којима у својим програмима говоре и Иван В. Лалић и Бранко Миљковић – од нескривених супротности. Можда је у том кључу из ког извире једна жена-ратница и на платну романтичарских сликара Револуције и у стиховима са Бодлеровом Тераоњом смештена посебна функција симбола комуникације што прати „женску“ страну свих великих јунака. Чини се да је део сталног естетичког система на ком се заснива и есејистичка и песничка мисао песника српског неосимболизма однос књижевности и сликарства, и књижевности и музике. Један од та два односа (књижевност и сликарство) успоставља, како смо већ рекли, језички, односно семиотички дијалог, феномен онога што се гледа и што се догађа, или онога што је ухваћено у одређеном стваралачком тренутку. Са друге стране, музика и књижевност (углавном поезија) успостављају дијалог на линији употребе језика и његових звучних потенцијала што дисеминирају семантичке границе. Критичари и историчари књижевности су се освртали подједнаким интензитетом и на један и на други однос трију уметности. Од Бориса Успенског до Жака Лакана, феномен погледа у односу сликарство:књижевност добило је највећу тежину. Есеј Борислава Радовића о Бодлеру и Делакрои зато је специфичан ако имамо у виду његову прикривену теоријску основу – ону што од сликара прави субјекта свог дела, и што од песника тражи уплив биографског, поготову што је један од најзначајнијих сликара 19. века оставио значајно дело баш о Дантеу и Вергилију у паклу. Јер, напомиње Лакан „на слици, кажу понеки, умјетник жели бити објект, а умјетност сликарства се разликује од свих осталих по томе што нам се умјетник намјерава наметнути као субјект, као поглед“ (Лакан 1986: 110). Управо је ово кључни моменат који скривају ерудитни песници-есејисти дајући изазов читаоцу при читању њихових међууметнички интонираних есеја.

Таква феноменологија суочења времена и уметности, као читава, лична наука о себи, води нескривеним подручјима историје стварања у којој нема контраста, већ спутаност или неспутаност дубоко личног језичког ткања, „без бојазни да ће то изгледати класицистички и старински“ (Радовић 1996: 11); Радовића есеј води пољима тематски мање хомогеним, али генезом и циљем потпуно кохерентним, „чијим призорима вршљају и преплићу се саме супротности и противречности“ (1996: 11). Управо у оваквом односу према есеју препознајемо Радовићеву песничку поетику, ону чија светлост огољује, не би ли кулминирала у „неисцрпном еротизму бола“, како сам каже тумачећи европско песништво. Такви контрасти што сатиру и оживљују чести су и у поезији Борислава Радовића, као на пример у песми „У сенци родослова“ где се каже да „живи се и мре од исте ране, / у истом стаблу сочније траје, / да би се имало пресахнути“ (Радовић 1994: 52).

С обзиром на то да је есеј вишеструко суочење са сопством, сопственим делом, трагалаштвом за онима који су оставили неизбрисив траг – а то су за Радовића песници које краси јединствено-модеран поглед на свет, као што су По, Бодлер, Маларме, Валери код нас Васко Попа и Бранко Миљковић, и напослетку, Сен-Дон Перс – Радовић испуњава странице својих сећања и самоизазивања док га прати поовски бунар вишеструких загонетки. Отуд насловни есеј књиге „рвање с анђелом“ и настоји да на најслојевитији и најдинамичнији начин прикаже везаност живота и литературе. Као да се надовезује на онај став Бранка Миљковића према ком и песник може да се умори и посустане, Радовић, поводом Валеријевог самоиспитивања док је писао „Младу Парку“ наставља есејистичко-песничку традицију континуитета мишљења о поезији утемељену у феномен недовршености једног дела, јер дело „увек представља само тренутну слику стања у непрекидном току унутарњег преображаја на који ставља тачку само случај или удес, што ће рећи замор, пристанак, обавеза на предају рукописа или смрт“ (Радовић 1996: 26). То значи да свака борба са језиком, са својим делом, најдубље корене налази у вечитој борби са собом: „Назовимо то рвање с анђелом, ако се у анђелу подразумева бестелесна снага која се не троши и не обнавља, невидљиви противник који захвате борца не чини само узалудним него и смешним,

и безразложним за око неупућеног посматрача“ (исто: 27). То рвање, тај начин и пут којим песник долази до облика који жели да запише ствара ултимативну уметничку функцију дела, а то је илузија о његовој довршености, како сам есејиста каже. У овом проблему лежи истоврсна естетички изведена парадоксалност Миљковићевог есејистичког система, јер „таква илузија је супротна колико природи песничког поступка толико и природи самог дела“ (исто: 28). Као својеврсна рилкеовска препорука младом песнику, генеза „Младе Парке“, како есејиста каже, дакле аутопоетички текст, а не само дело, представља, поред Поове „Филозофије композиције“ један од најдрагоценијих текстова о песничком стварању. Сликајући критичне тренутке самоописивања генезе једног стварања у перу Пола Валерија, Борислав Радовић је утемељио континуираност поетике својих есеја. Овај квалитет их одводи од форме непесничког, дискурзивног проговарања ка оном метафоричком, необично фикционализованом. Као да му је имплицитна естетичка порука садржана у чињеници да ако стварност у књижевности настоји да се метафоризује, онда исто тако метафора стварања налази свој одговор у пукој стварности која се од количине бесимболичног доводи на крајњи, уметнички ниво једне алегорије. „Ипак се Валери непрекидно налазио у неумољивом загрљају своје песничке замисли, утолико чвршћем што се замисао, као и Малармеова, заснивала на интелекту, а не на традицији и надахнућу“ (Радовић 1996: 32), у истој оној миљковићевској синхронији сопственог надахнућа. Она је и у случају Бранка Миљковића, и у Валеријевом случају опасна јер представља основу Радовићевог двоструког рвања – рвања са собом у стваралачкој осами и рвање са језиком. Зато и читаоца који је „онај са сенком“ (Радовић 2001: 198), а кога иначе уводи као великог јунака обе књиге есеја (дакле и сам аутор је сопствени јунак), водећи се управо Малармеовим и Бодлеровим поетичким ставовима о особеностима модерног читаоца, аутор упозорава:

Побојте се, дакле, да се не стрмоглавите у себе, понечега има и околи; а околи такође има, додаће неки читалац, и више других бунара који би вас најлакше могли прогутати управо док испитујете дубину сопственог. (Радовић 1996: 68-69)

Управо једна од најинтригантнијих личних митологема, „биће које утерује страх“ (Радовић 2001: 197) код овог аутора јесте управо читалац; он је највећа сенка над делом. Испитујући смисао бића једног читаоца, Радовић двоструко, на моменте и иронично, задире у улогу онога који чита, управо зато што је и он сам читалац свега што може промаћи испод пуког облика ствари. Одвајајући фигуру читаоца од критичара и песника, Радовић ограђује сопствени есејистички подухват који је састављен од различитих погледа на књижевне и некњижевне ствари, и уоквирује га димензијом што подразумева свеприсутност читаоца, његово непрекидно одређење у односу на песника и обрнуто. То је посебно интригантно ако се има у виду она маскирана позиција песника-есејисте. Међутим, колико та маска опстаје видимо кад имамо на уму чист песнички принцип наслеђен од Бранка Миљковића, а доследно изведен у есеју о Вергилију и Аници Савић Ребац и њеном сонету „Ромео и Јулија“ који је отелотворење драме супротности о којој у више наврата сам Радовић говори. Уз слављење оружја и јунака увек иде љубав, а она се као прича уводи у сонет Анице Савић Ребац без помињања саме љубави. Чиста апотеоза (не)именовања или драма неизрецивости коју Радовић есејистички пореди са Карановићевим филмом „Засад без доброг наслова“. Сам филм је одабран јер својим насловом успоставља чисту естетику именовања, потрагу за истом речју као код Бранка Миљковића и Ивана В. Лалића – речју што сама ствара свој свет. Таква реч као онај симболички кључ у свим трима естетикама (Лалић, Миљковић, Радовић) и јесте бодлеровски цела, и то „свака с другим кључем и свака у свој речник“, каже Радовић у песми „У спарну ноћ“ (1994: 97).

4.3. Естетика рата

Као својеврсни наставак Радовићевог интересовања за литераризовану стварност, есеј „Две-три варијације на преузету тему“ враћа се оном приближено-древном у читалачкој визури модерног есејисте. Тој литераризацији стварности одговара дефиниција косовског опредељења Зорана Мишића као духовног и песничког, на чему Радовић базира свој есеј. Ревитализујући сопствену историјску мисао, есејиста, заправо, наставља тамо где је Мишић стао; наставља са последицама косовског опредељења, односно читавог тог спора, што значи да историји не дозвољава да остане довршена у прошлости, већ јој дарује све симболичке варијације недовршености у садашњости. Та садашњост је пре свега садашњост модерне поезије поникла на старогрчким основама и узорима, на „историјском искуству и [о – О. В.] етичком принципу који су нам завештали Грци“ (Радовић 1996: 38). Тиме се изнова враћамо, заједно са есејистом на његово вечито питање што кружи свим видовима уметности и живота, на питање рата и оружја, тих великих тема које су нам оставили Грци²⁷. Међутим, цивилизацијска смешаност Истока и Запада не допушта колевци песничке уметности – Старој Грчкој – да у њеном случају буде отворених агоничних питања, јер „положај Грка је, условно узев, безизлазан и сем тога лишен теоријске основе за дилему“ (исто: 40). Покушавајући да у развијен цивилизацијски систем упише нашу „малу“ историјску дилему, док на Западу цвета реформација, лутеранство и напредак, наше вековно питање есејиста смешта у оквире чисте анахроније. Насупрот оваквом доживљају једне културе, Радовић настојањем да уравни различита национална (и верска) питања кроз чињеницу да им је свима корен у истом, успева да ресемантизује и умножи различита значења косовског мотива. Једно од њих лежи у чињеници изнедровања хомеровски грандиозног певања о рату и јунаку:

О косовском опредељењу мислило се и певало у окружењу где се најчешће подразумевају звекет ланаца и помрчина векова; али се оно призивало и са љути ретких непокорених ћувика, одакле се соколило на борбу непрестану и кретало у њу, до истраге (Радовић 1996: 44).

Радовић наставља са фикционализацијом приче о прекретничком моменту српске историје пребаченом у књижевност пером једног Његоша, јер се насупрот јунаку и оружју јавио проблем издајника, као у сваком монументалном епском делу. Међутим, као и све друге, и функције издајника Радовић настоји да осенчи другачијим валерима, да таквом издајнику да дубину протагонисте, осећајност која у тексту есејисте мора да доживи врхунац модерне ироније. И ово је моменат обременен вечитим маскирањем, и то маскирањем у повоју, „сопственог детета које је у међувремену отишло добар корак даље од Амициног малише на вашару, и које данас националном роштиљу претпоставља постмодерни хамбургер, ваљда не само због папричице“ (Радовић 1996: 46). С обзиром на то да је потребна нова мера тумачења косовске традиције, она коју је начео управо Зоран Мишић својим залагањем за синтезу европског културног наслеђа, касније прекомпонованог и развијенијег у критици Драгише Живковића, сваки покушај историјског уобручавања косовског мотива измиче траженој равнотежи.

Наставак приче, као каквог циклуса о (историјској) феноменологији оружја и јунака, а све време у духу ироније другог почетка, или једноставно ироније стварности, остварује се у тексту „Путовање у еп“. Овај текст је сам доказ високе луцидности есејисте као човека, оног произашлог из монтењевске стварности коју ништа не чуди, а све што јој се дешава јесте чудо. Као да „обликује један читљив, лични антими о песничштву“ (Хамовић 2017: 101), такво чудо овосветске стварности у сваком случају је земља контраста – Америка, земља филмске индустрије, то „цветно раздобље последње Аркадије коју су неумољиво време и

²⁷ „Лукавство је у Грчкој било божанског порекла, јер је средство за акцију, утакмицу и победу“, а „овај највећи и најхуманији народ на земљи остварио је, у таквом измирењу своје религије, све величине и проживео све среће“ (Дучић 2008 II: 234, 239). Дајући овом запажању ноту тоталитета емфазом лексеме „све“, Дучић је осовио судбину Грчке као вечиту тему потоњег књижевног задатка, а не само као колевку културе и идеје.

захуктале парњаче убрзо имали да прегазе“ (Радовић 1996: 77), земља којој култура стиже преко другог. Дакле, Америка као култура супротна нашој, још једна је у низу имажистичких представа у причи о другом географском простору. Овакво парадоксално поднебље, имаголошки гледано, место попришта затурене цивилизације, а још увек живе (Индијанаца) јесте простор на ком се стварају најбољи епски филмови у земљи која свој еп нема. „Играли смо се каубоја и Индијанаца. Не знам да ли се ико играо Краљевића Марка и Мусе Кесеције“ (исто: 78), изриче есејиста у реченици што дубоко осветљава наш вишевековни однос према нечему што је (књижевна) културна баштина на којој би нам многи позавидели. И ово је текст о истинском тумачу, о „читаоцу“ филмске, као и других уметности. Ти путници у филм, читава плејада ликова различитих занимања, интересовања и културно-интелектуалне освешћености, заједно са песником есејистом који покушава да осветли моменат урањања у камеру заправо путују у еп. Међутим, одводећи своју причу у потпуно супротном правцу, онда када се читалац Радовићевих есеја таман определио за ауторово естетичко тумачење и афирмацију филмске уметности, дешава се *рез*. Овај рез је песнички наслеђен од Ивана В. Лалића, али као есејистичка техника диктира структуром, идејом и стилем многих текстова Борислава Радовића. Тако, догађај из новина, као каква травестија или доследна репродукција савременог епа, легитимисање путника на прузи Београд-Бар, повод је за новинска, језичка тумачења, односно злоупотребе у извештавању о догађају. Тако се есеј несметано претвара у теорију тумачења што се колеба између истинитости и сензационализма. Самим тим, „невероватно и могуће показују како еп извирује из руха свакодневице“, јер „еп је ту мање занимљив као уметничка форма него као извесна идеолошка творевина, својеврстан облик колективног памћења“ (Радовић 1996: 84). Превладавајући мисао о епу као форми и претварајући еп у чисто питање антропологије, јер људи и јесу јунаци епа у сваком времену, Борислав Радовић прави теоријски мост ка књизи којом је одао почаст управо естетици рата.

Да је колективно памћење више него амбивалентна синтагма чије значење варира у оквирима једне цивилизације, чак и оне што је настала у најчвршћем дијалогу са суседном, од које је можда и потекла доказ је Радовићева књига посвећена паралаленом читању древних епова као зачетака песничког мишљења у светском цивилизацијском поретку, књига *Читајући Вергилија*. Ова се књига сама по себи заснива на бројним асоцијацијама из културе живота древних народа Грка и Латина, да би као студија о пореклу идеје и начину живота, о аристотеловском односу историографије и песништва могла остати дубоко инспиративна есејистичка студија за себе, али кад се још доведе у везу са већ поменутиим расутиим есејима у преосталим књигама Борислава Радовића, онда целокупна теорија о епу добија вишеструке конотације. Јер, почевши од есеја као простора у ком се остварује модерни еп, дакле обрнутим путем – с обзиром на то да је књига *Рвање с анђелом и други записи* прва изашла – Борислав Радовић се окреће читању од ког је потекло његово целокупно културолошки условљено поимање књижевности. С обзиром на то да је и Вергилијево песништво од *Буколика*, преко *Георгика* па све до *Енеиде* посвећено жељи да се напише почетак историје тзв. Златног века, есејистичка позиција тумача постаје широка, усмерено читалачка и реконструктивна, херменеутичка на начин који само права поезија дозвољава. У оквирима тог вишесмисленог хуманизма похрањеног у истинској позицији једног есејисте широког културног замаха какав је Радовић, кад „почиње обнова давног Сатурновог поретка, раздобља опште добротe и изобиља“ (Радовић 2004: 6) започиње прича о Вергилију и Хомеру, двома песничким величинама са својим визијама оружја и јунака; човека и његових симбола (малих ствари).

Такав покрет хуманистичког опевања „заснован на монтажи више разнородних представа преузетих из грчког и латинског наслеђа, од Хесиода до сибилских књига“ (исто), односно онај заснован на почетку као обнови људског поретка једним божанским рођењем подразумевао је трасирање тешког историографско-песничког пута. Спајањем индивидуалног и општег у овом чину рођења изабраног, стигматизованог вође који у Вергилијевом перу ипак остаје Октавијан Август, посинак великог Јулија Цезара, Вергилије

успева да помири своју жељу за причом о надоласећем Златном веку са причом о оружју и јунаку. Из приватног односа Октавијана и Вергилија настаје жаришна тачка есејистичке позиције Борислава Радовића који у свом тексту тражи одговоре на сва питања стваралачке инспирације и њене обраде у делу са великим нарацијама, односно вечитим темама. Из песничке позиције једног пророка (Вергилија) настаје његова лична прича о епу и стварности, али и песничка техника употребе пророчанстава, те тако „ослањајући се управо на тај први случај када је он посегао за сотериолошком симболиком, хришћанска традиција је ставила Вергилија у службу месијанству“ (Радовић 2004: 10). Песников текст почиње да се чита као неисписано платно самог цара који га је дописивао чиме је хтео; самим тим је у причу о почецима песничке уметности есејистички начето питање свих времена референтног на критичаре (тумаче) и песнике. За разлику од Вергилија, Радовић је, према Јовану Деретићу, баш онај наследник неосимболизма што негује сложену есејистичку мисао, отуд и прикривени критички екскурси посебно кад се заузима положај естетичара, односно ратног феноменолога и летописца. Са „уметношћу речи која подсећа на вештину резбара“ (Деретић 2007: 1173), са овим препознатим сликарским склоностима Борислава Радовића (као музике код Лалића и Миљковића), у есејистичком дискурсу овог есејисте начиње се посебна врста имплицитне критике, иако је оно што Радовић пише чист есеј. Моменти реза који наступају у сваком процесу настајања једног дела, као што је у случају Борислава Радовића изношење дела у јавност, и све оно што собом носи тај чин (читалац, критика, афирмација) у сваком случају су двоструко суочење – и са егзистенцијом која се од тог момента за уметника мења и са поетиком која не/добива своју афирмацију. Самим тим, овакав рез, суочење „са неуморним демоном мењања“ (1965: 17), како каже Гаetan Пикон, може најавити драму на којој почива целокупна историја књижевности, да се присетимо Лалића.

Зато Борислав Радовић екстатички и одаје почит Вергилију, великом песнику што је поставио основе свих проблемских питања која есејисту занимају: „О, кад би Вергилије могао поживети толико дуго како би доспео да опева будућа дела онога с којим долази Златни век: ако би му се посрећило да се тога лати, не би га натпевао ни Орфеј ни Лин, чак ни када би првоме помагала мајка Калиопа а другоме отац Аполон“ (исто: 12). Као стално место старих епова, посебно у Овидијевим *Метаморфозама*, јавља се самопохвала песника који самог себе овенчава славом, док је Вергилије „и себе и дело подредио надахнућу које му улива сам предмет певања“ (исто). У практичном поимању песника, јер Вергилије сматра да се песник овенчава славом само својом службом, из које Радовић изоставља сваку стваралачку гордост што прати песника великих епова у настајању, лежи срж амбизије онога који жели да опева оружје и јунака. Зато и не чуди имплицитно „објашњење“ службе једног песника који има личне везе са царем лично, ако је то уопште истина, што је део амбивалентног нијансирања стања у друштву у то време приказаног *Буколикама*. Да је ово моменат реза судбине песника са тако савременом, пророчански оствареном судбином у садашњости, доказ је изгнанство самог Вергилија. У животним опасностима што су песника пратила и кроз широко школовање чији је дуг враћен неисцрпном песничком инспирацијом, есејиста код Вергилија не занемарује, почевши од *Буколика*, једно од основних духовних, па онда и стваралачких начела, *начело мере*, јер „идеја о Златном веку, коју IV *буколика* супротставља апстрактном злу људског насиља и неправде, стекла је истинску противтежу и пуно оправдање тек са страдањима недужних грађана“ (исто: 21), што се у *Буколикама* одредило на нивоу стваралачког поступка и третирања теме као „уткивање неусиљених политичких порука у безазлену материју лирске идиле“ (Радовић 2004: 25). Песнички позив ни тада ни сада нису заобишле бројне непесничке условности. Тај контекст о ком сам Радовић говори пишући о критичарима усидрује се у питања времена песниковог живота као дела његове стваралачке биографије. Управо ова позиција читаоца чини правим читаоцем. Зар то исто нису поручили и Лалић и Миљковић?

Иако је био „сневач песме о оружју и јунаку“, како Радовић каже (2004: 27), Вергилије не би могао да постане добар песник буколске врсте да није тако добро познавао сеоски живот. Пишући о обимној литератури и Вергилијевом неисцрпном ишчитавању литературе,

есејиста силогистички изводи закључке, а таквом метафором и описује напор писања песама, који има много од сократовске мајеутике (овај задатак Радовић уместо са Сократом пореди са порађањем медведице). Смештајући *Георгике* у ред дидактичких дела од којих почиње свака врста поезије овог доба (Лукреције, Овидије и др.), Радовић јасно одваја Вергилијев израз као једног чистог песника, што се пре свега очитује у његовом односу према третирању материје. Као доба у ком се до апотеозе доводе питања јавне похвале песнику кроз читање његовог дела, чак иако оно није завршено као што се испоставило у јавном читању *Енеиде* пред Октавијаном и целим двором, у перу Борислава Радовића представљено је чистим, јасним линијама у односу на статус песника, често условљеном различитим контекстима. Симетрија успостављена у *Георгикама* кроз представу Октавијановог силаска и успења између којих стоји песников смисао за паузу, за одлагање успостављања равнотеже, самим тим указује на Радовићев есејистички дар за драмско моделовање текста. Поставивши пре грандиозног епа *Енеида* темеље сликања оружја и јунака, Вергилије започиње трактат о начинима слављења онога што је њему најближе богу, а то је у сваком случају Октавијан Август. Еп, поручује Радовић, на сцену износи једног, носећег јунака, као што истим интензитетом износи песника, зато је форма и идеја пева као врсте што слави и јунака и песника оно што мири интерпретацијску позицију песника какви су Лалић и Радовић. Човек иза песме или човек у песми ког Миљковић не жели, неопходним биографским упливом као контекстом тумачења не само уметничког дела, него и времена, Лалић и Радовић су вратили као есејистичку тему.

Посвећујући своје редове реконструкцији припрема пре самог писања пева о оружју и јунаку, Борислав Радовић заправо реактуелизује и класичан и модеран, чист поступак рађања и нарастања инспирације. Тако, с обзиром на то да неминовно искрсава поређење са Хомером, а хомерску традицију као песничку технику сам Вергилије не може да избегне, песник *Енеиде* „је гледао далеко шире и видео далеко више но иједан други песник његовог доба; а његова блискост са Хомером јавља се као исход свестраног прорачуна с којим је постављао своју песничку стратегију“ (Радовић 2004: 36). С обзиром на то да се историјски, а онда књижевноуметнички постављају увек један наспрам другог као лик у огледалу, један песник грчких јунака и оружја, а други римских, и Хомер и Вергилије разлажу границу између божанства и људског света, границу тематски јасно постављену у модерној поезији. Есејиста то и подвлачи једном једином речцом, кад „дубокој прошлости је *пак* дозвољено да меша божанске и људске ствари да би тако почетке градова учинила што величанственијим“ (исто: 37), а пошто је сам Радовић наследио од Дучића самоосвешћење феномена града, ни не чуди што је његово интересовање за почетке цивилизације, и то песнички уоквирене, тако јако. У поезији Борислава Радовића обичним људима дат је инстинктивни, самим тим и дубоко митски дар да опевају, то није привилегија само песника, као што је случај са Одисејевим преузимањем гласа певача, на пример. Тако, у Радовићевом „Певу из *Калевале*“ врач „опева најпре ваздух, па редом потомке“ (Радовић 1994: 66). Утицај „хомерског питања“ као каквог аналогног „косовског питања“, проблемског места за потомке (што све више доприноси равнотежи једног далеког времена и оног што сматрамо нашом новијом историјом) на Вергилија је знатан, иако есејиста јасно прави разлику између Хомерове позиције историографа и Вергилијеве позиције песника, јер се:

...без хомерског контекста не би постигла пуна и неопходна мера паралелизације два народа и два света: грчког, који покорио остаје у прошлости, у завршеној историји и римског, који победнички, доносећи рах Augusta и нови поредак, ступа у апокастазу, у Златни век (Радовић 2004: 39).

Доказујући на већем броју страница у оквиру књиге *Читајући Вергилија* на песникову аутентичност класичним поређењем са незаобилазним Хомером, Борислав Радовић настоји да презентује и васкрсне *првог читаоца* међу песницима - Вергилија. Та скоро па поетичка аутоцензура у дистанцирању од Хомера чињеницом да се у *Енеиди* на небројено места крије

читава студија о Хомеру која се може реконструисати, како есејиста каже, водила је Вергилија путевима стварања епа о *окончању* историје. Важан део, као стално место стваралачке поставке у *Енеиди*, чине јаки, самосвојни гласови у виду похвала и предсказивача, попут Јупитера, на пример. Предвиђајући скори долазак правде, Јупитер Енеју уписује у другачије координате у које је био смештен Одисеј; јер, Одисејев пут је пут кроз мапу грчке колонизације, а Енејин следи „путеве будућих римских освајања“ (Радовић 2004: 46). „Пророчанства, бар она најглавнија, играју, између осталог, и улогу тог возила кроз време“ (исто: 61), каже Радовић. Чини се да је све опет у конституисању времена, у доживљају времена, иако сам есејиста посвећује многе странице упоредном читању Хомера и Вергилија, као и феноменолошком подударању њихових јунака. Да се основна „поетичка“ замисао у поимању времена нашла у Вергилијевом спеву доказ су следеће речи Борислава Радовића: „Што се Вергилија тиче, он се постарао да из предања о Дардану извуче три водеће нити свога спева: Енејину свест о пореклу и прапостојбини, повезаност Рима с почецима историје света и похвалу Августу као изданку Јуловог рода и творцу светског мира“ (исто: 50). Имајући све ово у виду, читалац ове есејистичке књиге о Вергилију не може а да не примети притајену, већ спомињану жељу за августиновским равнањем времена, за равнотежом у стваралаштву што и иначе мири све супротности, те се зато Борислав Радовић не пита без разлога, недвосмислено уплићући чувену фигуру читаоца, на који начин је извршена тако успешна равнотежа Вергилијевог сликања грчких и римских јунака. На овом примеру се види естетичка „употреба“ термина равнотежа у односу на време и песничко саморазумевање. Вергилијева модерност истиче се управо на пољу чињенице да „саморазумевање нужно има своју временску дубину и имплицира приповест“ (Тејлор 2008: 87). Јер, да није било ове равнотеже, Вергилије би се окушао у стварносној метонимији, у Радовићевом поимању садашњости као пародије, и то пародије костимираних богова, што се тиче времена о ком говори. Отуд поезија Борислава Радовића, и Бранислава Петровића, рецимо, обилује сликама обичног света, мајстора, занатлија, ловаца – јунака са својим метафоричким оружјима што „јашу и певају и не знају да песма / – што иначе воња на зној товарних коња / - миром замирише са свиле“, иронично изриче песник у „Кирицијској“.

Вергилијева *Енеида* јесте чудо песничког стварања не само због свог епског подухвата опевања оружја и јунака, већ и због тог истог времена које настоји да опева. Сликајући будућност оличену у крају историје коју Енеја настоји да донесе, Вергилије се служи посебним песничким, односно техникама мита, религије и мантике као „три осе координатног система у којем се прорачунавају и одређују непознате величине будућег“ (Радовић 2004: 56). Све оне проналазе свој систем песничког деловања онда кад је унапред постављена равнотежа између легендарног и историјског. Поред наведене чисто модерне уметничке црте једног ствараоца, Вергилије показује и дар за унутарцитатност, јер се у *Енеиди* на неколико места успоставља референција на *Буколике*. У оном дару за време какав исказује управо Вергилије налази се срж промене гласа предсказивача, њихове, дакле парадоксалне улоге „зато што његови предсказивачи не говоре о ономе што ће се догодити, него о ономе што се већ догодило“ (Радовић 2004: 71). А већ се догодила једна важна напоредност – и радње *Одисеје* и *Енеиде* трају по десет година, „под вечитом претњом глади или мача“ (исто: 74), што је у директној вези са истом ширином тематског регистра и цивилизацијским агонским местом. Ово је једно од места унутар књиге *Читајући Вергилија* на ком есејиста прави још један *рез*, и у своју причу о Вергилију (и Хомеру) уноси класична места фикције, онога што се могло догодити, јер „није важно само *шта* се каже, него *ко* и *када* то каже“ (исто: 79, курзив аутора), посебно у периоду о ком есејиста пише. Успостављајући жив дијалог са Вергилијевим тумачима које предводе Плеси и Леже, Борислав Радовић заправо смешта Вергилијево песничко умеће, и промишљање форме спева кроз зачетке цитатне освешћености у односу на Хомера, али и кроз значајну категорију коју песник превазилази, а она се тиче напуштања идеје Плесија и Лежеа – да се у латинској епопеји, поређено са грчком *не може* читати пука „обнова сећања“. Развијајући читав реквизијум малих ствари, епизода и ликова аутентично осмишљених од стране

Вергилија, Радовић шири и утврђује самосвојан песнички подухват овог древног песника. Такав је пример вишеструко интригантног описа Ахиловог штита, што је есејиста и ставио у поредбени дијалог две стваралачке индивидуе, јер је „Вергилије у својој реконструкцији хомерске ситуације морао отићи дотле да оспори Хомерову тезу о једином преживелом Итачанину, која почива у самој основи хомерске поставке“ (Радовић 2004: 84). У хомерским алегоријским сликама супротности на штиту који је за Ахила радио Хефест учавала се одређена кружна композиција, иначе један од имплицитних структурних елемената есеја самог Радовића. И Вергилије задржава Хомерову похвалу уметнику у епизоди са описивањем штита јунака, с том разликом да Вулкан приказује догађаје од цивилизацијског значаја за целокупну историју Рима, од Ромула и Рема, до Августових победа. У есејистичко-херменутичком погледу на описе штита код једног и другог песника јавља се јасан тумачењски моменат есејисте који дистинкцију у сликању штита именује као Хомерово слављење мира док Вергилије, са друге стране, оставља „похвалу ратној победи“. То значи да је Хомер као народни певач, како Радовић каже, оставио ако ништа једно ремек-дело осликаног штита јунака, док „са Енејом ствар стоји обрнуто: њега штити сама судбина која носи Јупитеров параф и коју је ‘топилац’ представио у њеним крајњим последицама, без алегоријских финеса, искључујући свако накнадно тумачење“ (исто: 89). Енеја, тако, израста у сасвим нови тип ратника-јунака, освајујући као предестиниран, као „праузор светог ратника, извршилац промисли“ (исто: 90). Та божанска предестинираност јунака ког ништа неће и не може зауставити у промисли што му је одредила тип похода назире се теза са почетка књиге *Читајући Вергилија* о ономе ко ће рођењем успоставити крај историје и начети еру нове цивилизацијске структуре, тако да „Римљани ће и мимо снаге свога оружја, рекло би се, бити достојни управе светом“ (Радовић 2004: 95). Овакав начин читања Вергилија у проицљиво именованим песничким карактеристикама које иду даље и изван мисли о епу као општем месту сликања оружја и јунака раскрива се заокруженим херменутичким читањем епизода дате уметничке инспирације двојице песника.

4.4. Песников дуг

Још једна необично важна ствар, као коренити естетички проблем многих есеја Борислава Радовића јавља се и у његовом читању Вергилија. То је однос између песника и његовог наручиоца, између уметника и његовог дуга, песника и његове друштвене улоге. Та примарна друштвена улога песника подразумевала је, као и код модерних песника, уосталом, проблем изношења свог дела у јавност. Као и у српској средњовековној књижевности, и Вергилије је стихове морао да чита јавно, и то са поруком да „та фамилијарна седељка представља највише формално признање поезији“, каже Радовић (2004: 98). У том тренутку кад на сцену ступа јавно читање, тзв. огољавање песника пред његовим наручиоцем, Радовић разоткрива још једно проблемско место, а оно се поново односи на представљање јунака, и то младог, погинулог јунака, Октавијановог сестрића. Евокацијом погребња овог младића, у епизоди што означава драмски, стваралачки рез, Вергилије је изненадио све своје слушаоце и покренуо нешто што остаје гранично место, феномен старе књижевности – плач. „Вергилије [је – О. В.] у неком мање-више завршеном певању [успео да – О. В.] пронађе подесно место за тужалку над Марцелом“ (исто: 109). После овог другог проблемског места са јунаком и оружјем јавља се трећи лик јунака, онај пребачен на стварност, на двор – лик јунака Августа који је спевом *Енеида* „са обе ноге закорачио у легенду“ (Радовић 2004: 110). У том моменту он мења име, одриче се свега и постаје метонимија за слободу и благостање једног народа. И ово је исти онај моменат реза успостављен фикционализовањем приче о Вергилију и Октавијану, јер је више него симптоматично и истински необично морало бити Августу да песник који и не зна шта је државништво и оружје на такав начин пише спев о истим. Заигравши на карту родољубља неговањем празноверја и старих обичаја, Август „се трудио да се прикаже као поштовалац вере предака, воспостављајући низ старих обреда и обнављајући многобројне храмове“ (исто: 116).

Има ли игде веће потребе за неимарством, за *песничким градилиштем* него у времену које га највише негује и неповратно сатире, имплицитно се пита есејиста у читаоцу званом Борислав Радовић? Исто је и са судбином Вергилијевог спева, јер је песник пред смрт наложио да његово дело буде спаљено, на шта се сам Октавијан оглушио, задржавши један од најбољих и најкомплетнијих епова које историја књижевности памти. Такво градилиште на којем је изникао песнички храм посвећен епу не би било могуће подићи без осврта на оно на шта Иван В. Лалић својом критиком и есејистиком покреће – а то је пре свега културолошки и антрополошки контекст и подтекст одређеног дела. Исто каже и Радовић у закључним (ауто)поетичким разматрањима студије *Читајући Вергилија*:

Дела неких уметника плене нас не побуђујући веће занимање за околности у којима су настајала. Понечије нас пак гони да се присећамо свега што знамо о његовом творцу: његове нарави, тегоба, недоумица, слабости; и то нам ни најмање не смета да се дивимо његовом делу. Напротив, чини нам се да отуда боље разумевамо шта је покретало руку која је направила тај осетљиви уређај и навела му опругу да ради (Радовић 2004: 121-122).

Након оваквог става који саморегулише читање као феномен и песника и есејиста, Радовић заокружује извор идеје о песничком градилишту, у исто време и песничком дугу, јер „Хорације и Овидије су дизали споменике сами себи; Вергилије их је у томе претекао, остајући градитељ за другога“ (исто: 122). Еп, дакле као облик „који није извјестан утврђен број слогова, ријечи или звукова, но сушти идентитет дјела“ (Ујевић 1975: 318). Као да је и модернији од поетичке самоосвешћености модерних песника који су лаллићевски дизали језичка, поетичка и тематска градилишта померајући тежишта своје поетике, трасирајући и проналазећи пут до себе, Вергилије је открио материјал најбољег мапирања пута своје имагинације, оне која ће *њега* изразити, јер „његова опседнутост песмом о оружју и јунаку темељила би се на предосећању ако не и на јасној свести да ће тако најбоље изразити све што је носио у себи“ (Радовић 2004: 124). Поново ова реч целине, лексема „све“ игра необично значајну улогу у идеји и поетичкој концепцији есеја Борислава Радовића, јер есејиста и песничке феномене колико и песнике које одабира враћа у вертикалу изузетности. Та вертикала изузетности је и поетичка и философска, на јасперсовски начин уздигнута, кад подразумева да је човек изузетак у општем постојању (према Јасперс 1973: 70). Подстирући оно древно, утемељено начело о постојању песничке, уметничке истине, Вергилије је утемељио своје поимање песме које је Радовић објединио у речи „чарање“, јер песник „верује у своју способност да тим чарањем, као и толики пре њега, ти Грци које ваља надмашити, премости јаз између мита и стварности“ (исто: 126), а корени тог подухвата могли би се, како код сваког истинског песника, независно од времена у ком је стварао темељити на његовом односу према језику²⁸. Јер, „тек се у рату види ко је песник а ко није“ (исто: 135), завршава Борислав Радовић.

Да је у вези са епом још модернија врста „песниковог дуга“ како се есејиста самоизјашњава насловом свог есеја, доказ је управо овај текст који наново оно првобитно – почетак – враћа српској народној поезији, као што је исти дуг посебном реконструкцијом дочекао у тексту *Читајући Вергилија*. Песников дуг у својој синтагматској основи носи тежину времена у сваком случају, али и тежину континуитета, одржања темеља поезије – језичког градилишта. Почетак се у тексту „Песников дуг“ јавља у свом имплицитном обележју (облику), оном које намеће типични трансперсонални архетип, како то каже Ерих Нојман у књизи *Историјско порекло свести* (1994: 115), архетип мајке. Сећајући се савета које је њему самом мајка дала о задуживању, а ти савети у сваком случају играју значајну улогу у читавој (народној) култури односа мајке и детета, Борислав Радовић скицира мапу, кретање песничких дугова кроз време. Песников дуг је у блиској вези с појмом националне

²⁸ „Још онда у Андесу, док се размишљајући о своме делу над Хомером враћао почецима поезије, могло му се учинити како би сваки песник уистину морао тежити да нераскидиво повеже судбину свога дела са судбином језика којим је оно писано, да би сам тај језик убудуће носио дело“ (Радовић 2004: 133).

књижевности и спада у последице идеја романтизма. У бескрајној инфлацији дугова који се могу наплатити али и опростити, заправо се крије дубоко књижевно питање о односу *адресата* и *адресанта*, јер је и однос повериоца и дужника осмишљен на исти начин. Борислав Радовић овим есејем прави жаришну тачку сваког покушаја да се правда измири, односно да се успостави феномен недостајуће равнотеже. Овакав подухват свакако у себи садржи недвосмислену иронију похрањену у ономе ко о томе настоји да расправља, али и у самом предмету расправе. Тако је и са положајем песника који не располаже материјалним добром, али оно духовно обзнањује на основама залога језика и духа. Прави доказ за речено је управо Његош, још један у низу песника израженог двојног духа, али основно питање враћа се стварности и томе како она третира и збрињава дугове, посебно оне које су оставили песници, јер „шта је Харковски конгрес у поређењу са званичним кишобраном који држава услужно разапиње над главама песника и његове публике, то јест њиховог и његовог народа“ (Радовић 1996: 94). Можда је једини одговор у валеријевској тврдњи о песничковој дужности похрањеној у неопходности оправдања песничког позива кроз чињеницу да је он тај који ствара осећања код других, рађа идеју и изазива читаоца.

Да је у вези са песниковим дугом посебна врста дијалога између песника и читаоца указује више есеја Борислава Радовића из књиге *О песницима и о поезији*, односно књиге *Понешто о песницима и о поезији*. У прилог реченом говори приповедачки текст „Накнадна белешка о Вергилију“ којом се, заправо, читалац књиге *Читајући Вергилија* враћа са кривог пута мислећи да се ради о студији о једном великом средњовековном песнику. Предочивши нам читаву причу о сну у ком се есејистичком субјекту јавио велики песник, Радовић свом читаоцу поново оставља у аманет сопствени лик као читаоца. Самим тим, Радовић-читалац не изоставља ниједну појединост тог сусрета, нешто слично као што се дешава у хипостази есеја Иве Андрића „Разговор са Гојом“. Мизансцен ауторског ја код Борислава Радовића није митски заснован, напротив, сусрет се дешава у његовој соби (оној истој песничкој соби), под условима које подсвест налаже. Овакав оживотворен Вергилије говори течан српски са понеким паузама у говору што могу упутити читаоца на његово порекло. У сваком случају, комуникација се несметано обавља: „Касније, када је разговор кренуо, осведочио сам се да његов српски није ништа слабији од мога, иако с подоста архаизама“ (Радовић 2011: 205). Уз савршено приповедачки скициран портрет великог песника, његову одећу и изглед лица, његову спремност на отворени разговор, на двојну скепсу (и Радовићеву и Вергилијеву) о Дантеовој аутентичности, долази се до универзалних питања естетике Борислава Радовића. То питање је превасходно везано за феномен читања – као што је Вергилије био „изненађен“ упадицом есејисте о Дантеовом односу према *Енеиди* – што би значило раскривање вечитог тињајућег односа традиције и модерности у књижевно-есејистичкој мисли послератних песника-есејиста. „Но сваки би се песник, рекох, морао помирити да га неће мимоићи прозволна тумачења, поготово уколико ни сам није желео да дорекне неке ствари“ (Радовић 2011: 207). Ми се у овом тренутку питамо: зар те Радовићеве свеприсутне „неке ствари“ које су позајмиле наслов једној од његових књига есеја не представљају саме по себи уједно и есејистичку затајеност и алузивност (широких симболичких размера), и његову разнолику ерудицију? У ствари, можда су те „неке ствари“ најбоља метонимија за синтетички однос песника и есејисте који је иронију (за разлику од Миљковићеве метафоре) прогласио за свог најприснијег помагача и гласноговорника, онда кад се нешто мора рећи, али му његова бесмисленост то онемогућава. Иронија рађа реч о стварности, а метафора реч из стварности.

Радовић у поменутом тексту као накнадној белешци о Вергилију – а о његовом начину живота сазнајемо у есејистичкој студији *Читајући Вергилија* – успева да уплете многа горућа питања његовог личног става према одређеним књижевним поимањима и струјањима. Зато и не чуди што се од покрета, школа, и осталих – изама есејиста дистанцира стављајући свој имплицитни став у Вергилијева уста: „Да се човек упита чему вас уче у тим вашим школама. Ви непрестано расправљате о средствима и о слободи израза, а шта је с вашим осећањима? Јесу ли се она толико истањила да их још само подразумевате у својим алузијама“ (исто: 207). Такође, Радовић наставља са „Вергилијевим“ континуираним ставом

песника-летописца, и то баш по питању стваралаца и њихових узора, кад каже „тобоже вам је стало да учите, а у ствари само тражите подршку“ (исто: 209). Та подршка умногоме зависи од ваљаног читања, од доживљаја читаоцеве горостасне сенке, како се каже у тексту „Сећање на изгубљени рај“. Приближити поезију читаоцу, то би требало да буде основна намера и циљ, како песника, тако и критичара; то би „на дужу стазу увек морало бити важније од појединих несугласица до којих долази међу двојцом у читаочевој горостасној сенци“ (Радовић 2001: 200). У Радовићевој личној фигури читаоца налази се четвородимензионална мисао о песничком стварању остварена широким есејистичким подухватом. Радовић, разлажући пулеовски самозагонетне принципе одржања песничког сопства, јер песма је језик, поручују и Пуле и Радовић, настоји да одели и расветли *генезу универзалног стваралачког поступка* и оног конкретно оствареног у језику. Као његово доба стварања у просторима Велике уметности и оног рембоовског „општег језика“, Радовићева есејистика обезбеђује посвећеност читању живота и стварања које води најдинамичнијем дијалогу са другим великим својством његових есеја – са сликом и тумачењем.

Таква слика и такво тумачење доминирају текстом „Из паучине коју ткају успомене“, о Малармеовој замисли Књиге као јединствене, грандиозне грађевине песниковог дуга себи. Само таква грађевина у исти храм ставља и песника и његовог наручиоца. Та „једна од најнеобичнијих кула која је икада затитрала у ваздуху“, за циљ је имала специфичан песничко-хуманистички идеал песника европског симболизма – да ствараоци дођу сами до коначне истине коју ће потом понудити своје читаоцу. Маларме, поред Сен-Џон Перса и многих српских песника и тумача са идеалом о чистоти поезије у свом центру, заправо под том истом чистотом подразумева „изражајно ишчезнуће песника, који препушта иницијативу речима, стабилизацијом сукобљавањем њихове неједнакости“ (Маларме 1975: 56-57). Наново се у подтексту враћајући ономе што су песници српског неосимболизма доследно прихватили као своје – поготову Миљковић чије се програмско оглашавање одвија управо варирањем овог Малармеовог исказа – Борислав Радовић постепено наставља причу о књижевном идеалу једног Малармеа кроз неизоставну људску црту која као сенка прати велике песнике. Стога је Малармеова судбина слична Вергилијевој. Јер, у књизи *Читајући Вергилија* есејиста нам је дао људску страну песника, оно што се налази иза великих дела, па је тако велики средњовековни песник пожелео да се и иначе недовршени текст *Енеиде* спали, што је својој породици наложио и велики песник француског симболизма. С обзиром на то да о Малармеовом подухвату највише сазнајемо из Шерерове књиге, Радовић заправо, усложњава своју есејистичку позицију јер читаоцу представља једно вишеструко *посредовано читање*: Шерер чита Малармеа, Радовић Шерера и Малармеа, Матић Малармеа, а читалац Радовића. Преко Душана Матића и Јована Христића је Шерерова књига доспела до руку Борислава Радовића, зато је интересантно оно што есејиста, у фактографским детаљима једног драгоценог познанства бележи, јер Матић „не сећам се да је коментарисао Шерерова запажања: за Матића то је било нешто из друге руке. Њега је привлачила Малармеова логика парадокса, проишљивост која обасја и оплемени предмет да би га сместила у своју васиону“ (Радовић 2011: 81). Контуришући Малармеово биће чињеницом да је сам говорио како у његовим белешкама за Велику Књигу нема књижевног наслеђа, Радовић песничко самоопредељење оповргава смислом који производи овај песников конструкт. Уколико би Књига постала свој писац, како есејиста и каже, тада ће и да заживи „метафора о књизи као пишчевом кенотафу“ (исто: 82) као део класичне историје мишљења, утапајући се у разговоре о слободи човека колико и слободи књижевног дела.

Ту слободу и ограничење књижевном делу у сваком случају нуди читалац. Стога текст „Митологеме за личну употребу“ развија стално феноменолошко место Радовићеве есејистике. Као и у претходном тексту о Малармеу и Киплингу, у овом се поново суптилно провлачи питање саопштавања „коначне истине“ опет од стране песника читаоцу који непрекидно од њега нешто тражи, зато се есејиста оправдано пита: „Јесу ли хвалоспев, проповед и слично његови [песникови – О. В.] неприкосновени задаци, у које се усуђујемо да посумњамо као ни у врлине наших предака што начуљених ушију прате како негујемо

успомену на њих?“ (Радовић 2011: 69). Онако како је феноменолошки разрадио древно питање наручиоца и песника саопштавајући да се у самоосвешћености модерног песника крије онај што га је Миљковић називао двојником, а Радовић (само)наручиоцем, тако је овде читаочев почетак свезан за судбину наручиоца. На који начин? Онако како је, рецимо, приказан Октавијан, покровитељ песничког умећа великог Вергилија, а сам није песник. Исто тако и читалац: без њега дела нема, а његовом незајажљивом и погрешном интервенцијом дело може да изгуби сваки значај. Јер, читалац је за Радовића редитељ, онако како га доживљава и сам Маларме ког поново есејиста спомиње у односу сложен став према позоришту и књижевности. Међутим, погледајмо ближе Малармеову мисао, јер се она првенствено односи на позицију њега самог као читаоца: „Дакако, ја никад не седнем на место у концертној сали, а да у тамној величанствености не опазим скицу неке поеме иманентне човечанству или његовом првобитном добу, утолико разумљивију јер је прећутана и, да би одредио њену широку линију, композитор је осетио ону лакоћу одлагања до искушења да се изјасни“ (Маларме 1975: 57). Тај, по свој прилици, унутрашњи читалац о ком (нескромно) говори Стефан Маларме је заправо читалац (а не стваралац) две ствари које је споменуо: човечанства и његовог првобитног доба, оних тема које су прећутане. Можда зато и не чуди Радовићева фасцинација оваквом мишљу великог европског песника, јер сам у претходном запису изговара исто у односу на историју и ћутање, или њено читање: „Али зар ући у историју значи изгубити право на ћутање о ономе што се одлаже за срећније часове који никада не долазе нити заправо постоје?“ (Радовић 2011: 83). Иако у суштини туробна, ова мисао есејисте заправо је дубоко експресивна, као део срастао са целином Малармеовог и Валеријевог односа према вечности. Покрет у било ком правцу овог Радовићевог питања је осујећен јер се тражи право на ћутање онога који је у историју већ ушао и о теми што се одлаже за срећније време које никада неће ни доћи. Ово питање је парадоксални доказ песнички изречен у песми „Гориља и обасјаник“ „да уобразиља није сан“ (Радовић 1994: 46).

За разлику од читаоца као редитеља унутрашњег позоришта, критичар, са друге стране „пада у искушење да се натура као *искључиви* редитељ оног унутарњег позоришта, уместо да одигне завесу пред *могућностима* режије“ (Радовић 2011: 72, курзив О. В.). То би значило да се критичарево арбитражање намеће као искључиво у делу које обилује могућностима, односно полисемијом. Скривена иронија у ставу Борислава Радовића може се назрети ако се призову његове мисли из других есеја. Зато је посебно занимљиво што лајтмотивску лексему „чистота“ везује за критичаре који на своју руку дело чисте од сваког контекста који им не одговара. Ова произвољност је и могућа у времену „откако је уметник остао без својих ваздашњих наручилаца и откако се уместо првобитне погодбе заинтересованих страна све више наметала потреба да неко посредује између његовог дела и јавности“ (исто). Јер, модерно, аксиоматско стање у књижевности јесте оно које је записао Бранко Миљковић – да ће поезију сви писати, на шта се есејиста скривено и позива. Зато је читалац, заправо, малармеовски ученик, „неподмитљиви прогонитељ случајности, истребитељ произвољности“ (исто: 75). Уосталом, прави однос према читаоцу дао нам је управо Малармеов ученик, Пол Валери, песник који је свој лик читаоца обзнанио јединственим читањем свог учитеља у *Књизи о Малармеу*, колажном делу што је тако и насловљено да пробуди алузију на велики пројекат Књиге у опусу Стефана Малармеа. Валери се, заправо, осврће на исти феномен читаоца који аутору намеће неопходност самоироније, уколико се читаоцу да превелика слобода; уосталом, то се може односити и на самог Валерија као читаоца. Самим тим, „ако се аутор познаје мало одвише, ако читалац постане мало активнији, шта је са задовољством, шта је с Књижевношћу“, пита се овај песник (Валери 2010: 525). И сам Борислав Радовић у вишеструко опасној, али и потребној, осамостаљеној функцији читаоца кога и посматра са дозом уједно поштовања и ироније види неопходну прозирност, мост ка јавној функцији сопственог књижевног дела. Зар то исто није записао у програмским текстовима Иван В. Лалић, о комуникативности дела и његовог читања? Тај пут излагања дела из унутрашње режије песника есејиста је својим текстовима настојао да опцрта. У томе се крије Радовићев однос према есеју као књижевној форми, јер

се првенствено остварује у динамичном полиморфизму (према Стојановић Пантовић 2017: 123). Мешање стихова и прозе могло би се уочити у одабиру многих тема сопствених есеја, посебно оних што се тичу односа симбола, читаоца и осећања.

4.5. Есеј и осећање

Део снажног отклона од прозвољности тумач налази у делима непоколебљиве универзалне поруке, као што су *Одисеја*, или *Енеида*. Ту ниједно осећање није случајно, већ високо симболизовано, полисемантизовано као на пример Радовићева фасцинираност функцијом и идејом плача необично сраслог са свим другим јунаковим обележјима. Сва ова феноменолошка питања развио је Борислав Радовић у тексту „Одисејев плач и ‘белозуби вепар’“ у ком су два вечита питања о човечанству и његовом добу која су до сада прећутана, како Стефан Маларме каже, стилизована на јединствен начин. Плач као модерни феномен не само људи (Радовић упозорава на другом месту у свом есејистичком проседеу на плач Патроклових коња, рецимо) интригира Радовића у овом тексту на више нивоа, као што га је занимао у књизи *Читајући Вергилија*. У сваком случају феномен плача се код Радовића појављује и у књижевном и у свакодневном, фактографском смислу. Зато не чуди позивање на плач пророка Јеремије у моментима кад ауторско ја оставља личне записе у лирским причама о бомбардовању Београда, још од 1941. године у књизи *Неке ствари*.

Још једном Борислав Радовић у свом есеју доводи у везу древно, а херменеутичко питање што свезује сва остала са физиолошким потребама. Радовићев Одисеј, као и многи други ликови недовољно истражени са своје људске, а не ратничке стране, јунак је чисте амбиваленције. Зато не чуди његово деловање на пољима прожетим естетиком плача и глади, чистим песничким и философским метафорама. О томе говори податак о његовим сузама које су потекле два пута из (не)обичних разлога, оног што се првенствено тиче односа јунака и песника у донекле прерађеној верзији Бахтиновог „аутора и јунака у естетској активности“ из истоимене књиге. Храна и плач²⁹ свезани у осмој глави *Одисеје* есејисту су покренули на размишљање о пореклу и типовима плача, чији је део обредни моменат заједничког обеда. Уосталом, од њега све и почиње – од момента кад Одисеј одсеца повеће парче вепра и прво га за великом софром даје баш песнику Демодок. Два пута је Одисеј заплакао: прво у претходној епизоди гозбе где је Демодок певао о Тројанском рату, а онда и у „наставку“ песничког певања о Одисејевим успесима, односно лукавству које је довело Троју до пада. Интересантно је то што Одисејев плач у овим одабраним епизодама од стране есејисте раскрива самог Одисеја као препознатљиву нарцисоидну личност која није страна оном времену. Међутим, Радовић ниједног тренутка не потеже питање оваквог порекла Одисејевог плача, претпостављамо сматрајући да је то питање редувантно јер се поново односи на вечити однос песника и његовог наручиоца (овај пут је то Одисеј): „Они су постављени један наспрам другог: сучељени, али ниуколико супротстављени; пре би се рекло како од њих двојице такорећи подједнако зависе и настанак и опстанак успомене на пад Троје. Они *саучествују*, у мери у којој се обојица остварују и овековечују у оној песничкој творевини“ (Радовић 2011: 250, курзив О. В.). То њихово саучествовање, као прекорачивање границе свог језика – језик јунака постаје песников а језик песника постаје јунаков језик – како каже Башлар у предговору књизи Пола Дила *Симболика у грчкој митологији*, у Радовићевом систему тумачења подудар се са Башларовом мишљу, јер је то још један моменат реза. Тада „митолог мора да направи суптилни речник да би одгонетнуо двапут исту причу у духу два различита језика“ (Башлар 1991: 5) – језика песника и језика јунака. Глад за славом и једног и другог је посебно питање, „све док се не нађу у дослуху с прецима“, каже песнички глас „Зимске маштарије“ (1994: 163).

²⁹ „Плач – жанр средњовековног песништва, обично уклопљен у веће, сложене књижевне облике“ (РКТ 1985: 563).

Зато, оно што есејисту, феноменолога старе књижевности и новог доба, интересује јесте статус поезије кроз време, и то оне аутентичне поезије која једним резом, као што је плач, успоставља и креира читаву историју. „У сваком случају, певач је покретна библиотека, жива енциклопедија; аеди су интернет онога доба. Да је то тако, потврђује нам нико други до сам Одисеј: он је свезнајућем слепцу поставио једно веома конкретно и сложено питање, и за тили час је потекао одговор“ (Радовић 2011: 247). Самим тим, овим и наредним размишљањима о јунаку и његовим сузама, одагнава се свака сумња о Одисеју као нарцису. Зашто? Пре свега, зато што је његов идентитет за друге тајна.

А да је песма оно што интересује есејисту, доказ је његово освртање на песму Сирена јер је ова епизода епистемолошка срж читавог свева *Одисеја*:

Оно неизоставно „казуј ми, Музо“ није нека протоколарна молба да богиња притекне у помоћ уколико би се певач гдегод сплео или шта пропустио, него да му „понови“, вели Пол Вен, оно „што се прича“ и да тиме јамчи за причу (Радовић 2011: 248).

Ево једног од најзначајнијих момената Радовићеве есејистике, а односи се на причу. Јер, Радовићева есејистика је атипична, најслободнија од свих неосимболистичких програма, зато се и опире многим естетичким мерилима (јер форму књижевне критике није ни неговао) а аутопоетику успешно маскира широким интерпретацијским замахом. Самим тим, развијен систем тумачења – а интерпретација и теорија читања је оно што у теоријским одликама доминира есејима Борислава Радовића – јесте индикација за уобличавање дискурзивне подлоге за Радовићеву есејистичку мисао. Та теорија у себи нема одлике чисте критике, зато је у есејистици овог песника најразвијенија *поетика*. Фикција, стил и интерпретација ову поезику доминантно одређују. Посебно је интригантан његов однос према причи коју ствара у свакодневним сликама стварности, као и у анализама, иако је песништво као историја мишљења Радовићу-есејисти основно поље херменеутичког проблема. Да је проблем песништва нешто континуирано, нешто што одолева времену доказ је вишеструка, сложена поставка Одисеја као јунака; тако је „главни јунак приказан као први мислилац о књижевности у целокупној европској традицији, онај чијим ће трагом много касније кренути Платон и Аристотел“ (исто: 249). Основно естетско начело Демодокове, а онда и Одисејеве приче (песме), јер и Одисеј почиње да говори о себи јесте *веродостојност*. Борислав Радовић се све време пита шта је то гануло Одисеја у толикој мери да два пута заплаче, те се зато „Одисејев плач не би морао већ по себи узети као одговор на неко умесније питање, које би се тичало не толико вредности Демодокових песама колико посебности Одисејевог односа према њима“, са закључком да „хомерски јунаци не плачу превише, но зато плачу обилато“ (исто: 250-251). Одисејев плач је вишеструко интригантан јер се тиче идентитета јунака, као и идентитета казане поезије, можда зато есејиста градира начин демаскирања јунака. Оно мора бити уздигнуто на ниво химне, мора изазивати набој различитих осећања, коначно, треба да изазове плач. Тако, „Одисејево узбуђење и плач, па онда жеља да се саслуша песма о догађајима који у највећој мери истичу његове заслуге за пад Троје (...); па ваљаност песме која му је поласкала, поново га расплакала и смекшала га да напоследку, под неодољивим притиском успомена, открије свој идентитет“ (исто: 252). За заокруживање лика Одисеја као јунака који плаче од велике је важности плећка од вепра као део срца што је на самом почетку гозбе дао управо Демодоксу доказујући и доследно спроводећи неизоставни моменат теогоније, античког принципа равнотеже.

Још један грандиозни доказ да је поезија испевана у времену, али не и ограничена на то исто време, већ на осећање које изазива, налазимо у тексту „Поводом Бодлеровог ‘Непријатеља’“. Ово је један од ретких текстова Борислава Радовића посвећених анализи и загледаности у једну једину песму (поред текста „Колач“ који је такође посвећен управо Бодлеру). Ова песма отелотворује оно што је Радовићу-есејисти, али и Радовићу-песнику најинтригантније, а припада естетици и историји мишљења песника српског неосимболизма – Време. Бавећи се стилизацијом и семантизацијом песме фразеолошким упливима, односно

језичким конотацијама, Радовић овај Бодлеров ипак мање читан сонет посматра као „успомену на неку ишчезлу стварност, бившу и отуда подложну разним променама“ (Радовић 2011: 237). Поново је сећање, односно успомена грандиозни, најчвршћи стуб на ком се издиже један аутентични песнички храм. Развијајући оно што је у самој његовој есејистици најдоминантније – однос према симболу – Борислав Радовић меандрира и варира појам цвета у Бодлеровим устима, иако је естетику и метафорику овог универзалног неосимболистичког мотива раскрио наравно и код Малармеа³⁰. И код Бодлера, „цвет се дакле пореди са уметничком творевином или замишљу, до које долази под извесним спољним утицајем“ (исто: 239) као у оном Радовићевом јаком оксиморону из песме „Обавест“, где је „обред без тајне“ (Радовић 1994: 41). Као да говори, рецимо, и о Бранку Миљковићу, поред великих европских песника што су песничке апотеозе достигли својим феноменима цвета, Борислав Радовић тек у тексту „Цвет за Маријету“, где каже да „песме се, дакако, праве од успомена“ (Радовић 2011: 102), успоставља однос према Бодлеру као песнику и као човеку, са великим упливом биографског. Уосталом, сам исцртава неопходност продирања у стваралачки херметизам чињеницом да „упркос високој пречишћености сећања на којима су засноване, ако не управо услед толике чистоте, изнуђени херметизам тих песама поставља понегде непремостиве препреке читаоцу, уколико овај није упознат са извесним чињеницама из песничког живота“ (исто: 103). Као да је палимпсестно изговорио и подвукао Лалићеве ставове, Радовић онолико колико се не либи да пише есеје из личног угла, у првом лицу (у књизи *Неке ствари* посебно), толико не изоставља пуноћу скициране слике коју уоквирују управо овакви детаљи. Успостављајући посебан однос према живима и мртвима, ова Бодлерова песма буди есејистичко интересовање Борислава Радовића управо и скривеном иронијом, тињајућом у сваком аутентичном делу прошлости или савремености. У молитвеном гласу упућеном служавки Маријети и скривеном тону упућеном мајци која се преудала, есејиста види „неки тон из Хамлетових обраћања краљици. То је она узгредна иронија, која се издаје за непрозирну настраност“ (исто: 105), настраност као первертирану метонимију за луцидност.

Читалац ће одредити судбину једног дела на исти начин на који је то радио древни наручилац. Један од ликова данашњих читалаца, видели смо, похрањен је у критичару. Према њему Борислав Радовић успоставља посебан однос у есеју „Из ноћних ћаскања о песничком умећу“. Почињући свој текст наново Малармеовим програмским мислима о песничком стварању, о музици, случајностима и аналогјама, есејиста причу наводи ка вечито тињајућем питању у свим временима постојања књижевног и уметничког стварања уопште. То је простор скоро па средњевековне сумње у себе, преиспитивања, свему што води коначном „суочењу са собом“, истом оном што код Лалића подразумева „узнесење у себе“, моменат кад дело почиње да се поверава туђем оку. Ни не чуди зашто се управо у овом моменту Борислав Радовић одлучује за алузију на Васка Попу, јединог српског песника који има повлашћено место код све тројице песника есејиста – и код Лалића, и код Миљковића, и код Радовића. У тренуцима ауторегулације језика, још једног стања његовог прочишћавање – тамо где је стао Бранко Миљковић, Радовић призива исту метафору присутну у Лалићевом размишљању о путу песничког стварања, оном који иде увек у висину:

На тако оскудним а ипак крајње поузданим темељима морало би се градити у висину и само у висину, трагајући путевима и стазицама којима се стиже до песничког склопа у распону од жељеног до неизбежног; и, знајући да поезија никада није постојала нити би могла постојати у некаквом чистом и суштаственом виду, прочишћавати само представу о њој, у настојању да се увек проналази „пречица“, како је Васко волео да каже, циљајући тиме на извесно основно обележје песничког израза (Радовић 2011: 13).

³⁰ „Велим: цвет! и ван заборава у који мој глас потискује некакав обрис, као нешто друго него знане цветне чашице, музички се подиже сама умиљата идеја, одсутна из сваког букета“ (Маларме 1975: 58).

Типичан Попин проседе је присутан у језгру мисли овог есеја Борислава Радовића, јер је то језгро окренуто чињеници да се песма из себе разјашњава, у аксиолошкој тврдњи да „песничко искуство је *негативно* искуство“ (исто: 14, курзив аутора). Иако баш ово есејиста скицира, чињеница је да остаје велико питање модерне поезије ко је нешто рекао, а не само шта и због чега. Ако „песму не налазимо у искуству, она тек треба да му припадне“ (Радовић 2011: 14), онда есејиста извлачи кроз танке нити свој однос према песничком стварању и песничким узорима. Јер, песму целу сигурно не налазимо у искуству, али материјал за њу црпимо из стварности и сећања, што значи да искуство посредовано песмом постаје читав естетички програм њеног укључивања у живот песника и историју која га обликује. „Можда укупна способност песничког представљања више зависи од доброг памћења и благовременог присећања него од стваралачке уобразиље“ (исто). Песма настаје од малих ствари (не)видљивих оку ствараоца. И искуство као и многе друге непесничке категорије што неминовно учествују у креирању песме Радовић је јасно образложио у смислу обрнуте пропорционалности нарастања искуства и, последично, сужавања области у којој тражимо могућности за себе (исто: 15). Говорећи о „лепом инату“ Васка Попе, Борислав Радовић подиже основе песме које не могу без активистичког начела, без изазова, ината, борбе. О Попи са посебном приврженошћу пише јер је његова основна стваралачко-упоришна тачка била језик, и то језик народне књижевности, језик који „захтева проверу у својој природној средини, у свакодневном говору“ (Радовић 2001: 7). Међутим, полемишући са токовима времена јер они намећу трагања за формом, а на примеру Васка Попе који је, са једне стране песнички говор видео као структуру, а са друге саму грађу као зачетак одређених структура, Радовић заправо, започиње причу о стваралачком херметизму. Сводећи свој поглед на откривање начела и путева стварања поезије Васка Попе, Радовић истиче универзалност песникове свести о свему. Зато и не чуди један од најкомплетнијих есеја који се хвата у коштац са троструким читањем, од којих је најзначајније поређење песама „Белутак“ Збигњева Херберта и Васка Попе као саговорника у истој идеји, а док се њихов „очовечени белутак јавља [се – О. В.] као усамљени јунак мита над митовима“ (Радовић 2001: 134). Поредити песничко стварање са потезима у шаху и говорећи о неопходности неговања тог „лепог ината“ који ће делу дати макар „илузију довршености“, Радовић изгони из стварања великих песника сваку случајност и доводи је на ниво најинтригантније мисаоне игре са читаоцем и самим собом: у поезији Дучића, Црњанског и Миљковића открива њихову највећу страст која води најбољим стиховима, али и несагледивости личног понора. Тако је са симболистичким изразом Бранка Миљковића који највеће поверење има у реч, са Црњанском способношћу сажимања суштине, „с непогрешивом осетљивошћу да у појединости сажме читаву материју“ (Радовић 2001: 57), али и са чистотом гласа Јована Дучића са којим први пут јасно проговара српска песничка модерност. Та способност сажимања, али и вишезначна самоосвешћеност есејисте који, како каже Милован Данојлић (још један песник-есејиста неосимболистичких тенденција), „нисам критичар, ни театролог, ни књижевни теоретичар, иако бих, за невољу, могао навући неку од тих маски“ (Данојлић 2007: 12). Фасцинација оваквим дисперзивним, а везивним гласовима се код Борислава Радовића овде не завршава. Феномен гласова Радовић је и песнички проблематизовао као изворно проговарање песничке вере и поетике у песми „Рт“:

Већ распознајем и обресе гласова,
 разликујем их по зрелости и боји,
 пратим како се дижу, расту
 и сједињују у напеву
 који ми плови у сусрет, као земља.
 И ја, земља,
 додирујем челом њихову колевку
 пре него што им се придружим.

Скоро па програмски интонирани гласови Ивана В. Лалића, рецимо из песме „Шапат Јована Дамаскина“, ови стихови постају продужетак рембоовске (романтицизиране) жеље за, овај пут, сабраним растројством чула. Таква препуњеност и у песничком и у есејистичком свету добија све одлике кружног кретања. Од колевке до земље, од слике до слике и од песме до живота.

На оваквом естетичком постољу налази се сваки почетак мисли о градњи песме у њеној вертикали, на исти начин на који су аутентичан песнички правац доживели и Лалић и Миљковић. Штавише, Радовић алузивно и спомиње „замисао о градњи“ песме и њеног лебдења око празнине – дакле, спомиње две чисто естетичке и песмотворне принципе двојице песника српског неосимболизма. У том смислу и наставља, говорећи да оваква стваралачка ситуација није праволинијска: „Како је тој замисли, осим тлоцрта и планова из више пресека и перспектива, неопходна и једна уводна маштарија, дата у конструкцији приступа, што ће рећи у скелама и дизалицама које обезбеђују напредовање увис уз стални дотур материјала“ (Радовић 2011: 16). Та стална снабдевеност материјалом и његово слагање и уклапање обележје је највећег песника саговорника Борислава Радовића, Сен-Џон Перса. У тексту „Трагом једне песничке слике“, реконструишући два стиха из песникових *Мореказа*, есејиста се заправо обрачунава и са читаоцем и са критичарем, а враћа се сталном поетичком питању, истакнутом у есејистици Бранка Миљковића и Јована Христића, и, наравно, европских песника симболизма, питању песничког херметизма, односно нејасности, јер Персове „песничке слике не упућују изазов само читаочевој уобразиљи; оне често превазилазе његово образовање и искуством а догађа се и да га сасвим обесхрабре и помету. Бива то тако и са критичарима“ (Радовић 2011: 30). Продирући у истом, историјском кључу, Борислав Радовић залази у танана подручја песничке технике песника ког је преводио и над чијим песништвом је провео доста времена. Откривши његову не језичку, већ херметичност блиску њему самом (а та херметичност се огледа у песниковом знању о човеку и природи), аутор изводи најдубље читалачке утиске о поезији посве интересантној, јер Перс „управо из тог знања црпећи своју тачност и сугестивност, његове песничке слике не упућују изазов само читаочевој уобразиљи; оне често превазилазе његово образовање и искуство“ (Радовић 2001: 105), управо онако како нас песнички говор враћа првобитним функцијама језика. Тај парадоксални простор модерне песничке творевине схваћене на Персов начин оголио је управо Радовић речима да „модерни дух се ту испољио с новом осетљивошћу према језику и новом песничком перцепцијом која је захтевала одговарајућу, веома танану технику“, каже се у тексту „Два мора Сен-Џон Перса“ (Радовић 2011: 112). Око песника какав је Перс налази се лично искуство, мит, језик, Атлантук. Обнажујући митологију Сен-Џон Перса што подразумева трагање за речима песника и читаоца, Радовић се задржава на њему интересантним сегментима везаним за језичке замке *Мореказа* које су неодвојиве од ауторовог интересовања за спољашње-грађански и унутарње-песнички живот где „говоре саме слике, виђене и доживљене, урезане дубоко у сећање и нагло искрсле стицајем повољних околности, који се другачије назива надахнућем“ (Радовић 2001: 111). Повратак и потрага за кореном песничке слике Радовићу-есејисти и Радовићу-читаоцу веома је значајна. Зато је од највеће важности сагледати различите аспекте пишчевог стваралаштва, јер се пут кроз одређену песничку слику може потражити и на месту које је обележено уопштеним, универзалним схватањем песника о поетском стварању. Тако је и Перс „гласник материје у кретању, преображају“ (Радовић 2001: 354), кад је „зависност нарави и ствари“ („Поступак по ствари“) основна тачка обичног и песничког постојања. Истим методама дат је и поглед на „два мора Сен-Џона Перса“. У овом тексту посвећеном *Похвалама* овог песника, оних које се првенствено односе на детињство и деју перспективу прати се необичан израз песничког талента јер зазива неке од ремек-дела историје књижевности, као што је, нпр. Дефоов роман *Робинзон Крусо*. Смештајући га у домете једног Бодлера или Рембоа, Радовић је Персу дао место које му припада међу песницима-истомишљеницима што се тиче питања „коришћења“ непосредног искуства, што есејиста и појашњава: „Персове слике могу бити и јесу неочекиване, произвољне колико и језички знаци, или чак само напоредне и

равноправне са стварним појавама и предметима“ (Радовић 2011). Правећи симболички мост од *Похвала* до *Мореказа*, Радовић је преименовао и песничке јунаке – Робинзон је израстао у Одисеја (2011: 121). У првом делу *Мореказа* есејиста је пронашао тачку, феномен који приноси ову поему хомерском проблему, поготову оном које се односи на призивање муза. Исту неуралгичну тачку у односу на песму и певање (причање), Радовић је издвојио и у тексту „Одисејев плач и ‘белозуби вепар’“.

Да су Персови ставови о књижевности и поезији посве специфични, самим тим вредни поверења и идентификације једног Борислава Радовића, доказ су поједини (од)говори овог песника на та и слична питања. У есеју „Најкраћи одговор“ Радовић заправо трага за полазишном и увирућом тачком што осовљује поимање књижевности и поезије. Самим тим што имплицитно поручује да „не треба замењивати песничко стваралаштво и књижевну акцију“ (Радовић 2011: 132), Перс је открио нешто посве занимљиво о сопственом животу без ког књижевност и не може. Његова политичка каријера (као некад Паундова) доказ је да се успело сачувати конзистентно језгро сопственог рада, као што су то успели многи велики песници које есејиста издваја, од Поа, Бодлера, па све до Рембоа. Да је однос према сопственом стваралаштву обрнуто пропорционалан хаосу личног живота доказ су управо сви ови велики европски песници. Зато Борислав Радовић постаје онај што се залаже за синтезу стваралачког чина који, поново за разлику од Миљковићевог, подразумева чување од заборава најлепших тренутака сопственог живота (према Радовић 2011: 136), а не претварање живота у чисту поетику.

Међутим, Радовић овим текстом доказује начин на који један читалац успева да рашири и приближи мрежу симбола песника који само оставља илузију херметизма чињеницом да тако добро познаје и природу и човека. Жорж Пуле у тексту о Сен-Џон Персу нешто слично и каже кад је песник у „свести о себи, не у усамљености духа већ, напротив, у друштву са стварима. Ево мене у свету ствари од којих се не разликујем пошто ми је особина, као и њима, да сам присутан свему и за све; ево ме, *ствар међу стварима*, свестан солидарности која ме везује чак и за оне најништавније и најломније, сигуран да ни у једној од њих не могу да презирем заједнички дар коришћења света, коегзистирања са простором и временом“ (Пуле 1974: 467, курзив О. В.). Радовић јесте ствар међу стварима, човек међу људима, зато се његова поетика заснива на јачини његових јунака, било да је то песник, јунак дела или сам симбол. Оваква покретност једног песничког талента, односно песме саме и јесте оно што интригира као песнички поступак код Борислава Радовића; зато он сам успоставља стил свог есеја који је недвосмислено динамичан, пропустљив, широк, алузиван. На трагу онога што Сен-Џон Перс доживљава као „интегрални живот“ онога што поезија треба да значи, зашавши у класичан теоријски приступ доживљавању и тумачењу поезије – посебно ако се присетимо интегралне критике Зорана Мишића – Борислав Радовић уписује у систем есеја у ком му мисао постаје целовита. Она је истовремено и културолошка, и теоријска, и интерпретацијска и философско-историјска, самим тим реконструктивна.

Као у тексту „Колач“ у ком једна лексема подстиче различите валере значења, исто тако Персови коза и мајмун у есејисти буде жељу да на основу тих симбола створи причу, јер „модерна француска поезија, напротив, сматра се поезијом само уколико се и сама интегрише, жива, са својим живим предметом“ (Радовић 2011: 33). Предочавајући песничково контрапунктирање *искуства* и *речи* у стваралачкој антиномији кад мрак тражи јасност а светло елиптичност, Борислав Радовић заправо конституише Сен-Џон Перса као јасног песника, оног што остаје веран предоченим песничким обрасцима. Ти обрасци уоквирени су транспарентним стваралачким принципима вођеним пре свега оним за чим трага сам Борислав Радовић – за отклоном од чисте естетике. Тако, према Персу, у модерној поезији „нема ничег питијског“ (Перс 1975: 417), што значи ничег пророчанског и далеког (мада је и те ликове предсказивача Радовић сместио у свој поетички систем и приближио нашем времену и правој сврси поезије), али модерна поезија је та која не одваја уметност од живота (исто: 418), што је Радовићева имплицитна програмска мисао. Стварносна слика праве интеграције предочена је на примеру текста „Колач“ са митолошко-религијским

асоцијацијама, кроз Бодлерову истоимену песму посвећену слици са неког путовања. Спољашњост која је једна од сталних константи есеја Борислава Радовића на најстваралачкији начин је у сваком есеју као тема и као подтекст у исто време употребљена. Тако у Бодлеровој песми долази до језичке семантизације која управља целом песмом. Као значењски кључно место Борислав Радовић издваја управо моменат именована хлеба колачем, и то сигурно не сасвим случајно, од стране детета. То рембоовско „проналажење новог језика“ (Рембо 1975: 43) у есеју у ком без живота нема литературе и обрнуто, подразумева филолошка питања без ког интегралне уметности нема. Тај хуманистички идеал у овом есеју продире испод површине обојене иронијом свакидашњице. Развијајући културолошку условљеност (пре)именовања, у моментима кад будућност свих нас треба да буде достојна њене потресне прошлости, како сам есејиста каже (Радовић 1996: 106-107), хлеб преименован у колач у песми чини је „стварнијом од било чега што је Бодлер уистину могао видети у неком излетничком планинском пределу: те незаборавне очи што гутају комад обичног хлеба, готово белог, каже он, и уздах дивљења и жеље, који се претвара у реч *колач*, то је изнад највиших захтева поезије“ (исто: 98, курзив аутора). Подвући ћемо закључни део овог понесеног исказа што задире у саму (аристотеловску) срж интеракције стварности и поезије. Овај есеј је доказ да је језик осећање. Вођен Бодлеровом жељом да се „поистовети не са гомилом, него са мислима других појединаца који се налазе у тој гомили“ (Пуле 1995: 32), при чему се не изузима ни колектив као ентитет, ни индивидуа као проговарање субјективности, Радовић започиње тумачење Бодлерове мање познате песме. Есејиста се зато и хвата у коштац са специфичном семантиком именована којој је читаву књигу посветио философ Саул Крипке³¹, желећи да укаже на смисао што повезује и предмет литерарног саопштења и животни, социјални моменат којим је Бодлер сам био инспирисан.

Текст „Поезија и неизрециво“ као да се смисаоно надовезује на есеј о Персу и један је од полазишних што се тиче успостављања специфичне поетике есеја Борислава Радовића и односа читаоца и његовог очекивања. Ово је још једно поетичко питање које повезује и Лалића, и Миљковића, и Радовића. Бавећи се херметизмом, нејасношћу, конфузношћу и неизрецивошћу, сва тројица су на истом трагу. Овим текстом се заправо наставља прича есејисте о другој страни остварења песничког чина, оног започетог освешћивањем негативне онтологије, јер говори о немоћима и лутањима песничког талента. „Модерни песници, којима су језгровитост и густина израза биле међу првим бригама, а који су уз то настојали да размишљају и као читаоци, пливали су до гуше у таквим тешкоћама знајући да им се одупиру, али и да се с њима никад не излази на крај“ (Радовић 2011: 38). Наведена мисао интегрише на онај Персов начин песника и читаоца, чиме се проводи систем спонтане дихотомије, а заправо јединства у песничким и дискурзивним текстовима модерних песника-есејиста. И Перс одговара на нејасност својом философијом, али иако је сам био есејиста не посматра језик песника као освешћеног и у улози читаоца. То је на Радовићу. Перс више објашњава нејасност на Миљковићев начин, јер „нејасност за коју јој се пребацује, не потиче из њене властите природе, која је, напротив, осветљавајућа, већ из ноћи коју она истражује, из ноћи саме душе и тајне у којој је огрезло људско биће“ (Перс 1975: 418). Неизрециво је за Радовића утисак, оно је циљ песничког и књижевног поступка, каже есејиста. Једну од тих неизрецивости јасно изречених у подржавању биографизма у тумачењу модерне песничке творевине дао је Борислав Радовић „документарним“ текстом „Песник у кавезу“, о политичком, фашистичком, антисемитском и на крају затвореничком животу Езре Паунда. То нешто неизрециво у животу овог песника између лудила и луцидности догодило се у његовом животном резу – моменту хапшења кад почиње живот једног песника у кавезу, и то кавезу као америчком изуму, како каже есејиста (а сам Паунд је имао специфичан, компликован однос према Америци). И овај текст је двоструко посредован у односу на читање и тумачење, јер се Паундов живот тумачи посредством текста његовог биографа. Интересантно је то да је Паунд необичан јунак есеја Борислава Радовића, сличан митском

³¹ Saul Kripke, *Naming and necessity*, Basil Blackwell, Oxford, 1980.

бићу, растрзан, несхваћен, самообманут. На сличан начин га доживљава и Милован Данојлић у тексту више обојеном поетиком, „Езра Паунд: воља за песмом“, јер га осећа као Одисејевог двојника. Он је „човек који се потуца по излућујућем, несхватљивом свету, настојећи да проникне таму која нас окружује, да схвати скуп променљивих односа између појединца, друштва и историје“ (Данојлић 2007: 354). Тек део обимног текста о Паунду код Борислава Радовића посвећен је стваралачком у бићу овог песника, јер „латио се да опише свет и нашао у томе начин да помири себе са светом и свет са собом (...) Али свет и живот, какви год били, нису од једне замисли и једног потеза“ (Радовић 2011: 229). Притајено одајући признање Паундовом доследном луталаштву есејиста оставља опипљив доказ о својој естетичко-есејистичкој константи – о делу, комаду, парчету који чини целину једног доживљаја или осећања, оног што рашчињени свет сели у речник, како каже песник у другом делу „Обноћице“ (Радовић 1994: 14). Ова ода покрету у есеју о Паунду уврстила је поетику и структуру есеја Борислава Радовића у корпус покретних есеја и поетема Ивана В. Лалића.

4.6. Стварност и/ли поетика

Историјско-културолошке асоцијације у песничкој обради као развијање целокупног система историје мишљења у есејистици доживљеној на овакав начин, кад је поезија и спонтаност и мишљење о њој у исто време, код Борислава Радовића подразумева аутопоетичку константу која се не доводи у питање, а то је да „песма се не преписује из живота, него се саставља и склапа“ (Радовић 2011: 229). Кад бисмо се слепо задржали на оваквом исказу, дошли бисмо до закључка да је овај став супротан замаху из ког Радовић остварује есејистичку причу с једне и песничку причу с друге стране. Међутим, имајући у виду круг у који ставља стварност и литературу као међусобно зависне, онда схватамо да је стварност, као и искуство субјективна, али увек епистемолошка категорија. Управо се на овим местима крију аутопоетичка просијања, јер је уистину Борислав Радовић најзатворенији, најкриптичнији што се тиче формулисања јасног поетичког захтева упућеног поезији и деривираним из ње саме. Могло би се чак и рећи, поготову ако његову целокупну поезију имамо у виду, да Борислав Радовић заправо своје есеје посвећује (не)промењеним феноменима мита кроз време и простор, стварајући јединствену причу о животу мита у садашњости, посебно ако се има у виду оно на шта теоретичари мита упућују. Тако, Елеазар Мелетински у више наврата истиче да се „митологизам не супротставља увек историчности, него често представља њену допуну“ (1983: 11), што Радовић-есејиста стваралачки, али и проблемски, херменеутички образлаже. Тиме је на трагу доживљаја мита једног Ничеа или Касирера, кад мит своди искључиво на земаљске основе, на овосветско време, јер „мит увек подразумева развитак, настајање, живот у времену, радњу, историју, приповедање“ (исто: 52). Зар то не значи да је Радовићев есеј нешто више од пуког образлагања личних семантема везаних за мит? Јер, Борислав Радовић је есејистиком, не само поезијом, доказао да савремени песник-мислилац може да размишља у сликама и у непесничком изразу; да симбол може да буде најнапетија есеја, а не само зачетак песничке слике. Заправо, есејиста све време у континуираности идеје која пролази и кроз историју сопственог мишљења и колажном интерференцијом гласова што историју означавају, доказује да „мит прича како је нека стварност отпочела своје битисање“ (Елијаде 2003: 131). Уосталом, сам Радовић у многим песмама са бројним аутопоетичким самоисказивањима нешто слично и каже, те тако у песми „Опис с предгорја“ „неко је морао разбити песму, / пробити / окно сувишне видљивости“ (Радовић 1994: 44). У есејима овог песника окно видљивости остаје јасно, али сагледано и тумачено са више страна, као и мит сам. Мит као прича о стварности у поезији Борислава Радовића предочен је као еротизована метафора огољавања, у песничком систему овог песника увек свезана за земљу (наслеђе), време и вечност. „И, ту се завршава мит“, каже глас у четвртом делу „Посебног места“ (исто: 25).

Као оно Хегелово „епско опште стање света“ пулсирајуће у позицији есејисте какав је Борислав Радовић, све је у причама есеја књиге *Рвање с анђелом и други записи* „само још понеки корак даље у књижевност“ (Радовић 1996: 100). Успостављајући дијалог са универзалним религијско-митолошким симболом као што је хлеб у есеју „Колач“, есејиста реконструише високоиронијски подтекст Бодлерове песме. Јер, у земљи где је Марија Антоанета још, претпоставља се, платила главом начин дефинисања колача употребљавајући француску реч „brioche“, заједно са савременом фразеолошком употребом речи колач која значи исто на многим европским језицима (нпр. „стећи свој део колача“), Радовић развија читав систем значења речи колач и хлеб, њима још неприписаним. Као у тексту „Одисејев плач и ‘белозуби вепар’“, песник у есејисти је везао стварност физиолошким потребама људског бића. Активирајући напету социокултурну улогу хране, па још и основне хране као што је хлеб, есејиста је понудио тумачење како културолошке симболике хране, тако и њене семантичке улоге у Бодлеровој песми. У сваком случају, оваква врста језичко-културолошке реконструкције води јединственом закључку, оном које је дубоко срасло са бићем есејисте – иронији јер се „логиком бодлеровске ироније која наоко увек тежи да избегне сукобљавање и парадокс“ (исто: 105) долази до скривеног циља сваке есејистичке приче Борислава Радовића, а то је оживљавање метафоре. Она мири стварност и поезију. У овоме лежи разлог кружне, приповедачке структуре есеја овог песника, јер се текст „Колач“ завршава онако како је и почео – стварносном импликацијом и сликом самог песника у моменту једења кифле од које је све почело. Такво оживљавање метафоре остварује се упркос свакој стварносној иронији, али у горком трагизму политичке без-свести:

Али свакако постоји још нека дивна, махом планинска земља у којој данас и сама држава покушава да личи на туристичку агенцију за пут у небо; отуда није никакво чудо што у њој има и све више грађана у чијим очима се пециво претвара у ретку посластицу, а они сами постају ходајуће метафоре (Радовић 1996: 107).

Уколико је истина да нас више занима ко нешто пише него шта пише, ако нас више занима метафора што *хода*, а не метафора што *значи*, јер је у дослуху са модерном културном апатијом и перверзијом, онда Борислав Радовић у „Писму ‘Књижевној речи’“ ревитализује појам књижевног разговора. Повод је сарадња одређеног аутора под именом Џефри Хју, мистичног сарадника часописа за кога се не зна да ли је то он или само псеудоним, у сваком случају интригантан саговорник јер негује културу књижевног разговора (донекле сродан интервјуу који Радовић ни не спомиње). Управо у односу на ову књижевну форму есејиста начиње древну, већ неколико пута спомињану причу о истини књижевног дела или аутора, што је постало стално место естетичких, есејистичких текстова модерних песника-есејиста. Међутим, и категорију истинитости Радовић пребацује на читаоца, зато и наводи примере Бодлера и Поа, првог који је на најстваралачкији начин умешао и дискредитовао читаоца и другог који је своје објашњење чувеног „Гаврана“ прогласио за лаж и измишљотину. Са друге стране, Бодлер је недвосмислен у готском, непоколебљивом сликању читаоца, који је и даље његов двојник: „Ал од чудовишта што вриште, стоока, / Од куја, пантера, јакрепа, крагуја, / Шакала, мајмуна и отровних гуја, / У зверињаку одвратних порока“ (Бодлер 2005: 5) сналази се и читалац. У сваком случају, колико год да су простори истине различити, у визији сваког песничког талента, истина „проистиче из дубоке потребе да се сачувају и сврха и драж, да се воћка не љушти до корице“ (Радовић 1996: 55), јер доследно експлицирање сопственог песничког пута не постоји, самим тим ни таква врста искрености, односно истинитости. И овде је на делу иронија другог постојања, а мит остаје „колективно стварање надсвесног сна о истини“ (Дил 1991: 31). И то оног осећања што Јован Христић дефинише као „још увек живо треперење пра-дживљаја Истине“ (Христић 1994: 200), што је истородно са оним Радовићевим песничким прајединством из песме „Излазак“ (Радовић 1994: 63). У овоме се крије она „игра затварања кругова и повезивања појмова по сродности коју сам одабере“ (Петровић 2003: 79), у свеукупном односу према песничком стварању и

рими која производи иронично значење. Уз Бодлера и Радовић прати најсложенију структуру међузависних, песничких категорија, и то „од ствараоачеве концепције до стања створене ствари, и од стања створене ствари до стања идеја и сањарија у мисли читаоца“ (Пуле 1995:40), тако да долазак до себе начиње кружни пут кроз све фазе унутрашњег и спољашњег стварања – од представе до сећања-слике.

Таква „ходајућа метафора“ препуњена је културолошким реминисценцијама, а део дескриптивног импулса у есејима Борислава Радовића предочен је хумористичним текстом „Белешка уз ненаписану песму“. Есеј је замишљен као развијање сопствене, фактографски засноване слике са путовања по Египту. Ова слика као *почетак* развијања исте оне феноменологије суочења представља погодну скицу за теорију о перспективама, позицијама, простору и времену. Њен песнички пандан налазимо у истом простору, историји Египта, у песми „Долина краљева“. Наново проблем почетка, као и код Лалића и Миљковића, али овде на још тензичнији начин добија своје преформулације, своју посебну дијалектику која се не може једноставно објаснити као у естетичко-поетичком пољу Бранка Миљковића на пример. Почетак је код Миљковића песнички увек схваћен као трагични моменат неодвојености песме и песника, међутим, Радовић у класичном драмском проседеу сваког од својих есеја заснива феноменологију почетка. Јер, увек се начиње есејистичко разматрање, било оно дијалогично (аналитичко-синтетичко) или дескриптивно поводом неке скице из свакодневног живота. Тумачећи Хусерлову и Хегелову феноменологију, Франсоа Лиотар је одабрао управо ово место, место почетка у феноменолошком руху мишљења: „Према дијалектичкој идентификацији бића и појма питање изворности је, у ствари, ‘прекорачај’: непосредни и апсолутни почетак не постоји, то јест не постоји нешто без свести или свест без нечега, бар стога што појам почетка или непосредног садржи као своју дијалектичку негацију перспективу накнадног напредовања, посредовања“ (Лиотар 1980: 51-52). То би значило да почетак без деловања свести и бића не постоји, не постоји као категорија за себе иако јој се уплићу философски валери код многих историчара и теоретичара књижевно-културолошких питања; почетак је, заправо ту да усмери сваки покрет ка развоју, ка промени што неминовно следи након сваког почетка. Зато је код Борислава Радовића почетак есеја истовремено уврхуњена естетичка (есејистичка) тачка, али подједнако и превазиђена, јер есеј надаље не мора да се заснива на њој, самим тим дарује јој се улога алузије, инспирације, спајања неспојивог.

Иако философски потакнуте, ове почетне слике-скице премештене су проблем древних сликарских техника, рекли бисмо, с разлогом: „Од тог часа, има томе двадесетак година, другачије гледам на проблем перспективе у том сликарству, не захваљујући ничему што сам о томе имао среће да прочитам“ (Радовић 2011: 41). „Белешка уз ненаписану песму“ је један од програмских текстова есејисте јер експлицитно скицира (песничку) путању „кружне фреске“ као његовог естетског принципа. „Али пустиња је, кад се у њу увелико зађе, већ једна готова кружна фреска пред којом посматрачу све изгледа подједнако удаљено“ (исто: 42). Из овакве читалачке и есејистичке перспективе које воде чистој теорији о стварању, може се реконструисати читав целовит однос Борислава Радовића према стари(ј)м књижевностима и модерној књижевној продукцији, односно модерном времену. Из такве полазишне тачке посматрају се и Вергилије и Хомер, и српска народна књижевност и Библија – све свој врхунац добија у оку и уху савременог читаоца, слично као код Ивана В. Лалића, рецимо, у збирци *Писмо*. Као типична апотеоза покрету, активизму о ком смо говорили у сржи мишљења Борислава Радовића, скоро митски феномен мокрења есејисти је послужио као метонимија следећег: „Сваки ухваћени покрет, набор прегаче, трзај мишића, миг ока, трептај око усана, све је то отето од вечности и видљиво је утолико што је супротно њој“ (исто: 43). У оваквој разлици, такорећи односу који успоставља стварност у односу на вечност крије се танано осећање критичара за све језичке дистинкције, препознавања и преображавања. Ако је врхунац ироније садржан у физиолошким потребама – у есеју „Одисејев плач и ‘белозуби вепар’“ читање, тумачење, а и певање неминовно прати храна – у мокрењу у пустињи које је само по себи врхунац (травестираног) мита, онда се и сама

иронија подводи под неизбежну *технику саопштавања света*, кад је иронија толико заступљена да сама нестаје као таква. Међутим, као они „људи без сенке“ (shadowless people) у „Долини краљева“ који на начин Миодрага Павловића посећују древна станишта некадашњих богова, сви јунаци есеја Борислава Радовића, па и он сам, супротстављају се чињеници, свако на свој начин да „и на врелом би песку / висока уметност напречац процветала“ (Радовић 1994: 77).

Уосталом, за све до сада речено синтетичку потврду налазимо у есеју „Метафизика штампарске грешке“, јер се у њему лик есејисте помаља као лик једног читаоца, и то читаоца свог одштампаног текста. Као својеврстан предговор који претходи самом излагању текста из штампе, Борислав Радовић оставља запис о томе на који се начин „обичном човеку“, писцу, сопствено дело уздиже из идеје до листа папира, и то тако да „човек мери сваку реч, враћа се, мери поново, избацује, тражи замену, започиње из почетка; тако реченицу по реченицу, па још једаред, па још два-три пута“ (Радовић 1996: 58). Ово је један од репрезентативних есеја, поред текста „Главе“ који демаскира лица књижевног стварања, односно даје горку истину и наличје онога кроз шта једно дело, кад изађе на светлост дана, пролази, заједно са својим аутором. У штампарским грешкама, које, по вољи случаја и нестручности прерастају у хумористичне, дисторзиране и „спуштене“ мисли песника, Борислав Радовић, као један од оних који се нашао пред својим одштампаним текстом пуним несавршености, види асоцијацију на надреалисте. Што значи, да иронија буде још већа, есејиста хуманизује туђу грешку, метафизички је уздиже на ниво литерарне ствари. Уосталом, слично каже и у тексту „Две белешке из корпе“ из књиге *Неке ствари*, обраћајући се замишљеном читаоцу, или саговорнику сапатнику, јер „допустимо да нас управо наше грешке чувају у нечијем сећању“ (Радовић 2016: 323). Али, то је што се тиче наше грешке, а не туђе под велом више (штампарске) силе. То се и потврђује следећим речима, кад „да би потиснуо пријатељев осмех, окреће се [човек-писац, О. В.] ликовима и судбинама незнатних коректора, представља себи њихово школовање, незавидне интелектуалне могућности, неостварене амбиције, оскудна примања, брачне размирице, децу у адолесцентским кризама“ (Радовић 1996: 62). Човек – читалац сопственог одштампаног дела у овом тексту добија своју фикционализовану причу, својеврстан ток мисли јунака савременог доба који на мало тога у друштву може да утиче. Отуд, као и код сваког ко се сусретне са сличним, почиње да поставља питања што задиру у срж постојања, културе, књижевности; отуд обузетост малим стварима: „Новине, дакле; и расположење се мења. Измрцварен и потиштен, већ цепти. Шта су то уопште новине? Чини му се да је негде код Камија прочитао, веома давно, да су новине јутарња молитва савременог човека“ (исто). Утврђујући (есејистичку) равнотежу што подразумева проналажење литерарне (стварне) утехе у сличним случајевима, Радовић издваја Сен-Џон Перса јер је „у младости објаснио Жаку Ривијеру да је објављивати у часопису, с грешкама, примамљиво колико и свирати на клавиру који се налази на палуби неког пароброда“ (исто: 63). Иако звучи као утеха још једног у низу учвљених писаца над својим сакатим делом, мала ствар као што је штампарска грешка у есеју Борислава Радовића добила је најоригиналнију интерпретацију савременог песника јер је поводом ње настала *прича* чија је она *тема*, реч са травестираним онтолошким статусом. Јер то је моменат кад ћемо „и даље уносити првобитне књижевне погледе у живот а давнашње поимање живота враћати у књижевност“ (исто: 75), све док се не деси и егзистенцијално и стваралачко самоосвешћење, за шта су доказ управо есеји Борислава Радовића, преименовани у наведеној формули самог есејисте: уносећи свевремене књижевне погледе Радовић савремено поимање живота враћа у књижевност. Исто тако, савремени књижевни погледи могу да делују анахроно уколико одбијају уметничке вредности на којима је настала целокупна историја књижевности и њених ремек-дела.

Да је лик есејисте као лик читаоца, али и књижевни (мислећи) јунак присутан и у есеју са видним валеријевски музичким варијацијама доказ је текст „Тричарије у недељу или пролећна рапсодија“. Са дучићевским феноменом града у свом приповедачком језгру, уистину донекле травестираном ако погледамо саме Дучићеве речи („Ништа не разумете од

живота и хуке таквог града ако нисте ништа разумели од ћутања и смрти те спиритуалне истине и лепоте. Јер екстатички део града није у лепоти старих ствари него у лепоти старих прича“, Дучић 2008 II: 29), Борислав Радовић започиње свој митски набијен феномен недељног посматрања света, кад у самоћи, без свакодневне вреве, „лебди се још неко време у сликама какве се виђају по нерадо посећиваним четвртима великих градова, где владају недокучиви закони надирућих придошлица“ (Радовић 1996: 109). Тако, постулирајући причу о граду у причу о људима, Радовић прати Дучића, али се од њега одваја феноменом гротескне садашњости која га обележава. Тај модерни хуманизам описује сваку малу ствар против природе логике, онако бодлеровски, „одакле се шири воњ врења и труљења, надјачавајући задах мокраће чији недавни, већ просушени трагови, ивица црнкастих од прашине, вијугају преко прагова“ (исто: 110). Такорећи, сам град као оживљена а статична метафора („Што и градови не би могли оболевати од својих тумора који, ако се запусте, хоће да их изобличе и сатру“, исто: 111) упарложених, дотрајалих, познатих симбола јесте пресонификација, сублимат сваког времена и људске културе. Рана оболелог града или обесмишљеног дрвета није случајна метафора садашњости, а доказ за речено је иста рана „Пева из *Калевале*“. Јер, недеља је време ритуала, град се препушта свом издисању у стању у ком је остављен као позорница сметлишта, а обичном човеку растрзаном између „тричарија“ постеле или писаћег стола, остаје да „одлучи да ли да се накратко загњури у новине или у неку од својих омиљених сањарија“ (исто: 117). Самим тим, пратећи мрачно стање једног живог ткива као што је град, песник и есејиста ни метонимију писаћег стола не повезује са стварањем, него са читањем новина.

Још је Бјелински књижевност дефинисао као начин изражавања у сликама, те је идеја о повезивању и међусобном естетичком претапању сликарства и књижевности заузела значајно место у историји мишљења. Тако код Малармеа, највећег поштоваоца Мистерије као такве, налазимо мисао да је певање слика која почиње од сањарења (Маларме 1975: 60), слика која својом алузивношћу шири рукавце загонетке и начине њеног тумачења. Као поборник нове алузивности која не затвара свој предмет у херметизам из ког на крају ни песник не би имао излаз, Борислав Радовић се у својој везаности за повлашћени појам слике одлучује за неговање особене симетрије између чисто уметничких размишљања Стефана Малармеа, чију звучну компоненту песник-есејиста осећа као себи најближу, исконску (то је онај радовићевски, јединствени „пев, оно унутарње сазвучје којем песнички исказ тежи и мимо задатих метричких и гласовних подударности“, Радовић 2001: 97), и сведено-аналитичких размишљања Шарла Бодлера који не жели залазак у апстракцију, јер она доноси просторе недефинисане лепоте која као таква није циљ проговарања поезије.

Слика искрсава као доследни тумачењски кредо есејисте Борислава Радовића. Било да се расправља о филму, било да личне слике ненаданог заборава или колективне линије предсказујућих историјских догађаја одвоје свој простор у мисли песника-есејисте, Радовић поље личне историје са посебном пажњом и снажним осећајем за разграђивање феномена успева након скоро сваког свог феноменолошког подухвата да пронађе и негује. Такви феномени на крају добијају контуре савршеног облика чији су елементи-чиниоци сржи права „боја и значење“ за којима аутор и трага.

Шта један истински уметник, мајстор загладан у облик, боју и значење, може ту да учини? Шта је остало њему, а није толикима другима? Видилац који, за часак одлаже палету и кичицу, и одмиче се до платна, израња из своје визије управо да би протрљао и наше очи: шта би он да стави на вагу света, на онај Матићев тас који јесте и сам он и свако од нас? (Радовић 1996: 8)

Велика, покретна иронија стварности и песничка слика у једном, есеј „Дрво“ као чиста праслика са дрветом у свом центру у ком је једна велика напрслина, самостворена за травестирање тог истог прадоживљаја истине, остаје модерни документ савременог феномена Сметлишта. Попримајући одређене алузије на Данила Киша (дрво дивљег кестена, ђубриште), овај Радовићев текст јесте лирски наставак есеја „Тричарије у недељу или

пролећна рапсодија“, текста са житком иронијом у свом наслову, ако се начне њен горки садржај стварности. Желећи у свом модерном духу да поврати класицистичке облике хуманизма, похрањене у визији да је и град живо биће са својим болестима и жељама, дрво као уистину живо биће доживљава нешто сасвим супротно. Од бића које нам у неку руку даје живот, оно се у иронији садашњег човека третира као вишак где се убацује нови вишак – људско ђубре. Тај романтичарски квалитет есеја Борислава Радовића, онда кад и иронија закаже или је једноставно сувишна јавља се у малим свакодневним феноменима: „Дешава се да дрво прсне, па даље расте и болује, пружајући своју рану за смештај разним шумским бићима у потрази за храном односно у настојању да и сама не послужи истој сврси“ (Радовић 1996: 119). „Светски бол“ овог јунака-дрвета утолико је трагичнији колико је емпатичност есејисте већа, јер „пред том живом корпом за отпатке ниједан мизантропски излив не изгледа довољно речит и убедљив“ (исто: 120). Међутим, онда кад од пуког униженог бића дрво постане идеја за једног уметника, његова стваралачка функција, самим тим и посебна врста егзистенције се наново успоставља. Дрво као предмет посматрања, исто као и позиција уметника-посматрача остаје предмет маште, измешта се из стварности јер она постаје недовољна:

Кад се чини да се отиснуо [уметник – О. В.] и да се губи у мрачним и неиспитаним дубинама за које чувамо лепу реч ирационално, он само успева да наруши устаљени распоред доводећи у везу наизглед међусобно веома удаљене и неускладиве ствари (Радовић 1996: 121).

Стварност и митологија, садшњост и ирационално, „космичко дрво, па дрво живота, па дрво сазнања... и сада дрво за смеће“ (исто: 121) инспирација су за неиспричане приче о метафори. Одговарајући на питање у многим есејима ко је тај носилац метафоре, шта све то метафора може да буде, надовезујући се на једног Лалића и Миљковића, Борислав Радовић прави текст од материјала стварности који се замењују оним новим, материјалима стваралачке духовности наново огољеним у типу текста који сам негује, јер „дрвећу није дато да бира метафоре у којима ће се зеленети и пошто буде било оборено“ (исто: 123). Оваква иронија садашњости здружена са метафором тумача присутна је у односу на дрво и у стиховима Борислава Радовића. Посветивши и песму дрвету, Радовић је, заправо, оставио значајан диптих о свеукупном поетолошком и феноменолошком проблему који промишља. Јер, онако како је дрво инструментализовано, тако и човеку у песми „Схватање о дрвету“, огољеном у садашњости есеја, каже:

Хоћеш ли умети
да не будеш ни мученик ни крвник,
самопосредник као и то дрво,
између мрака и светлости, свега
што јеси и што никад нећеш бити,
хоћеш ли моћи да сачуваш, једном
кад устреба и сам да се искупиш,
сву своју љубав за тај празник угља? (Радовић 1994: 26).

Поново је на делу истанчана иронија Борислава Радовића, човекова превласт по даровима који су му дати, а не по заслуги, те отуд и овакво (над)свесно проговарање у име човека који дрво види само као „празник угља“. Одатле позив да изнесе на светло дана не само употребну вредност света, већ и његово истинско поимање и саживљавање.

Иако пробија „окна сувишне видљивости“ („Опис са предгорја“), Радовић сопствени израз ипак проналази и у националном страдању које сваког уметника ставља пред мноштво стварно нерешивих, а уметнички високоестетизованих питања. Заиста, нечег од дубоко романтичарског крије се у истински личним, а колективно-чињеничним питањима Борислава Радовића; његов видалац израстао је из костихевско-малармеовског заноса³², увек на тој

³² „Занос, песнички или уметнички занос, обично долази на јави и прекида јаву, уноси у јаву нешто што је више налик на сан“ (Костић 1965: 66), нешто што је налик на сан опипљивог стварања.

правој граници исказивог и опишљивог. Искорак из сопствене визије, не би ли се сагледала *мера* исказаног и личног не сме остати само лично проговарање, већ и осећајно, блиско ономе са сенком – читаоцу. У овоме се огледа један од стожерних (ауто)поетичких постулата песника и есејисте Борислава Радовића. Сlike су то право суочење које недостаје не би ли се начео разговор са собом од ког се, свом јачином дисперзивности преламају и суочења са свим осталим, јер „парадигма уметности је долажење себи“ (Радовић 1996: 9). То долажење себи Радовић почиње да истражује попуњавањем високосимболичког простора облика и идеја своје личне слике, једне велике „кружне фреске“. Јер, „можда оне [слике – О. В.] ипак јесу, свака за себе и свака од себе, редом, *по један поглед у суочењу*, усредсређен и проницљив, који се згуснуо у равни неизбежне садашњости“ (Радовић 1996: 8). Неизбежна садашњост доживљава сопствено превладавање враћањем коренима уметности и њених варијација.

Два есеја која својом сложеносту природној поезији самој откривају срж песникове есејистичке и песничке мисли јесте управо есеј ком песник уз опис пришива и жељену музичку компоненту - „Тричарије у недељу или пролећна рапсодија“ и есеј митско-библијског призвука „Дрво“. У „тричаријама“ које су замишљене као једна од слика сећања преточена у широко платно модерног града и његових личних феномена (који су уједно и песникови), кад као у песми „с последњим зрацима млаког пролећног сунца лебди се још неко време у сликама“ (Радовић 1996: 109), аутор слику града и његових обичности уткива у унутрашњост уметничког које спаја све супротности дајући прву реч. „Пред открићем свакидашњег и неописивог“ (Радовић 1996: 110), песнички толико призиваног, читаоцу пред очима искрсава право митско биће које има обележја градова, бића-утвара којима „прети опасност да их прогута њихово сопствено, подивљало ткиво“ (Радовић 1996: 111). Ову метафору достојну једне горостасне песничке слике Радовић проширује на митско биће, на библијско дрво живота, али и на хронотопично место пресека светова – дрво. И у њему је оно препознатљиво радовићевско ткиво, огољеност чији феномен захтева ауторову преданост његовом раслојавању, кад је „свака идеја на коленима, тако рећи, пред свакидашњим уличним призором који величанствено блесне и пренерази, као метафора којој би тежио неки врхунски уметник“ (Радовић 1996: 120), помало иронично проговара есејиста који сматра да уметник, подстакнут одређеним сензацијама, све време покушава да утврди своје постојање унутар самог средишта имагинације, а да није ни свестан да се у њеном средишту одавно налази. Отуд искрсавање оваквих слика, отуд оваква преданост експлицирању сопствене феноменологије суочења. То суочење не допушта залазак у ирационално јер оно може родити само неспоразуме, како каже аутор, иако се сам креће раскрченим, али и даље необичним путем великих песника – од фактографије до симболике и песничког егзистирања једног дрвета чији је феномен дефинисан: оно постаје „одбачени облик који узалуд ишчекује уметника способног да га оправда и искупи“ (Радовић 1996: 122). Двоструко је философско-песнички кодирана ова Радовићева мисао. Она директно алудира на водеће тенденције проучавања форме и облика руских формалиста, и на, са друге стране, феноменологију која од једне ствари, предмета или живог бића твори нови, песнички живот који обезбеђује постојање чак и оном обесмишљеном. Уметник који оправдава, како у овом наводу каже аутор, такође и задржава трајање личне песничке слике, али и њено егзистирање у колективизованој субјективности, а онај који искупљује доказује своју преданост тумачењу самог симбола путем којим се долази до тумачења сопства.

4.7. Варијације

Стремљење границама модерности, а онда њено продубљивање веома је значајно за Радовића есејисту. Зато и не изненађује његово полемисање са језичким слојем Бодлерових исказа. У промишљањима живота и његових одељака, тог „рашчињеног света“, рекао би песник „Обноћице“, света у ком смо „додуше, престали да читамо толико тога што је написано недавно, па и јуче, верујући да тако убрзавамо залет у будућност“ (Радовић 1996:

36), аутор се пробија кроз деструктивну, исконску повезаност уметности и опште-друштвене свести, и суочава се са тумачењима сопствених слика и сећања који заједно могу постати песма. Радовић гради особену мисаону призму што у свој видокруг привлачи остале културе, њихов тематски и језички развој. Радовићева концептуална и идејна мисао која би подразумевала, поред малармеовске Велике књиге и једног Великог читаоца што би језик доживљавао и тумачио као средство којим се исписује поезија, аутор са непоколебљивим наслеђеним уверењем Валеријевог „прихваћеног бескраја“ сматра да „читаве књиге песама још очекују да буду написане; и биће написане, ако не другачије а оно по налогу самог језика, изван програмског и стратегијског оштроумља“ (Радовић 2001: 101). Ево још једног програмског саопштавања песника-есејисте који своју симетрију тражи у семиотичком систему сећања и варијација. Радовићев „прихваћени бескрај“ његове читалачке и тумачењске природе отвара му суочење управо са језиком. Његово „рвање с анђелом“, које у истоименом, носећем есеју књиге *Рвање с анђелом и други записи* подразумева, не рвање са рилкеовим анђелом дијалектике, већ са Валеријевим ставовима према стварању, и сопственим погледима који уметност истичу као континуитет, подразумева непрекидну борбу са једном, песнику мисаоно видљивом снагом сопственог унутрашњег света: „Назовимо то рвањем с анђелом, ако се у анђелу подразумева бестелесна снага која се не троши и не обнавља, невидљиви противник који захвате борца не чини само узалудним него и смешним“ (Радовић 1996: 27). Завршетак песничког дела је илузија која треба да се пружи читаоцу, изриче Радовић надахнут истим речима Пола Валерија, а најживљи је само бол њеног преображаја који од унутрашње-личног мора бити обзнањен читаоцу.

Динамика између лиризма и наративности многих есеја Борислава Радовића Наративност очитује се у специфичном изразу, у склоности ка (не)експлицирању „семантеме“ сваког појединачног погледа, ка довршености која не искључује поетичност самог израза, а записничара приближава свакодневном читаоцу. Тај израз са једне стране прима импурсе дубоко слојевитог искуства песника-мислиоца и импурсе човека песника коме нису потребне само речи великих песника, или дијалектичка природа Рилкеовог (а њега скоро и не спомиње у својим размишљањима о песничком стварању) анђела, већ сопствено, приземно сећање и искуство, односно садржином и идејом богато кретање по исписаним страницама историје песништва коју сам есејиста одабира за отпочињање.

„Варирање неког исказа јесте супротстављање површности која привидно тријумфује у лакоћи првог решења“ (Радовић 2001: 74), каже Борислав Радовић у једном од кључних есеја. Преображај текста о ком сам говори могућ је једино увек интригантном отвореношћу сваког текста за читање са све четири стране: историјске, теоријске, имплицитно-поетске и есејистичке. Имплицитно-поетско везује се за Радовићеву склоност ка реактуелизацији и контекстуализовању сопствених сећања и искустава, а есејистичко за динамичко уклапање општег (то су углавном константе историје песништва) и појединачног, субјективног читања свих издвојених феномена сведених на принцип личних аналогја. Радовић својом програмском везаношћу за варирање исказа говори управо то, смештајући своје слике у један нови космос у ком оне постају најинтригантнија бића. Зато је, поред феноменологије, онтологија веома значајна за разумевање Радовићевих прикупљања слика, сећања и аналогја јер воде основама његовог песничког и есејистичког стварања, а својом формом црпу философску мисао која не може да им се одупре.

Једно од основних идејних решења књига есеја о којима говоримо, књига вишеструко значајних за достизање прецизно артикулисаних философије сопственог стварања што се нескривено наслања на историју песништва обележеном полемисањем са самим постањем уметничког дела, (а Радовић се у већини есеја ограничава углавном на везе песничких творевина и искони, првобитног стварања и неизоставних друштвених начела, које су нераскидиве), представља Радовићева способност размишљања у варијацијама. Оне су и песнички и есејистички кредо аутора који своју мисао настоји да оваплоти суочењем са средиштем, са самом сржи уметности. Долазак до суштине као оваплоћења естетског у Радовићевом случају представља сплет различитих околности стварања, чиме се донекле

одваја од новог, у језик затвореног мишљења, тако да свако промишљање о уметности која јесте суштина, своди на феномен: и друштвено-обликовни и индивидуално-маштенски. Оваквим варирањем простора уметности Радовић провоцира вишесмислен дијалог са *хипотетичким и стварним мноштвом*, јер, разгрћући један слој искуства, песник отвара просторе за још понека: „Опредељујући се да потражи ослонац на искуствима једних а заобилазећи искуства других, он [песник – О.В.] бира међу њима себи сроднике, од далеких према ближима и најближима, како би се и сам прикључио *том мноштву*.“ (Радовић 2003: 24) (наш курзив) То мноштво је свако проговарање Језика (дакле различитих аутора) којим ће, како то Рембо каже, разговарати душе. Овим најважнијим обликом стварања који кад-тад постаје сопствена тема сваког модерног песничког експеримента омогућава се ауторово лично праћење разговора две поетички и културно удаљене душе којима је однос према личном болу одредила свакидашња присутност у питању „Шта је човечност?“, кад и Валери и Његош остају запитани над границама бола.

Тад Радовић-есејиста започиње осврт на опасност речи великих мислилаца које прете да постану наше. Међутим, најинтригантније нашем есејисти је ипак јединствено *спајање духова времена* које се налази на размеђи књижевног тумачења и историјских околности стварања. Иако текст почиње од Валеријеве мисли да човек треба само себе да се боји, Радовић агонични моменат судбинског у књижевности што постаје егзистенцијални фатум шири на феномене античке Грчке (Делфијског пророчишта), али и на Његоша. Имплицитна хуманистичка порука текста „Белешка о једној бојазни“ лежи у равнању времена као диктирању оним идејним у том времену што спаја удаљене стваралачке духове. Феномен спајања духова не би био тако жив кроз различите културе да нема прикривене жеље да „поједине мисли великих писаца не би биле оно што јесу кад нас не би изазивале на покушај да их присвојимо“ (Радовић 1996: 69). Као неку врсту духовног насиља, оног што потиче из истог корена као Миљковићево насиље према Песнику, патњу и многообличан однос према ништавилу читаоцима дарују и Валери и Његош. Док је код једног морална димензија развијена, код другог је она савремено-песнички самоосвешћена. Међутим, да уметност изазива и трпи одређено насиље, есејиста нам даје кроз биографске податке Његоша који је одбио да погледа слику, ремек-дело старе уметности. Видевши у њему крајњи доказ лицемерја јер су „Лаокоон и синови [су – О. В.] духовна деца оног нараштаја који се већ занима за трагичку кривицу“ (исто: 72), чиме отвара просторе за доживљавање несагледивог бола у дуалном бићу самог Владике, Његош је у есеју Борислава Радовића представљен као човек-песник са израженим осећајем за метафору.

И код једног другог владаоца слика постаје предмет на ком се ломе духови. Кинески цар је остао загледан над Бошовом сликом као у огледало, због чега се, у његово име, Борислав Радовић пита: „Да ли је стигао, до последњег тренутка, да се уплаши неодољивог надоласка патње?“ (исто: 74). Као текст о „разговорном одбијању обесмишљавања патње“ (исто: 75), овај есеј, један од најзначајнијих по феноменолошкој и поетичкој поставци заправо подразумева и претпоставља целовитог историчара мишљења (културе, философије), а текст „Белешка о једној бојазни“ заправо одговара на питање хуманизације историје, самим тим и књижености. Таква хуманизација која не може и не сме да бежи од великих, граничних тема у јасперсовском смислу, већ да се са њима суочи, тако што ће се вратити на „удес индивидуе“, тако танано доживљене у Владичином перу. Та хуманизација се код Пола Валерија, од чије се мисли текст о феномену патње начиње, тако да ни сам есејиста не види коначан одговор у песниковом ставу јер „Валеријева мисао можда подразумева или бар не оповргава претпоставку да се патња, премда је она по превасходству производ интелекта, може схватити у крајњем и као одустајање од даљег трагања за смислом, одустајање од разборитости, у неку руку“ (исто: 74). Самим тим, ако би овај ултимативни песимизам, остављен без могућности сопственог стваралачког уобличења постојао, онда би се изгубио сваки контакт са живом стварношћу, коју сам Радовић-есејиста ревитализује на више начина. Подигнутог тона, као и увек кад се ради о нивелацији епа и трагедије са нашим временом, есејиста записује у духу равнотеже историје мишљења да док каталогизујемо и

категоризујемо све идеје и на њима настала дела у историји свих књижевности треба да се прво уплашимо и себе и оног „неисцрпног еротизма бола“ (исто: 75). Само тада наступа доба у ком се подударају један Паунд и један Радовић, говорећи о ономе што рађа нову песму: нови почетак, и у песничком и у естетичком смислу. Паунд каже „књижевност је новост и остаје увек новост“ (Паунд 1975: 283), а Радовић сужава ову превише хуманистичку мисао и одговара да тек кад „чили сећање [и] назире се нека нова песма“ (Радовић 1994: 18). Једино остаје питање из целокупног односа Борислава Радовића према књижевном наслеђу – да ли остаје поборник Малармеове епифаније где песници, први пут од почетка, како каже, више не певају у хору, или је тај хор толико екстензиван у мисли есејисте какав је Борислав Радовић да је овој врсти књижевног изражавања неопходан, поготову ако се његов хор претворио у другачију врсту наручиоца, у садашњег читаоца.

У том неисцрпном еротизму бола свакидашњице налазе се вечите теме књижевности свих времена, као што је на пример случај са лоповима у тексту „Повратак Старом Вујадину“. Та израбљена, а вишесмислена реч поново је повод за есејистичко разматрање о путевима инспирације уметника свих времена, дакле она је једна од Радовићевих ходајућих метафора, јер „оно што се за турску власт одређује по етимологији као друмско разбојништво, за народног певача и његове слушаоце постаје метафора за слободу и предмет епског идеализовања“ (Радовић 1996: 127), иако се између хајдучке песме и хајдучије саме не може повући знак једнакости. Враћајући се проблему зла са којим сиорановски полемише кроз читаву књигу *Рвање с анђелом и други записи*, есејиста своди овај феномен на једну од наших најлепших народних песама, песму „Стари Вујадин“, на основу које Радовић и записује, у духу народног певача да „зло по једнога је већ пола добра за другог“ (исто: 128-129). На који начин народна поезија именује зло и како се оно у језичком апарату савремености третира? „Тек ту, где насиљу и пљачки нису изложени само Турци него и сви остали, успева да пропути цветић недвосмислености и општег зла“ (исто: 130). Што значи, у перу Борислава Радовића се јасно редефинише статус стваралачког солипсизма и индивидуалности, али не према уметности, већ овај пут према језику и именовању. Јер, смисао зла је опште питање, као што би требало да буде и питање уметности. Доказујући величину народног певача у способности „да се уздржи од непотребног претеривања и од сваке једностраности која би пореметила равнотежу песме“ (исто: 131), али и у успостављању тако савременог појма маскирања, облачења и разодевања – једном речи травестије тако блиске естетичко-есејистичком реквизитаријуму Борислава Радовића, народни певач је на најјаче основе поставио равнотежу која се у његовом певању и несвесно јавља³³. Уносећи живот у мање испитане делове књижевне прошлости и мртве садашњости, Борислав Радовић је ревитализовао Христићев хуманистички идеал о вечитом читању непрочитаног.

Оно што неприкосновено припада слоју непрочитаног у сваком случају је питање историје и њеног литераризовања, што је основна полазишна тачка књиге *Читајући Вергилија*. У последњем тексту књиге *Рвање с анђелом и други записи* остварује се зачетак есејистичке нагнутоци над феноменом рата настављен у књизи *Читајући Вергилија*, али се и заокружује пруча о оружју и јунаку као једно од сталних места књиге *Рвање с анђелом и други записи*. „Природно и цивилизовано одабирање обезбеђују да се оострани боравак најчешће заврши пре врхунца“ (Радовић 1996: 137), чиме се прича о људима изнова враћа на есејистичку позорницу, овај пут у другачијем контексту. Јер, деловањем у позадини, богови као не-људи немају никакву намеру да се укључе у десетогодишњи рат за пад Троје, иако су у том паду учествовали. „А захваљујући Вергилију, пад грчког света под власт Рима може се сагледати у знаку враћања дуга који је (...) притискао савест Енејиних потомака“ (исто: 141), што би значило да се песников дуг о ком у истоименом есеју пише Борислав Радовић, овде у

³³ „Оскудне и упечатљиве, те костимографске појединости у прологу чудновато подсећају на запажање неког искусног новинског извештача, склоног да се за часак задржи на свиленом оделу озлоглашене личности која после дугог очекивања бива изведена пред пороту“ (Радовић 1996: 133).

пракси илустровао, али и инструментализовао. Јер, песник задужује будуће нараштаје уколико заправо опевава „победу без побеђених“ која треба да доживи своју песничку апологију. Таква „извесна равнотежа, неопходна архајској поетици борбе до истребљења, одлази у неповрат“ (исто: 143), јер се и победници и побеђени описују на исти начин. У овом напетом односу песништва и историје крије се једино питање које есејисту занима на семантичко-симболичком плану, а то је оно што се односи на сврху опевања рата до истребљења који би требало да изазове пажњу слушалаца у свеукупном колоплету благородних осећања. Блага иронија извире и на овом месту, као што се прелива и у песничком свету Борислава Радовића, кад год се спомиње време или „присуство у које уводимо сва друга“, како каже ауторски глас у петом делу „Обноћице“ (Радовић 1994: 17).

С обзиром на то да се песма не налази у искуству, већ тек својим обликом и формом треба да му припадне, Радовић заправо упућује прикривени позив читаоцу који и есејистичку мисао треба да прати онако како чита своје омиљене песнике. Бар тако сам читалац-песник, Борислав Радовић чини. Отуд његова исконска жеља за полемисањем и одгонетањем *корена* одређених песничких феномена, а тај поступак јесте највећа везивна нит књига о којима говоримо, јер представља најинтригантнији одговор на питање о квалитету и интензитету маскирања поетичке идентификације. Залазак у корен и искон сопствених сећања провоцира и интригира аутора који од читаоца преузима улогу песника и од песника преузима улогу читаоца. Уосталом, сам песник то поручује у другом делу „Посебног места“ кад „та коренита успомена тла / где у свој траг пазиш да станеш лаком ногом“ (Радовић 1994: 23). Мисао усмерена експлицирању саме сржи до које се често мора доћи активирањем идеја што суделују у најтежем чину стварања песме, као елементи-носиоци материје, тако постаје мисао усмерена на нешто што се одупире свакој оштрој дефиницији и демаскирању које би за свој контекст имало праву пародију. То није случај код Радовића, управо зато што се његова мисао у садејству са језиком есеја приближава философији, више феноменологији него било каквом структурализму или чистом позитивизму. Тако, на трагу Бранка Миљковића, али и аутору омиљених песника, Валерија и Малармеа, Радовић трага не за дефиницијом поезије саме, јер се на то питање накупило много светских промишљања, каже сам, већ за феноменом ослобођења језика које долази као нанос ослобођене свести: „Оно што човек који хоће да буде песник мора пре свега осталог да проучи јесте његова сопствена и потпуна свест“ (1975: 43), каже Рембо. Јер, „писац, песник, можда неће превише погрешити ако се руководи претпоставком да је његов идеални читалац заправо персонификовани језик.“ (Радовић 2001: 151).

Уосталом, и сам Бодлер, тај у ауторовој мисли дубоко утиснути, први изразито модерни мислилац и песник ослобађа своју свест кад каже да „има у речи, у *слову*, нечег *светог*, које нам забрањује да од ње [поезије – О.В.] правимо игру случаја“ (Бодлер 1975: 32) (курзив аутора). Овакве и сличне мисли које своје корене налазе у модерно-философском размишљању о најзагонетнијој ствари у уметности – самом процесу стварања које се колеба између артикулисања целине и метафорике фрагмента свести – Радовић подупире сопственим одговором. Погледајмо на који начин сам Радовић изгони језичку случајност:

Модерни песнички експеримент, од Малармеа до Целана, показује да песници, колико год били радикални у обнови поступка, нису намеравали да се отисну изван граница језика и да се нађу у некој врсти тамног вилајета који би неизоставно напуштали са оваквим или онаквим кајањем: они су само стремили тим границама, разнолико припремљени и опремљени, али са бескрајним поверењем управо у могућности језика. (Радовић 2001:124)

Поново је неизрециво садржано у самом уметничком изразу, појашњава Радовић Валеријеве речи. Поверењем у језик изгони се свака случајност, самим тим нестаје прозволност и нејасност. У наведеном сепарату значајног есеја, једном од ретких у којима је присутно и експлицитно програмско саопштавање, може се уочити још једна занимљивост. Наиме, говорећи о песничком залажењу изван граница језика, Радовић ниједног тренутка не појашњава који би то други космос био, јер су му језик и живот преплетени нитима творећи

јединствену песничку творевину. Живот је за Радовића слика, и то песничка слика дочарана свом могућом необичношћу језичког експеримента. Гастон Башлар, највећи Радовићев феноменолошко-идејни саговорник, даје најприближније одређење оном које изриче Борислав Радовић, а то је да поетска слика припадајући „директној онтологији“ (Башлар 1969: 12), имплицитно постаје „варијационална“, чиме губи све одлике концепта и ограничавајућег конституисања. Језичке варијације чине песму слободном, заправо вели Радовић, а те толико загонетне, недостајуће речи налазе се у сликама сећања и искуства. Зато аутор директно и не супротставља језичку и ванјезичку стварност јер једна од друге зависи: језик без живота и искуства не може, а живот без језика није могућ, а та драма се одиграва у оном простору који исцртава песма „Увод у припадност“, „у коцки своје филибарске драме“ (Радовић 1994: 53).

Радовић се у тој коцки придружио и своје поверење указао неком другом тумачу чији тумач настоји да постане сам, још једном песнику-есејисти – Христићу и његовом тексту о једном од највећих песника неосимболизма, Ивану В. Лалићу. Ауторова везаност за овај текст објашњава се Христићевим одабиром сликања Лалићевог осећања које је проткано окретањем традицији, са једне, и неговању модерне песничке творбе, са друге стране. Инсистирајући на једној необичности некарактеристичној за песнике модерности, а то је поверење у лепоту света поврх свега, што је један од најтежих путева песничког стварања, „јер имати поверење у лепоту света, волети његову чулну конкретност, значи унапред се одрећи свега што олакшава песнички посао“ (Христић 1994: 99), Христић се приближава концептуално-програмској мисли Борислава Радовића. Христић у свом есеју тврди да се до знања и истине може доћи једино континуираним дијалогом са материјом, те она ни код Лалића не ишчезава, што је мисао веома значајна, програмски еквивалентна Радовићевим ставовима о песничком стварању. Кад аутор овог есеја „О поверењу у лепоту света“ каже да „материја увек мање-више испарава из језика“ (Радовић 2001: 259), о чему сведоче, каже Радовић, дела Дантеа, а не каснијих стваралаца, онда то својство представља највећу борбу и изазов за онога који ствара; песницима је то најболнија тачка, па се и сам аутор враћа на своју програмску метафору рвања с анђелом (овде је то материја):

Они се, дакле, рву с анђелом, и могу истрајавати у томе колико им је драго, то се ради у својој соби; чим изађу напоље, њих равнају према ономе што су направили, макар то биле и музичке кутијице, како се некада говорило о Поовим песмама. (Радовић 2001: 259-260)

На моменте полемишући са Христићевим запажањима о материји, Радовић своју мисао шири на постојање хумора и ироније у делима која би требало да буду отелотворење лепоте света, међутим, и у Лалићевим запажањима налази нешто што подрива саму схему безрезервног поверења у такву лепоту: Лалићев свет се мора изнова проверавати, каже Радовић, после шире дигресије о генези хумора и ироније од античке Грчке до Библије и назад не би ли се задржао на најинтригантнијим стиховима који откривају и подривају Лалићеву веру. Пре него што свет прихвати, Лалић би да га разуме. То је оно што у суштини жели да учини и Радовић-читалац и тумач.

Радовић је, заправо, онај читалац коме пред будним оком књижевности стоји увек записана чињеница да „све то већ негде пише“ (Радовић 2001: 329). Овим самокритичким и аутоцензурисаним ставом аутор обезбеђује својим читањима аутентичност која постоји под окриљем историје читања, али такође и себи обезбеђује трајање у песниковом најважнијем делу бића – читаоцу.

ЗАКЉУЧАК ИЛИ ЕСЕЈИСТИ ЕСЕЈИСТИМА

Аналитичко, историјско-синтетично и интерпретацијско развијање историје мишљења песника-есејиста научни је и прворазредни изазов за читаоца и тумача књижевности. Прво, зато што се интерпретацијска пажња која обавља сву ерудицију присутну и иначе у поезији ових песника усмерава не само на цитатност и прочитану литературу као експлицитно самоодређење у књижевном наслеђу, већ и на систем мишљења о свему реченом. Тај систем мишљења је и код Ивана В. Лалића, и код Бранка Миљковића, и код Борислава Радовића, као и код других послератних песника код којих се уочавају неосимболистичке нити (Васко Попа, Милован Данојлић, Миодраг Павловић, Јован Христић, па и Љубомир Симовић) систем за себе, колико и поетика, односно естетика што доприноси трасирању линије теоријског (само)промишљања песничког чина у читавој историји српске, па и европске књижевности. Порука коју упућује сваки дискурзивни, есејистички поступак за себе не би много значила да се на основу ње није формирало специфично језгро разумевања модерне поезије. Оно значајним делом лежи и у статусу есеја модерних песника, и оних класичних од Монтења до романтичарских есеја Лазе Костића окренутих природним појавама као мишљењу о отвореној естетској мапи. Тај се статус уцртава у есеј модерних песника као чист контекст, али и подтекст песничког стварања. Из овога би се могао извући закључак да је есеј можда имао повлашћенији статус у старијим временима, дакле статус прве књижевне форме која на себе скреће пажњу због себе, а не због песничке уметности. Самим тим, самоосвешћеност модерних песника (поред есеја модерних писаца), код којих есеј добија значајан, чак паралелан простор са песничким стварањем, постаје херменеутичко питање што одговара на захтеве развоја историје мишљења, самим тим и развоја мишљења о песничкој уметности. У додирним, али и раздвајајућим поетичким и естетичким тачкама код све тројице стожерних песника-есејиста српског неосимболизма крију се изузетно значајне, неприкосновене линије формирања нове историјско-поетичке мапе, контекстуализовања сопственог стваралаштва, али и односа према себи. Самим тим, сваки од ових есејиста као да врши и улогу антологичара, дакле естетичара првог реда. Јер, есеј је, у одређеном смислу, више од поезије однос према себи, ако се за глас у песми каже да је песничко, или лирско ја, неки маскирани говорник за ког претпостављамо да је аутор сам; или, како каже Стефан Маларме „чисто дело подразумева изражајно ишчезнуће песника, који препушта иницијативу речима“ (1975: 56).

Међутим, и есеј као и песма има своје јунаке; и глас у есеју може бити маскиран кад је критички суспендован као код Борислава Радовића. Јунак есеја и јунак песме увек је двојник самог аутора, као што се да приметити у корпусу непесничких текстова и Лалића, и Миљковића, и Радовића. Колико год уско или широко покрет неосимболизма из педесетих година био замишљен и експлициран, сва тројица су осликали један од најзначајнијих периода историје мишљења о поезији свих времена, различитих поетика и естетика. Погледајмо само речи Ивана В. Лалића и Борислава Радовића, старијег и нешто млађег песника о њиховом односу према термину неосимболизам, независно од тога да ли су у формирању неосимболистичке групе учествовали као Јован Христић посредно:

Када се говори о такозваном неосимболизму у послератној српској поезији, онда се то чини спорадично, несистематски, случајно... Ја заправо и не знам шта је то неосимболизам – осим можда једна етикета која треба да послужи практичним критичарским разврставањима песника у групе, школе, правце, а у сврху класификовања по сваку цену. Међутим, чини ми се да се та етикета „не држи“, па да ће и сам појам да ишчили из употребе (Лалић 1995: 35).

Борислав Радовић изриче скоро истоветну прогнозу, односно брзинску анатомију речи неосимболизам, прво кроз маскирани текст „Накнадна белешка о Вергилију“ у ком се једино

од свих својих есеја осврће на школе и узоре експлицитно, ставивши иронијски поглед и горку истину у Вергилијева уста, сходно поетици својих есеја. Лалић је, створивши најчистију критику од свих есејиста српског неосимболизма, интелектуалну колико церебралну, из наведеног одломка доживео судбину неосимболизма као песничка индивидуа, самим тим је и неосимболизам у његовим очима метафора за симболизам новије поезије, оне што је проговорила после Бодлера. Радовић, записавши скоро исте Лалићеве речи у „разговору“ са Вергилијем како смо видели, у разговору за „Књижевну реч“ из 1992. године, децидније осликава далекосежност симболизма, на исти начин као и Лалић:

Малармеове замисли су, на пример, и сувише далекосежне да би се дале угурати под капу симболизма. Маларме је наш савременик, под претпоставком да имамо даха да одржимо корак с њим. Уопште о било којем „изму“ се у вези с неким писцем још може озбиљније говорити само са књижевно-историјског и биографског становишта. С тог становишта, не налазим да сам било чиме допринео да се мој рад доводи у везу с тим појмом; још мање са групом такозваних неосимболиста, међу којима је иначе било мојих добрих другова и пријатеља (Радовић 1995: 80).

Са треће стране стоји један од оснивача и покретача неосимболизма у српској књижевности – Бранко Миљковић и његова одбрана неосимболизма која је заправо само лично доживљени симболизам, што је и постало поетичко упориште крунисању правца названог неосимболизам, иако су Миљковићеви аргументи убедљиви. Подсетимо се:

Неосимболизам не треба бркати са симболизмом. Између њих не постоји онаква веза каква, на пример, постоји између реализма и неореализма или између романтизма и неоромантизма (Миљковић 1972: 143).

Као што се да видети, Миљковић, колико год желео да разграничи две нераздвојне епохе, толико имплицитно не одваја једну од друге при чему је друга, млађа, само дериват оне веће и компактније. Зато и каже да између неосимболизма и симболизма не постоји онаква веза као између других епоха и њихових деривата, што значи да органска веза постоји, али је Миљковић не експлицира. Међутим, он се задржава на *материјалу* што чини основу и једног и другог правца, а то је симбол, тако да се може рећи да је и код Миљковића присутна изворна везаност за симболизам преко успостављеног односа према симболу као његовој песмотворној инкарнацији. Од симбола и семиома саздан је читав поетичко-естетички систем есеја Борислава Радовића, док је Лалићева критика и есејистика посвећена основама њиховог тумачења – комуникацији дела са читаоцем. Тако, оно што је код Лалића била теорија, код Миљковића самотумачена аутопоетика, код Радовића постаје јунак – јунак постаје и поетика, односно времена књижевности, али и читалац као фигура што износи и сенчи одређено књижевно дело, фигура са великом одговорношћу. Стога и не чуди што овакве повезаности, односно књижевноисторијске приче тројице различитих песника српског неосимболизма повезују исте кључне фигуре српске и европске поезије, естетике и теорије књижевности.

Личности, па и јунаци есеја и критика и Лалића, и Миљковића, и Радовића које сва тројица позивају као саучеснике, и изворе песничке модерности или књижевног мишљења јесу од европских Шарл Бодлер, Пол Валери и Стефан Маларме, потом Богдан Поповић (мање заступљен код Миљковића), а од српских песника повлашћено место код све тројица есејиста ужива управо Васко Попа³⁴. Поред тога што Лалић и Миљковић заједно полажу своје мисли међу песничке светове Десимира Благојевића или Тодора Манојловића, рецимо, Борислав Радовић кроз своју есејистику провлачи на потпуно другачији начин развојни лук српске поезије. Почевши, као и сам Лалић, уосталом, од старије, средњевековне, па и народне књижевности, Борислав Радовић никада свој есеј не посвећује само њој, већ

³⁴ Борислав Радовић је 2017. године објавио и књигу записа о овом песнику.

општрава круг што описује најтешњу везу модерне песничке творевине (самим тим и савремене ерудитне, есејистичке мисли) са коренима и почецима књижевног и песничког мишљења. Зато и не чуди истоврсност мишљења Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића о томе шта је то што у књижевности узбуђује, па Христић каже да „све нас подједнако узбуђују и Малармеови сонети, и Хомерово приповедање“ (Христић 1995: 49), Лалић да „најзад, и Вергилије је морао имати озбиљног разлога да каже да се ‘душа страши сећања’“ (Лалић 1995: 23), а Радовић посвећује читаву књигу Вергилију, имплицитно и Хомеру. На овај начин, поновним успостављањем почетка у феноменолошком смислу за савременог песника свесног великог историјског тренутка настајања и опстајања вечите поезије трајне вредности, сва тројица есејиста заправо одговарају на питања шта је то што рађа оне лалићевске комуникацијске драме и где лежи неисцрпни материјал већ вечитих тема, или способност аутоцензуре као парадоксална нужност покретања, ревитализовања заборављених и превладаних књижевних врста. Тако је са тзв. родољубивом поезијом у перу Ивана В. Лалића и Бранка Миљковића, рецимо, јер оно што је заједничко сваком подухвату ове три различите поетике, естетике и теорије критике јесте тежња ка контурисању *нечег новог*. Стога и Лалић спајајући времена на исти начин као и Борислав Радовић, негује посебну врсту континуитета и скицира дијакронију уметничког стварања из позиције модерности. Самим тим каже да је глорификација прошлости могућа само уколико се сав њен поступак (и мит, и религија и др.) примени на актуелни историјски тренутак (према Лалић 1995: 34). Управо је ово композициони поступак есеја Борислава Радовића, а и Бранко Миљковић повезује ново управо са револуцијом, опет на исти онај начин на који јој омаж оставља и сам Радовић пишући о песнику (Бодлеру) и сликару (Делакрои) једне Револуције. То ново је у исто време свесност и естетичко оспособљавање традиције, њено враћање и употреба на стваралачки начин у дискурзивном, али и песничком опусу све тројице песника-есејиста.

То ново прво мора достићи свој пуни облик поезијом; то ново је залог очувања свих егзистенцијалних, песничких и историјских резова. Одговарајући на једно од питања, Јован Христић се у разговору за „Књижевну реч“ из 1989. године осврће управо на ову лалићевску поетичку и естетичку константу, јер да он (рез) „не постоји, зашто би човек после прве, писао другу, а после друге трећу књигу?“ И наставља да „свака нова књига, па можда и свака нова песма, откривање је нечег новог, неке нове теме којој је потребан нови израз“ (Христић 1995: 44). Свака нова књига, свака нова песма, или свака туђа песма и свака туђа књига, поручују сва тројица, уистину је узбуђење, откривање нечег новог, новог света што се саопштава симболом и метафором као својим основним средствима којима се придружује основни квалитет мишљења садашњости, поготову у перу Борислава Радовића – иронија. А иронија, како истиче Бела Хамваш у књизи *Естетика* „се удаљава од историје. Уздиже се изнад збивања. Кјеркегор каже да је иронија смех човека историјски следећег раздобља над садашњим периодом (...) У иронији увек има нешто безвремено“ (2011: 71). Ако у иронији има нечег безвременог, она се сама приближава оној песничкој вечности о којој пише Валери, односно естетичком бескрају као њеном пандану. У таквој естетици где је на подручју есеја песник увек и јунак (херој) (према Хамваш 2011: 214) није више довољно само читати да би се открио други, већ да би се открио човек (аутор) сам. Те фукоовске „технологије сопства“ успостављају на скривенији или експлицитнији начин сва тројица песника-есејиста. Отуд Лалићев програм читања за себе, Радовићеве (а и Вергилијеве) тегобе око јавног читања поезије, или Миљковићев амбивалентни став око тога ко је песму написао – човек или реч. Бројни сусрети у оквиру „негативних онтологија“ код Миљковића и Радовића, инфлације „беде читања“ (Радовић 1995: 76) што скрива основну стваралачку намеру уметника са собом као ствараоцем и собом као читаоцем доводе до гомилања како личних, људских проблема и инхибиција у сваком стваралачком чину, толико и до формирања целовитог естетичког система есејиста српског неосимболизма. Равнотежа је успостављена.

Управо оваква борба на пољу есејистике модерних песника собом носи другачије развојне, историјске, поетичке и естетичке постулате, јер покреће језички апарат у другом правцу, односно меша тековине личне песничке традиције, језик савремености и феноменологију зла као поље на ком се једино може изградити целовита хуманистичка мисао. Здружено сликајући „архитектуру једног кружног пакла“, како Лалић каже (1997 4: 109), где искрсава аморфни лик онога што песму ствара, било да је то бодлеровски Песник (као код Лалића и Радовића) или песников двојник (као код Миљковића), сва тројица есејиста бирају семиотичке скупове – књижевност, музику, сликарство, стварност – на којима граде јединствен систем где почива сама њихова поезија, али и мисао о њој. Зато је управо *борба*, додир са собом и са свим контекстима што прате стварање једног књижевног дела база, потпорни стуб на ком израста целокупна есејистика, али и дискурзивни текстови есејиста што су првенствено уписани међу класике српске књижевности донетима своје песничке уметности. Стога је (раз)откривање естетичког и поетичког система њихових есеја неодложан задатак у овом читалачком моменту кад модерна поезија добија нове читаоце и тумаче. Или, како би Борислав Радовић рекао у разговору за „Књижевну реч“: „Као да је куцнуо одсудни час за поезију: сви, у неку руку, каде читаоцу“ (Радовић 1995: 75). То би значило да естетику сва тројица имплицитно доживљавају на исти начин на који и сам Богдан Поповић – аксиолошки и свеукупно. То значи у свим категоријама које издваја сам Богдан Поповић у тексту „За естетику“, кад „истинито“, ’добро’ и ’лепо’, врло су близу једно другоме, и често прелазе једно у друго; и све троје су ‘Света тројица’ за сваки виши напредак човечанства“ (Поповић 2001: 127). Да је у вези са естетиком и питање укуса, на шта указују многи светски теоретичари књижевности, а код нас први Богдан Поповић, неупитно је за данашњег тумача модерне поезије и есејистике. Међутим, да је у нераскидивој вези са естетиком (есејистиком) и питање осећања – чиме се враћамо на поље хуманистичког конципирања есеја као форме – поручују и Лалић, и Миљковић, и Радовић. Сам Богдан Поповић, а после њега и Зоран Мишић кажу слично:

Први, прави узрок који је изазивао Теново учење о критици књижевноисторијској (ма колико такво објашњење изгледало парадоксално) био је тај што је књижевна и уметничка дела *теже* проучавати с гледишта естетичког но с гледишта историјског. Проучавати та дела са гледишта естетичког значи пристати имати посла с појавама, с особинама од којих нема неодређенијих, суптилнијих, колебљивијих, зависнијих од субјективног осећања. Елементи су естетичког проблема *емоционални*. Грађа и појаве које треба испитати, и којима треба наћи објашњења и законе, а то су наша *осећања* – у сталном су колебању, и најчешће у неразговорном, магловитом облику (Поповић 2001: 51, курзив аутора).

С обзиром на то да Богдан Поповић заузима важно, интегрално и међуцитатно место у есејима све тројице есејиста – а Лалић и Радовић му посвећују посебне есеје – чињеницом да естетику још тада дефинише скоро на исти начин као што модерне теорије дефинишу поље есеја, он је један од незаобилазних јунака модерних есеја српских песника јер се уз њега твори историја мишљења, као и изворно елиотовско дозивање традиције, и то не оне искључиво песничке, већ и оне историјско-теоријске. Самим тим, питања саморазумевања, песничко-поетичке освешћености у оквиру европске и српске песничке модерности, литературе као корпуса есејистичког самоогледања доводе сву тројицу есејиста до загледања над питањем које их све повезује – питањем целине. Лудвиг Бартел „каже да је знак распознавања сваког истинског песника јединствено виђење целине“ (Хамваш 2011: 201), оне целине ипак утопијски експлициране у поимању естетике Беле Хамваша. Међутим, целина као тема се уистину све време провлачи кроз есеје све тројице песника, посебно кад се има у виду њихово лично организовање текстова, изабраних и сабраних есеја и поезије, као и њихов преводилачки рад.

Довољно је указати само на овакве моделе тумачења и опсег познавања књижевних и културних тема и Лалића, и Миљковића и Радовића, па схватити да заједно граде значајан, хуманистички програм поновног успостављања модерне књижевности чије је темеље

подигао Васко Попа, велики јунак есеја све тројице песника-есејиста. У Миљковићевом есејистичком и критичком програму засебан есеј о Васку Попи не постоји, али су зато алузије бројне, њих има и више него у самој Миљковићевој поезији. Овим га је есејиста поставио на средокраћу, на место реза или новог почетка одакле послератна српска поезија добија сасвим особене квалитете. Надаље, он се у Миљковићевим текстовима спомиње скоро увек у друштву Миодрага Павловића, али и Момчила Настасијевића, као мост између посве новог језика модерне поезије, мита и стварности, а са друге стране музике речи што га враћа њеном највећем виртуозу – Настасијевићу. Тако есејиста у далеком, али присутном одјеку осећа Попу у стиховима Ђорђа Јањатовића, а структуром својих есеја подсећа на препознатљиву вертикалу, ону у којој је самог Миљковића уписао Иван В. Лалић *Пролећном литургијом за мртвог песника*.

Што се тиче Лалића и Радовића, са друге стране, есејиста који Попи посвећују посебне, обимне есеје, код њих велики српски песник искрсава као посебан јунак савремене српске поезије. У програмима и Лалића и Радовића о Васку Попи се пише у више наврата и из различитих побуда. Те побуде су, наравно, увек књижевне провенијенције, иако код Борислава Радовића провирује и приснији тон дат кроз познанство са песником. У Лалићевој књизи *О поезији дванаест песника* налазе се два текста о Попи: један типично есејистички насловљен, „О поезији Васка Попе“ и други под насловом „Проширена белешка о једном трагању за поетиком Васка Попе“. Лалић уводи лик Васка Попе као вишеструко значајан, пре свега поетички, самим тим и историјски, посебно од момента појављивања збирке *Кора*. Године објављивања *Коре* и *87 песама* Миодрага Павловића су вишеструко значајне за формирање сложеног система мисли о модерној поезији. Онај утопијски хуманизам присутан у доживљају естетике песништва у перу Хамваша, а који се односи на песника и његову предодређеност за виђење целине, као да је преузео Лалић тумачећи поезију Васка Попе. Самим тим што је српској поезији и књижевној мисли уопште донео синтезу, како есејиста каже, Попа је успоставио нов однос према речима. Таквим поетичким и естетичким програмом у чијем језгру је равнотежа фолклорног искуства и градске лексике, песник је пружио посебну врсту комуникативности сопственог дела. У сценичности Попине поезије, у тој динамици успостављеној особеном музикалношћу песниковог стиха на коју се често заборавља, крије се основни квалитет Попине поезије који у дискурзивном и интерпретацијском смислу повезује тумаче Ивана В. Лалића и Борислава Радовића. Тај квалитет јесте *побуна*, више пута спомињана у Лалићевој синтакси, јер „побуна је узела облик егзорцизма; све живо и неживо што условљава модалитете постојања на непочинпољу сажето је у један појам, именовано ч у д о и проклето је“ (Лалић 1997 4: 110, подвлачење аутора), каже есејиста загледиан над циклусом „Белутак“. Таква именована побуна код Лалића, у перу Борислава Радовића разрађена је кроз Попин „лепи инат“, кроз суочење са собом и са нерасплетивим нитима песничког искуства, како есејиста бележи. Иста замисао о градњи песничких светова Васка Попе провлачи се и кроз Лалићев и кроз Радовићев текст, а у Лалићевом есеју добија чак расплет у физичким и математичким законима кроз исцрпне планове и тлоцрте у начину дочаравања Попиних збирки, њихових средишњих симбола, песама или циклуса. Као такав, Попа је донекле супротност и Лалићу и Радовићу, јер не формира свој песнички програм експлицитном поетиком (есејистиком), већ оставља маскиране аутопоетичке записе махом у другом лицу једнине, обраћајући се увек некоме. Лалић је дао могући одговор на ово затајено питање о непостојању жеље овог песника да се самоизрази и тумачи, а пронашао га је у студији Светлане Велмар Јанковић где се пробија основна теза о „поистовећивању песничког субјекта са песничким објектом“ (Лалић 1997 4: 122). Есејиста је, ипак, у три песничка зборника овог песника (*Од злата јабука*, *Урнебесник* и *Поноћно сунце*) донекле успео да пронађе три исходне тачке његовог самоизражавања, чији су саставни део и хумор и иронија, једни од основних средстава есејистичког и песничког језика Борислава Радовића.

Радовићев текст о Васку Попи под насловом „Из ноћних ћаскања о песничком умећу“ почиње Малармеовим речима о чистим квалитетима поезије Васка Попе – о песничкој

способности за аналогije и музику речи. Управо ове две категорије чине квалитет модерне поезије, односно њену херметичност што не затире несметану комуникацију дела са читаоцем. Међутим у лику Васка Попе који избија и из редова Ивана В. Лалића и из присећања Борислава Радовића, али и из самог песничког стваралаштва овог песника, види се парадоксалност својствена само највећим, епохалним, епским делима. Та суздржаност према изражавању себе и Лалића и Радовића интригира, јер је својом самозатајеношћу уздигао поезију на темељима универзалних тема којима је дао потпуно ново рухо, и нову, метафизичку димензију пропраћену пригодним језиком. Такав лик песника интригира на више нивоа, поготову ако имамо у виду и песничково целокупно стваралаштво, и лирске есеје. И моменат реза (индикативно, то је и наслов Попине збирке), кад „нам он [песник – О.В.] допусти да у њему назремо некога ко се још устеже да своје прве радове повери туђем оку“ (Радовић 2011: 12), подразумева целокупан, дифузни лик песника какв је Попа, дакле залазак и иза самог дела, односно стваралаштва. То једино не чини Миљковић који песника као ствараоца песме жели да испише из координатног система, зато и призива Попу као песничког мага, а не као специфичну персону која стоји иза песме. Радовића, као и Лалића, између осталог, интересује првенствено Попин однос према језику и његовим функцијама; овакво „песничко поимање, што ће рећи поимање посредством аналогича и отуд изведених метафора, почива у природи нашег замишљања и представљања ствари уопште, међу којима постоји приличан број таквих које заправо никако другачије не бисмо умели да изразимо и саопштимо“ (Радовић 2011: 13). Постваљен изазов песми лежи у корену модерне естетичке мисли, односно песничковог промишљања песничког стварања, „јер ни апстрактни, ни најапстрактнији појмови нису нешто што од самог почетка ‘виси у ваздуху’, нису апстрактни од самог почетка, но су сви, и најапстрактнији, само поступна удаљавања и узвишавања, а са кореном својим, кроз више слојева или спратова, стоје у непрекидној вези са стварношћу“ (Поповић 2001: 75, курсив О. В.), каже Богдан Поповић у својој теорији „реда-по-ред“. Можда и несвесно изричући оно око чега ће послератна српска поезија формирати своје идејно језгро – Миљковић око *теорије удаљавања*, а сва тројица око *теорије узвишавања* – Богдан Поповић је поставио најтачнију срж модерне естетике, и то оне што се може применити и на поезију српског неосимболизма. Она се пре свега односи на поимање језика и стварности, уметника и садашњости, те отуд апстрактност аналогича, али таквог квалитета да почињу и завршавају у новом доживљају света – у стварности. Зато се литерарно искуство читања и лично људско искуство налазе пред испитом духа који настоји да изгради солидну песничку вертикалу, притом прилажући многе жртве, што је тема и Миљковићевих и есеја европских песника симболизма. Зато Радовић и каже, у есеју о Попи да „учећи од других, човек би морао стећи наук како да поткрада себе“ (Радовић 2011: 15). То би значило да се мисао о целини песничког стварања код Лалића и Радовића поклапа: наиме, обојица граде теорију имплицитног песничког складишта из ког излази лалићевско „узнесење у себе“ и радовићевска феноменологија литерарне стварности.

Из свега реченог, не чуди што управо Богдану Поповићу засебне есеје посвећују и Лалић и Радовић. Радовић, правећи текст као антитезу, а заправо, генезу песничких облика и технике римовања, долази до почетних, круцијалних проблема које је још у *Антологији новије српске лирике* поставио управо Богдан Поповић о слику. Ова тематика подстакла је модерног есејисту да читаоцу пружи сопствени однос према традиционалним песничким поступцима и формама, померањима ка модерној прозодији и говору у прози, али и да устоличи идеје Богдана Поповића као оне са модернистичким импулсом, са прикривеном жељом да „би тадашњу српску поезију требало удруженим снагама песника и критичара ослобађати тираније риме“ (Радовић 2011: 19). Служећи се истим речником, песници свих времена, упозорава Борислав Радовић, а у односу на „пророчанство“ Богдана Поповића о извештачености риме, принуђени су да осим кроз шуму симбола пролазе и кроз „шуму варијаната“ (исто: 22). Ево момента естетичке и поетичке константе есеја Борислава Радовића, сталног есејистичког места измамљеног у дијалогу са теоријском традицијом српске књижевности. Текст Ивана В. Лалића о Богдану Поповићу са друге стране

(„Достигнуће првог антологичара“) не почиње улудо речима „заиста, имају књиге своју судбину“ (Лалић 1997 4: 244), као и људи. У Лалићевом перу, оцењена као „специфична, складна целина“, *Антологија* Богдана Поповића је пре свега документ не само једног времена, већ и историјско сведочанство. Чињеница да се ради о првој модерној антологији српске поезије, за Лалићев доживљај реза је више него значајна. Оно пророчанство које је Радовић осетио само на основу једне Поповићеве теме – слика – код Лалића је предочено критичаревом равнотежом између експлицитно критичног односа према прошлости и осећају за садашњи, актуелни тренутак српске поезије. У том смислу је настала и критичарева теорија јасности за коју пледирају песници српског неосимболизма, јер се односила на, како Лалић каже, недореченост и конфузност, на исте оне термине које Бранко Миљковић настоји да разграничи, самим тим и дефинише (опозиција нејасност:конфузност).

Са друге стране, Лалић и Миљковић посвећују многе своје есеје и критике истим песницима, пре свих Десимиру Благојевићу, Тодору Манојловићу и Велимиру Лукићу. Још један историјски и феноменолошки податак јесте тај да се одабиром баш ових песника исцртао значајан лук у конституисању поезије са руба што је српској књижевности обезбедила можда и јаче нијансе и трасе развоја модерности. Неоромантичарски тон Десимира Благојевића, иако ову критичко-поетичку одредницу не употребљавају ни Лалић ни Миљковић, осећају и један и други есејиста. Миљковић се у стилу својих записа самоодређује у односу на значајну поезију Десимира Благојевића, јер стоји на размеђи традиције и модерности својим односом према фолклорном наслеђу са једне и модерних песничких тенденција, са друге стране, оних што се првенствено тичу третирања језика, а и то Лалић каже у свом тексту. Још један податак који не треба сметнути с ума, јер се тиче и Лалићевог и Миљковићевог односа према есеју као књижевној форми, обојица насловљују свој текст истоветно - „О поезији Десимира Благојевића“. Овај чист есејистички наслов историјски је обезбедио несметан дијалог између Миљковићевог виђења поезије овог песника и Лалићеве читалачке надградње. Објављен 1958. године, Миљковићев текст, како стоји у напоменама књиге *Критика*, први је и једини текст посвећен целокупном делу једног ствараоца. Са друге стране, Лалићев текст о Благојевићу објављен је неких петнаестак година касније, тачније 1970. године и представља типичну лалићевску скицу развоја књижевне мисли једног ствараоца, са акцентом на сликање односа према језику. И Миљковић је дао доживљајне меандре свог кретања кроз сваку збирку Десимира Благојевића, од *Шапутања с мостова*, до *Птица немлица*, док је Иван В. Лалић оставио редове посвећене историјском и поетичком ситуирању Десимира Благојевића у координате српске књижевности.

Индикативно је што се лексема „побуна“ јавља у Миљковићевом тексту, на исти начин на који се јавља у Лалићевом есеју о поезији Васка Попе. Крећући се путем осећања што производе песнички светови Десимира Благојевића, Бранко Миљковић позива исте песнике-саговорнике Благојевићеве поезије, као што ће касније учинити и Лалић – Бранка Радичевића и Милоша Црњанског (Миљковић 1972: 53, Лалић 1997 4: 93). И један и други есејиста издвајају, природно, песнике који су утицали на формирање исказа Десимира Благојевића, иако се сам песник јавља као самосвојна појава, она на размеђи, како Лалић каже, између везаности за претходнике и осамостаљивања свог израза. Бол као тему и осећање постављене овом поезијом, Миљковић је уврстио у квалитете „побуне која није уперена ни против чега, или, уколико јесте, онда је уперена противу самога песника“ (Миљковић 1972: 52), што значи да модерна естетика лежи у корену овог песничког програма. Код Благојевића Миљковић осећа жељу за трагањем за поезијом, оном недоконченошћу што се као естетичко-поетичка константа јавља у свим есејистичким програмима српских песника неосимболизма. Тај покрет Лалић је пребацио на песников однос према језику, на музикалност и „вербалне фантазије“, а Миљковић на посебну врсту сна, и то оног валеријевског сна што је Систем Себе, како европски песник философски изриче (1991: 181). То значи да је према Миљковићевим поетичким, естетичким и философским мерилима поезија Десимира Благојевића испунила захтеве супротности,

поништила песника а у исто време га неповратно и признала. Ону лирску шумност коју је Миљковић осетио у овом стваралаштву, Лалић је теоријски образложио на пољу музикалности и односу према речима, што програмски алудирају на самог Миљковића, јер „као да песник није организовао песму у речи, него је уместо тога речима тражио и нашао песму“ (Лалић 1997 4: 94). Скицирање песничког пута Десимира Благојевића се и код Лалића и код Миљковића сусреће око истих тема саопштених на другачије начине, па тако и око песимистичног, односно трагичног стваралачког тона што у сваком смислу одговара поетици савременог пакла. Али, и у том „поверавању судбине песме покрету“ (исто: 95) лежи опасност коју је Миљковић препознао у чињеници да, као и сваки добар песник, и Благојевић покушава да опева време у ком је певао. Изникло из поверења у звук, ово певање јесте оно што песнике неосимболистичке оријентације вуче магнетном силом ка овом мање читаном песнику српске књижевности прве половине 20. века.

У текстовима о Тодору Манојловићу и Лалић и Миљковић на себи својствен начин развијају неке од основних песничких, али и есејистички (критичких) постулата сопственог стваралаштва. За Миљковићев текст о овом песнику могло би се рећи да је аутопоетички, или бар програмски, док Лалићев развија дифузни песнички таленат Тодора Манојловића који ће се сусрести у неким од сталних места естетичке праксе Ивана В. Лалића као што је, рецимо, равнотежа између песничке „хесперидске носталгије“ и „ведре егзалтације“. Контрастни песнички материјал који Манојловић настоји да измири, како каже Лалић, у Миљковићевом перу израста до нивоа апологије песништва есејисте српског неосимболизма. Отуд централно питање Манојловићеве поезије постаје питање новог рађања песника и његовог двојника, те овај стваралац у читалачком свету Бранка Миљковића израста као горостас који је успео да сопствену песничку творевину одвоји од себе. Посебно је питање метафорике есејистичког стила којим се описују квалитети поезије Тодора Манојловића. Тако, по питању речи и њене аутохтоности Миљковић бележи исконско осећање страха да се не изгубе „кључеви властите поезије“ (Миљковић 1972: 77), исти они кључеви (или кодови) што функционишу као саморегулација у одсудним стваралачким моментима. У Лалићевом читању Манојловићевог песничког света ти кључеви су преформулисани у речи-реквизите „што се мешају у оквиру једне строфе, или чак једног стиха, стичу се ту из даљина маштовитих и разнородних асоцијација“ (Лалић 1997 4: 199). Манојловићев Нарцис Миљковића подсећа на Гетеа или Валерија, а у истом осећању и Лалић бележи сопствене асоцијације и песникове афинитете за антику. О Велимиру Лукићу есејиста Бранко Миљковић пише у првом тексту књиге *Критика* у још једном програмском есеју, „Песник и реч“, а поводом збирке *Лето*, док Иван В. Лалић пише о Лукићевој књизи *Мадригали и друге песме*, у тексту „Песникова мена“. И овај песник вишеструког талента обојицу есејиста интересује као типичан орфејски песник: Лалића интригира и као песник лирске једноставности у *Мадригалима*, а Миљковића узбуђује песников однос према језику, према речима помоћу којих ствара нове светове чинећи саме речи бесадржајним. Заједничке есеје Миљковић и Радовић немају, сем рецимо текстова и алузија на Душана Матића.

Творећи есејистичку причу углавном око језика, сва тројица песника-есејиста заправо у исто време граде и описују велико поетичко корито испуњено основном дилемом неосимболистичке поезије – односом између видљивог и невидљивог. Отуд, уосталом, Лалићево, Радовићево, али и Христићево и Симовићево органско интересовање за старију књижевност, за српску народну поезију, за антику и епове. Међутим, кад се питање видљивог и невидљивог претопи на питање језика, онда то стање језика почиње да описује песника, јер, „језик је видљив и невидљив: видљив и тренутан, невидљив и вечан. Оно што се од њега види, само је пламен, али не ватра“ (Хамваш 2011: 220) каже се у тексту „Poetica metaphysica“ познатог естетичара. То што су функције и оствареност језика још увек пламен, а не ватра слажу се скоро сви модерни песници-есејисти, па тако и Љубомир Симовић, јер „поезија сања велику пуноћу језика, сања језик као стварност“ (Симовић 1995: 103). У том сну, обојеном крајњим утопијским сигнаlima онога ко ствара крије се основни залог жеље за осећањем чистоте у поезији. Онако како за Малармеа „чисто дело“ подразумева ишчезнуће

песника, за Миљковића чиста поезија превазилази оквире у које ју је сместио рецимо Сен-Дон Перс, иако на истим основама где лежи Миљковићево поимање почива и Миљковићева и Персова мисао о интегралној поезији. Њену чистоту Бранко Миљковић осећа искључиво кроз своје аутопоетичке и естетске константе, и то тумачећи поезију Танасија Младеновића, јер је чиста поезија та „која је толико набијена животом да јој више никаква директна веза са њим није потребна (Миљковић 1972: 101). Чистоту Миљковић осећа и при дефинисању облика (а сам култ облика дучићевски је наслеђен код све тројице есејиста српског неосимболизма), и то пишући о есејима Милоша Ђурића, у његовом дару за равнотежу, јасност и чисти облик, како каже. Такође, чистоту поезије Миљковић недвосмислено повезује са повлашћеном поезијом у његовом читалачком оку, а то је свакако дејча поезија. Поетички је више него индикативна употреба синтагме „чистота поезије“, јер се сви песници неосимболизма и они са неосимболистичким цртама у свом стваралаштву слажу са Миљковићевом и Лалићевом парадигмом о несавршености песничке творевине, о њеној недокончаној, о разнородним, дифузним и несагласним елементима који је чине таквом каква јесте. Тиме се систему есејистичког мишљења дају „истински нови акценти“, како Лалић каже тумачећи стваралаштво Милутина Бојића (1997 4: 66). Лалићева теорија чистоте поезије што се надовезује на песничку мисао Десанке Максимовић пре свега се односи на оно што је Лалић сам донео као новину у моделовање света песме, а то је рећи „да“ свету.

И та реч чистота као и многе друге што постају естетски и естетички квалитет есеја све тројице есејиста постаје реч-кључ за конституисање истог оног, можда ненамерног скривања правог значења. То заклањање става се постиже модерним средствима као што су иронија у дискурзивном и елипса у песничком смислу. Речи-кључеви су бројне у поетичким и естетичким програмима послератних есејиста. Уколико, према Васку Попи, речи песме долазе песнику са самог извора, дакле из онога што се налази после талог искуства, онда језик есеја открива део њихове скривене стране, поготову ако се језички апарат у есеју мења, а опет задржава понеке одблеске песничке поетике. Тако је код све тројице есејиста, са посебном тежином коју такве речи носе, јер „и за сваког човека, за сваког читаоца важи закон по коме треба речи песме да заслужи, ако жели да те речи постану његове“ (Попа 1975: 502). Уосталом, Попа, као многи песници европског и српског (нео)симболизма, упозорава после Бодлера, шездесетих година двадесетог века:

Питају те често одакле теби речи твоје песме. Има речи-костију које ти застану у грлу. Њима се можеш угушити. Има речи-жеравица које ти падну у срце. Од њих можеш изгорети. Има речи-змија које ти се склупчају наред главе. Због њих мораш научити да свираш у чаробну фрулу. Има свакаквих речи од којих можеш настрадати (Попа 1975: 502).

Уколико се сложимо са Лалићевом констатацијом из разговора 1992. године у „Књижевној речи“ под насловом „Византија је метафора за свест о пореклу, односно Поезија као похвала чуду заданог нам света“ да „моје песме врше функцију и моје аутобиографије“ (1995: 38), онда есејистички текстови све тројице аутора врше функцију стварања и опцртавања чисте метабиографије, самим тим и метапоетике. Нешто слично, а опет субверзивно је изрекао сам Растко Петровић у чувеном тексту „Општи подаци и живот песника“:

Живот песнички тако, онај прави живот његових емоција, толико деформише, проткива, разграђава оно што би иначе било његова биографија, да се догађаји којима смисао треба тражити у унутарњем песничком сну надовезују необично типично (Петровић 1975: 217).

Мада Растко Петровић чин биографије преводи на вербално стање емоције, чак и он не негира лични живот као модел стварања света. Уколико се има у виду, из наведеног претходног одломка Васка Попе, да неосимболисти нису ревитализовали цитатношћу само песничке програме њихових претходника, већ и сам језик (као на пример Лалић који има исте кованице, односно полу-сложенице као Попа) онда се читава прича о традицији писања

есеја песника усложњава. Исто као и поезија, дошло се до питања есејистике као стваралачког модела, његове поетике и естетике која у сагласју са песничким стварањем изводи комплементарне, али у понечему и различите ликове песника српског неосимболизма. На који начин се речено очитује на примерима Ивана В. Лалића, Бранка Миљковића и Борислава Радовића? Пре свега на поетичко-естетичком плану заузетом у дискурзивним текстовима. Тако, критика и есејистика Ивана В. Лалића врши функцију његове аутобиографије пре свега на стилском поступку, што подразумева претапање језика поезије у језик есеја на типично лалићевски начин, посредством математичких, археолошких и физичких термина. Ипак се од транспарентног схватања есеја као лирског књижевног модела Лалић одваја чистом критиком и историјско-поетичком есејистиком. Са друге стране, Бранко Миљковић дограђује и непрекидно исписује личну литерарну аутобиографију чињеницом да есејима заокружује питања метапоетике, док Борислав Радовић настоји да осамостали есеј као категорију тако што му дарује све елементе поетике, прозног дела које је у дијалогу са поезијом, али не мора из ње бити деривиран. Сву тројицу есејиста повезује једна историјска константа што се најпре тиче неосимболизма као послератног правца у српској књижевности. Међутим, и Лалић, и Миљковић, и Христић, и Борислав Радовић уписују се у широк круг песника формираних под окриљем симболизма, у друштву великих имена српске и европске симболистичке поезије. Њихова константност у извођењу сопствених есејистичких програма сврстала их је у ред најприлежнијих и најзначајнијих тумача и савремене књижевности (прозе и поезије) и старијих видова стваралаштва на којима почива и њихова сама везаност за култ облика, колико и за амбивалентна времена стварања.

ИЗВОРИ

1. Лалић 1971: И. В. Лалић, *Критика и дело*, Београд: Нолит.
2. Лалић 1980: И. В. Лалић, *О поезији дванаест песника*, Београд: Слово љубве.
3. Лалић 1995: И. В. Лалић, „Византија је метафора за свест о пореклу, односно Поезија као похвала чуду заданог нам света“, у: Александар Јовановић, *Порекло песме*, Ниш: Просвета, 15-40.
4. Лалић 1997 1: И. В. Лалић, *Време, ватре, вртови*, Дела Ивана В. Лалића, 1. том, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
5. Лалић 1997 2: И. В. Лалић, *О делима љубави или Византија*, Дела Ивана В. Лалића, 2. том, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
6. Лалић 1997 3: И. В. Лалић, *Страсна мера*, Дела Ивана В. Лалића, 3. том, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
7. Лалић 1997 4: И. В. Лалић, *О поезији*, Дела Ивана В. Лалића, 4. том, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
8. Миљковић 1957: Б. Миљковић, *Узалуд је будим*, Београд: Омладина.
9. Миљковић, Шћепановић 1959: Б. Миљковић, Б. Шћепановић, *Смрћу против смрти*, Београд: Младо поколење.
10. Миљковић 1960: . Миљковић, *Ватра и ништа*, Београд: Просвета.
11. Миљковић 1972: Б. Миљковић, *Критике*, Ниш: Градина.
12. Миљковић 1988: Б. Миљковић, *Порекло наде*, Ниш: Градина.
13. Миљковић 1991: Б. Миљковић, „Ајнштајн се може препевати“, у: *Свеске*, год. 3, бр. 7, 18-21.
14. Миљковић 2001: Б. Миљковић, *Сабране песме*, Ниш: Просвета.
15. Павловић 1953: М. Павловић, *Стуб сећања*, Београд: Ново поколење.
16. Павловић 1992: М. Павловић, *Есеји о српским песницима*, Београд: СКЗ.
17. Попа 1981: В. Попа, *Рез*, Београд: Нолит.
18. Попа 2015: В. Попа, *Антологијска едиција Десет векова српске књижевности*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
19. Радовић 1964: Б. Радовић, *Маина*, Нови Сад: Матица српска.
20. Радовић 1967: Б. Радовић, *Братство по несаници*, Београд: Нолит.
21. Радовић 1970: Б. Радовић, *Описи, гесла*, Београд: Нолит.
22. Радовић 1994: Б. Радовић, *Песме*, Београд: Скз.
23. Радовић 1995: Б. Радовић, „Откриће поступка ми значи више од његове неограничене примене“, у: Александар Јовановић, *Порекло песме*, Ниш: Просвета, 65-83.
24. Радовић 1996: Б. Радовић, *Рвање с анђелом и други записи*, Београд: Нолит.
25. Радовић 2003: Б. Радовић, „Гостима на жичкој свечаности“, у: *Борислав Радовић, песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 23-25.
26. Радовић 2001: Б. Радовић, *О песницима и о поезији*, Бања Лука: Глас српски.
27. Радовић 2004: В. Radović, *Čitajući Vergilija*, Banja Luka : Littera : Zmijac : Prelom.
28. Радовић 2011: В. Radović, *Ponešto o pesnicima i o poeziji*, Beograd: Službeni glasnik.
29. Радовић 2016: Б. Радовић, *Песме; Неке ствари*, Београд: Чигоја штампа.
30. Радовић 2017: Б. Радовић, *Записи о Васку Попи*, Београд: Службени гласник.
31. Симовић 2001: Љ. Симовић, *Дупло дно*, Београд: Стубови културе.
32. Христић 1957: Ј. Христић, *Поезија и критика поезије*, Београд: Матица српска.
33. Христић 1975: Ј. Христић, „Поезија и филозофија“, у: *Рађање модерне књижевности – поезија*, Београд: Нолит, 562-569.
34. Христић 1988: Ј. Hrstić, *Muzej kritike*, u: Jovan Hrstić, *Profesor matematike*, Zagreb: Znanje.
35. Христић 1988: Ј. Hrstić, *Sudbina jezika*, u: Jovan Hrstić, *Profesor matematike*, Zagreb: Znanje, 12-19.
36. Христић 1988: Ј. Hrstić, *Dnevnik kapetana Scotta*, u: Jovan Hrstić, *Profesor matematike*, Zagreb: Znanje, 25-28.

- 37.Христић 1994: Ј. Христић, Есеји, Нови Сад: Матица српска.
 36.Христић 1995: Ј. Христић, „Више ме занима заборав од памћења“, у: Александар Јовановић, Порекло песме, Ниш: Просвета, 43-61.
 39.Христић 2002: Ј. Христић, Сабране песме, Београд: Рад.

ЛИТЕРАТУРА

- 1.Аверинцев 1982: С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: СКЗ.
- 2.Алексић 2014: М. Алексић, *Богдан Поповић и српска књижевност*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- 3.Алексић 2018: М. Алексић, *Књижевнокритичка мисао Љубомира Недића*, Београд: Албатрос плус.
- 4.Андерхил 1992: Н. Underhill, *The Problem of Consciousness in Modern Poetry*, New York: CambridgeUniversity Press.
- 5.Бахтин 1991: М. Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- 6.Барт 1967: R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit.
- 7.Барт 2019: Р. Барт, „Смрт аутора“, <https://www.scribd.com/document/208979748/Rolan-Bart-Smrt-Autora>, 23.11.2019.
- 8.Баура 1970: S. M. Baura, *Nasleđe simbolizma; Stvaralački eksperiment*, Beograd: Nolit.
- 9.Башлар 1969: G. Bašlar, *Poetika prostora*, Beograd: Kultura.
- 10.Башлар 1996: G. Bašlar, *Psihoanaliza vatre*, Čačak: Dom kulture, Umetničko društvo Gradac.
- 11.Башлар 2004: G. Bašlar, *Zemlja i sanjarije volje: ogled o imaginaciji materije*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- 12.Бели 1984: А. Beli, *Simbolizam*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- 13.Бланшо 1960: М. Бланшо, *Есеји*, Београд: Нолит.
- 14.Бошковић 2014: Д. Бошковић, „Узалуд: поетичко место Бранка Миљковића у једновековној модернизацији српског песништва“, у: *Бранко Миљковић: моћ речи*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић“, 68-77.
- 15.Бодлер 1975: Š. Bodler, „Odlomci; Saveti mladim književnicima; O poeziji“, у: *Rađanje moderne književnosti – poezija*, Beograd: Nolit, 27-36.
- 16.Бодлер 2005: Ш. Бодлер, *Сабрани стихови*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
17. Божовић 2003: Г. Божовић, „Откриће свакодневног“, у: *Борислав Радовић, песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани, 29-39.
18. Брајовић 2013: Т. Брајовић, *Narcisov paradoks*, Beograd: Službeni glasnik.
- 19.Валери 1956: П. Валери, *Есеји*, Београд: Нолит.
- 20.Валери 1975: Р. Valeri, „Poezija i apstraktno mišljenje“, у: *Rađanje moderne književnosti – poezija*, Beograd: Nolit, 253-275.
- 21.Валери 2005: Р. Valeri, *Predavanja o poetici*, Beograd: Karganović.
- 22.Валери 2010: П. Валери, *Медитеранска надаћућа*, Београд: Службени гласник.
- 23.Валери 2011: П. Валери, *Господин Тест; Увођење у метод Леонарда да Винчија*, Београд: „Филип Вишњић“.
- 24.Валери 1991: Р. Valery, *San; Vreme*, Sveske V, Sarajevo: Svjetlost.
- 25.Василева 2014: О. Василева, „Љубомир Симовић као тумач савремене српске поезије“, у: *Наш траг*, бр. 1-2, Велика Плана: „Траг“, 136-159.
- 26.Василева 2016: О. Василева, „Последњи позиви у невидимо: о симболизму циклуса *Зимски храм, Страст за непорочним и Збир свих предела* збирке *Чисто доба* Петра Пајића“, у: *Поезија Петра Пајића* [Десанкини мајски разговори, зборник радова], 65-90.

27. Василева 2016: О. Василева, „Између ’грознице знакова’ и њиховог читања (ка поетици (не)видљивог у *Мелиси* и *Десет сонета нерођеној кћери* Ивана В. Лалића)”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 64, св. 3, 743-763.
28. Василева 2016: О. Василева, „Созерцанија Попине спомен-уметности. О циклусу *Ходочашћа* збирке *Усправна земља* Васка Попе“ [Темат: *Српске цркве и манастири у књижевности*], у: *Летопис Матице српске*, год 192, књ 497, св. 1-2, 66-84.
29. Василева 2017: О. Василева, „Есеји Борислава Радовића о поезији и песницима“, у: *Међународни састанак слависта у Вукове дане*, 46/2. Београд: Међународни славистички центар, 263-272.
30. Василева 2018: О. Василева, „Павловић, Христић, Симовић: старогрчки бренд у савременој српској поезији“, у: *Брендови у књижевности, језику и уметности* (XIII међународни научни скуп *Српски језик, књижевност, уметност*), Филолошко-уметнички факултет: Крагујевац, 233-246.
31. Василева 2019: О. Василева, „Реквијем: сви гласови (пре) смрти“, у: *Гробља: књижевно-културна материјализација смрти*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 501-514.
32. Вернан, Наке 1995: Ж.П. Вернан, П. Видал-Наке, *Мит и трагедија у античкој Грчкој*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
33. Вилсон 1964: Е. Vilson, *Akselov zamak ili o simbolizmu*, Београд: Kultura.
34. Винавер 1975: S. Vinaver, „Uvod u Čuvare sveta; Odlomci o poeziji“, у: *Rađanje moderne književnosti – poezija*, Београд: Nolit, 304-312.
35. Вулф 1956: В. Вулф, *Есеји*, Београд: Нолит.
36. Гербран, Шевалије 2004: А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos.
37. Давичо 1975: О. Davičo, „Poezija i otpori; Ritualni umiranja jezika“, у: *Rađanje moderne književnosti – poezija*, Београд: Nolit, 433-437.
38. Данојлић 2007: М. Данојлић, *Песници*, Београд: Завод за уџбенике.
39. Делић 2003: Ј. Делић, „Дијалогска природа поезије и поетике Ивана В. Лалића“, у: *Споменица Ивана В. Лалића*, Београд: САНУ, 1-13.
40. Делић 2007: Ј. Делић, „Лалићев дијалог са савременом српском поезијом: ка експлицитној поетици Ивана В. Лалића“, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 19-58.
41. Дилтај 2004: V. Diltaj, *Doživljaj i pesništvo: Lesing, Gete, Novalis, Helderlin*, Novi Sad: Orpheus.
42. Деретић 2007: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Нолит.
43. Дерида 1989: Ž. Derida, *Glas i fenomen*, Београд: Istraživačko-izdavački centar SSOS.
44. Дучић 2008 II: Ј. Дучић, *Градови и химере*, Сабрана дела у седам књига, Београд: Штампар Макарије.
45. Дучић 2008 IV: Ј. Дучић, *Моји сапутници: књижевна обличја*, Београд: Штампар Макарије.
46. Дил 1991: P. Dil, *Simbolika u grčkoj mitologiji*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
47. Еко 1995: У. Еко, *Симбол*, Београд: Народна књига – Алфа.
48. Еко 2004: У. Еко, *Kod*, Београд: Narodna knjiga Alfa.
49. Елијаде 2003: М. Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
50. Елиот 1995: Т. С. Елиот, *Ка дефиницију културе*, Ниш: Просвета.
51. Елиот 2017: Т. S. Eliot, „Tradicija i individualni talenat“, у: Т. S. Eliot, *Tradicija i individualni talenat i drugi eseji*, Београд: Službeni glasnik, 9-21.
52. Елиот 2017: Т. S. Eliot, „Svrha poezije i svrha kritike“, у: Т. S. Eliot, *Tradicija i individualni talenat i drugi eseji*, Београд: Službeni glasnik, 50-89.
53. Елиот 2017: Т. S. Eliot, „Funkcija kritike“, у: Т. S. Eliot, *Tradicija i individualni talenat i drugi eseji*, Београд: Službeni glasnik, 90-104.

- 54.Елиот 2017: Т. S. Eliot, „Granice kritike“, у: Т. S. Eliot, *Tradicija i individualni talenat i drugi eseji*, Београд: Службени гласник, 105-129.
- 55.Елиот 2017: Т. S. Eliot, „Dante“, у: Т. S. Eliot, *Tradicija i individualni talenat i drugi eseji*, Београд: Службени гласник, 201-267.
- 56.Епштајн 2003: М. Епштејн, *Есеј*, Београд: Народна књига – Алфа.
- 57.Жув 1975: Р. Ž. Žuv, „О поезији; Nesvesno, duhovnost i katastrofa“, у: *Рађање модерне књижевности – поезија*, Београд: Nolit, 422-427.
- 58.Јасперс 1973: К. Jaspers, *Filozofija egzistencije; Uvod u filozofiju*, Београд: Prosveta.
- 59.Јовановић 1993: А. Јовановић, *Песници и преци: мотиви језика, традиције и културе у послератној српској поезији*, Београд: СКЗ.
- 60.Јовановић 1994: А. Јовановић, „Борислав Радовић или доследност песничке стратегије“, у: Борислав Радовић, *Песме*, Београд: СКЗ, III-LXII.
- 61.Јовановић 1994: А. Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, Београд: „Филип Вишњић“.
- 62.Јовановић 1996: А. Јовановић, „Песник зрелог лета“, у: *Иван В. Лалић, песник*. Краљево: Народна библиотека Краљево, 97-112.
- 63.Јовановић 1997: А. Јовановић, „Иван В. Лалић или висока мера песничкеуметности“, у: Иван В. Лалић, *Време, ватре, вртови*, Дела Ивана В. Лалића, том 1, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 9-63.
- 64.Кашанин 1975: М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд: Просвета.
- 65.Ковачевић 2015: М. Ковачевић, „Миљковићева ‘критика метафоре’ у огледалу теорија метафоре“, у: *Бранко Миљковић – ново читање*, Ниш: Филозофски факултет, 41-58.
- 66.Колш-Фоизнер 2005: S. Coelsch-Foisner, „The Mental Context of Poetry: From Philosophical Concepts of Self to a Model of Poetic Consciousness“, in: *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric*, Amsterdam-New York: Rodopi.
- 67.Компањон 2001: А. Компањон, *Демон теорије*, Нови Сад: Светови.
- 68.Костић 1965: Л. Костић, *Огледи*, Београд: Нолит.
- 69.Крипке 1980: S. Kripke, *Naming and Necessity*, Oxford: Basil Blackwell.
- 70.Лакан 1986: Ž. Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, XI seminar, Zagreb: „Naprijed“.
- 71.Левинас 1998: Е. Левинас, *Међу нама: мислити-на-другог*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- 72.Лиотар 1980: F. Liotar, *Fenomenologija*, Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- 73.Лотман 1976: J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Београд: Nolit.
- 74.Лукач 1973: G. Лукач, *Duša i oblici*, Београд: Nolit.
- 75.Маларме 1975: S. Mallarmé, „Kriza stiha; О књижевној еволуцији“, у: *Рађање модерне књижевности – поезија*, Београд: Nolit, 52-62.
- 76.Маларме 1985: S. Mallarmé, *Поезија*, Београд: Nolit.
- 77.Манојловић 1987: Т. Манојловић, *Основе и развој модерне поезије*, Београд: „Филип Вишњић“.
- 78.Матић 1956: Д. Матић, *Анина балска хаљина: есеји*, Београд: СКЗ.
- 79.Мелетински 1983: Е. Meletinski, *Poetika mita*, Београд: Nolit.
- 80.Микић 1996: Р. Микић, *Песма: текст и контекст*, Приштина: „Фригорије Божовић“.
- 81.Микић 2002: Р. Микић, *Орфејев двојник: о поезији и поетици Бранка Миљковића*, Београд: Народна књига-Алфа.
- 82.Микић 1998: „Један мит о поезији“, у: Иван В. Лалић, *Мелиса* (предговор) Београд: Библиотека „Јован Поповић“, 39-65.
- 83.Микић 2013: Р. Микић, „Владислав Петковић Дис и песнички модернизам“, у: Радивоје Микић, *Песма и значење*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 11-34.
- 84.Микић 2014: Р. Микић, „Бранко Миљковић и српски симболизам“, у: *Бранко Миљковић: моћ речи*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић“, 50-67.

85. Милошевић 1979: N Milošević, „Rolan Bart, između egzistencijalizma i formalizma, u: R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Београд: Nolit, IX-XXVII.
86. Мишић 1976: З. Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд: СКЗ.
87. Настасијевић 1939: М. Настасијевић, „Неколико рефлексја из уметности“, у: Момчило Настасијевић, *Есеји*, Целокупна дела, Београд: Издање пријатеља, 15-30.
88. Настасијевић 1939: М. Настасијевић, „О нашој савременој поезији“, у: Момчило Настасијевић, *Есеји*, Целокупна дела, Београд: Издање пријатеља, 120-122.
89. Настасијевић 1939: М. Настасијевић, „За матерњу мелодију“, у: Момчило Настасијевић *Есеји*, Целокупна дела, Београд: Издање пријатеља, 38-46.
90. Николић 2014: Д. Николић, „Заплањски Орфеј“, у: *Бранко Миљковић: моћ речи*“, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић“, 15-17.
91. Николић 2014: Ч. Николић, „Смрт у песми ‘Гроб пријатеља’ Бранка Миљковића“, у: *Бранко Миљковић: моћ речи*, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Караџић“, 136-144.
92. Ниче 1975: F. Niče, „О читању и писању; О рјесницима“, у: *Рађање модерне књижевности – поезија*, Београд: Nolit, 69-73.
93. Новаковић 2007: Ј. Новаковић, „Француски аутори у Лалићевим есејима“, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 319-344.
94. Новаковић 2017: Ј. Новаковић, „Радовићево читање Малармеових текстова“, у: *О поезији и о поетици Борислава Радовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека града Београда, 141-157.
95. Нојман 1994: Е. Нојман, *Историјско порекло свести*, Београд: Просвета.
96. Павловић 1962: М. Павловић, *Млеко искони*, Београд: Просвета.
97. Павловић 1963: М. Павловић, *87 песама*, Београд: Нолит.
98. Павловић 1972: М. Pavlović, *Дневник рене*, Београд: Slovo ljubve.
99. Париповић 2012: С. Париповић, „Неосимболистичко експлицирање форме“, у: *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књ. XXXVII, Нови Сад: Филозофски факултет, 75-84.*
100. Паунд 1975: E. Paund, „Jezik, ritam i rima; Azbuka čitanja“, у: *Рађање модерне књижевности – поезија*, Београд: Nolit, 276-285.
101. Перс 1975: S. Dž. Pers, „Misija pesnika; Odlomci o poeziji“, у: *Рађање модерне књижевности – поезија*, Београд: Nolit, 416-421.
102. Петковић 2005: Н. Петковић, *Огледи о српским песницима*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
103. Петров 2008: А. Петров, *Канон: српски песници XX века*, Београд: Службени гласник.
104. Петровић 1964: R. Petrović, *Poezija*, Београд : Prosveta ; Zagreb : Naprijed ; Sarajevo : Svjetlost.
105. Петровић 1974: Р. Петровић, *Есеји и чланци*, Београд: Нолит.
106. Петровић 1975: R. Petrović, „Opšti podaci i život pesnika; Probudena svest“, у: *Рађање модерне књижевности – поезија*, Београд: Nolit, 216-222.
107. Петровић 2003: П. Петровић, „О једној ‘песничкој синтези’ Борислава Радовића“, у: *Борислав Радовић, песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 73-81.
108. Пијановић 2017: П. Пијановић, „*Poeta minor* и *Poeta doctus*“, у: *О поезији и о поетици Борислава Радовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека града Београда, 175-188.
109. Платон 1957: Platon, *Država*, Београд: Kultura.
110. Платон 1976: Platon, *Odbrana Sokratova; Kriton; Fedon*, Београд: BIGZ.
111. Попа 1975: V. Popa, „Tajna pesme; Pesnikova mutavost; Izvor žive reči; Čuvar izvora; Pesnikovo mesto; Pesnikovi darovi; Od zlata jabuka“, у: *Рађање модерне књижевности – поезија*, Београд: Nolit, 499-507.

112. Попа 2008: В. Попа, „Записи о сликама и сликарима“, „Сликарева реч“, у: Васко Попа, *Песме*, Београд: Драганић.
113. Поповић 2001: Б. Поповић, „О књижевности“, у: Богдан Поповић, *Књижевна теорија и естетика*, Сабрана дела Богдана Поповића, књ. IV, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1-20.
114. Поповић 2001: Б. Поповић, „О васпитању укуса“, у: Богдан Поповић, *Књижевна теорија и естетика*, Сабрана дела Богдана Поповића, књ. IV, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 21-48.
115. Поповић 2001: Б. Поповић, „Теорија ‘реда-по-ред’“, у: Богдан Поповић, *Књижевна теорија и естетика*, Сабрана дела Богдана Поповића, књ. IV, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 50-76.
116. Поповић 2001: Б. Поповић, „За естетику“, у: Богдан Поповић, *Књижевна теорија и естетика*, Сабрана дела Богдана Поповића, књ. IV, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 127-129.
117. Поповић А 2003: „Критичко-есејистички рад Ивана В. Лалића“, у: *Споменица Ивана В. Лалића*, Београд: САНУ, 31-41.
118. Поповић А. 2012: Б. А. Поповић, „Комуникацијски посредник: критике и есеји Ивана В. Лалића“, у: Богдан А. Поповић, *И песници и критичари*, Београд: Београдска књига, 139-152.
119. Поповић А. 2012: Б. А. Поповић, „Размрдати камене облике: есејизирање Борислава Радовића“, у: Богдан А. Поповић, *И песници и критичари*, Београд: Београдска књига, 153-163.
120. Пикон 1965: G. Pikon, *Uvod u jednu estetiku književnosti; Pisac i njegova senka*, Beograd: Kultura.
121. Пуле 1974: Ž. Pule, „О људском времену“, у: Žorž Pule, *Љовек, време, књижевност*, Beograd: Nolit, 35-72.
122. Пуле 1974: Ž. Pule, „Bodler“, у: *Љовек, време, књижевност*, Beograd: Nolit, 303-320.
123. Пуле 1974: Ž. Pule, „Malarme“, у: *Љовек, време, књижевност*, Beograd: Nolit, 321-350.
124. Пуле 1974: Ž. Pule, „Валери“, у: *Љовек, време, књижевност*, Beograd: Nolit 411-421.
125. Пуле 1974: Ž. Pule, „Сен-Џон Перс“, у: *Љовек, време, књижевност*, Beograd: Nolit 466-486.
126. Пуле 1995: Ж. Пуле, *Критичка свест*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
127. Радојчић 2011: С. Радојчић, „Миљковић и филозофија – у трагању за филозофским подтекстом“, у: *Бранко Миљковић, песник ватре*, Београд: Чигоја штампа, 121-128.
128. Радојчић 2015: С. Радојчић, „Филозофски подтекст у есејистици и критици Бранка Миљковића“, у: *Бранко Миљковић – ново читање*, Ниш: Филозофски факултет, 15-25.
129. Радојчић 2017: С. Радојчић, „Песништво и моћ: читање Радовићевог есеја о Вергилију“, у: *О поезији и о поетици Борислава Радовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека града Београда, 159-174.
130. Радојчић 2002: С. Радојчић, „Јован Христић, песник“, у: Ј. Христић, *Сабране песме*, Београд: Рад, 97-103.
131. Радојчић 2017: С. Радојчић, „Песништво и моћ – читање Радовићевог есеја о Вергилију“, у: *О поезији и о поетици Борислава Радовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека града Београда, 159-173.
132. Раичевић 2005: Г. Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, Нови Сад, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
133. Раичковић 2015: Стеван Раичковић, *Десет векова српске књижевности*, прир. Мирослав Максимовић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
134. Рејмон 1958: М. Rejmon, *Od Bodlera do nadrealizma*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“.
135. Рембо 1975: А. Rembo, „Pismo Žoržu Izambaru; Pismo Polu Demeniju“, у: *Радање модерне књижевности – поезија*, Beograd: Nolit, 41-45.

- 136.Риготи 2010: F. Rigoti, *Filozofija malih stvari*, Beograd: Geopoetika.
- 137.Рикер 1993: P. Riker, *Vreme i priča*, tom I, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- 138.Рикер 2010: P. Riker, *O tumačenju*, Beograd: Službeni glasnik.
- 139.Рилке 1968: Р. М. Рилке, *Лирика*, Београд: Просвета.
- 140.Рилке 1975: R. M. Rilke, „О песнику; Праисkonski zvuk“, у: *Рађање модерне књижевности – поезија*, Beograd: Nolit, 232-238.
- 141.Рилке 1985: R. M. Rilke, *Pisma mladom pesniku*, Beograd: Grafos.
- 142.РКТ: *Речник књижевних термина*, Београд: Нолит, 1985.
- 143.Секулић 1967: И. Секулић, *Есеји I*, Загреб: Напријед, Београд: Просвета, Сарајево: Свјетлост.
- 144.Секулић 1967: И. Секулић, *Есеји II*, Загреб: Напријед, Београд: Просвета, Сарајево: Свјетлост.
- 145.Симовић 1995: Јб. Симовић, „У поезији може да има онолико политике колико у политици има трагедије, односно Поезија сања језик као биће“, у: Александар Јовановић, *Порекло песме*, Ниш: Просвета, 87-113.
- 146.Сиоран 1991: Е. М. *Зли демидург*. Нови Сад: Матица српска.
- 147.Сипервјел 1975: Ž. Sipervjel, „Pomišljajući na jednu pesničku umetnost“, у: *Рађање модерне књижевности – поезија*, Beograd: Nolit, 355-357.
- 148.Стојановић Пантовић 2017: Б. Стојановић Пантовић, Естетички и поетички допринос савременом развоју песме у прози у књижевном делу Борислава Радовића, у: *О поезији и поетици Борислава Радовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека града Београда, 121-138.
- 149.Тодоров 1982: Tz. Todorov, *Symbolism and Interpretation*. New York: Cornell University Press.
- 150.Тејлор 2008: Ѓ. Tejlor, *Izvori sopstva: stvaranje modernog identiteta*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- 151.Трифуновић 1990: Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: Нолит.
- 152.Ујевић 1975: Т. Ujević, „Oroz pred Endimionom; Sumrak poezije; Izvori, bit i kraj poezije“, у: *Рађање модерне књижевности – поезија*, Beograd: Nolit, 313-323.
- 153.Успенски 1979: В. Uspenski, *Filozofija kompozicije; Semiotika ikone*, Beograd: Nolit.
- 154.Фрај 2000: N. Frye, *Anatomija kritike*, Zafreb: Golden marketing.
- 155.Фрај 1999: Н. Фрај, *Песничка митологија*, Београд: Књижевна реч.
- 156.Фуко 1975: М. Фуко, „Шта је аутор“, <https://www.scribd.com/document/125777613/Foucault-Sta-Je-Autor>, 05.12.2019. Фуко 2014: М. Fuko, *Tehnologije sopstva: spisi o poznoj antici i ranom hrišćanstvu*, Loznica: Kardos.
- 157.Хајдегер 1982: М. Hajdeger, *Mišljenje i pevanje*, Beograd: Nolit.
- 158.Хајдегер 1996: М. Хајдегер, *Извор уметничког дела*, Врбас: Слово.
- 159.Хал 1915: А. Eaglefield Hull, *Modern harmony*, London: Augener.
- 160.Хамовић 2007: Д. Хамовић, „Иван В. Лалић и Јован Христић у поетичкој паралели“, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 367-382.
- 161.Хамовић 2017: Д. Хамовић, „Поетика наслеђа у поезији и есејистици Борислава Радовића“, у: *О поезији и о поетици Борислава Радовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека града Београда, 89-106.
- 162.Хамваш 2011: Б. Хамваш, *Естетика*, Београд: Драслар партнер
- 163.Хегел 1 1975: G. V. Hegel, *Estetika I*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- 164.Хегел 2 1986: G. V. Hegel, *Estetika III*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- 165.Хјум 1991: Д. Хјум, *О мерилу укуса*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

- 166.Хусерл 1997: E. Husserl, *Thing and Space*, Collected works, vol VII, Springer Science+Business Media Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- 167.Шеатовић Димитријевић 2004: С. Шеатовић Димитријевић, *Традиција и иновација: интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*, Београд: „Филип Вишњић“.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Оља Василева је рођена 1989. године у Београду. Основне студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду је завршила на групи за Српску књижевност и језик са општом књижевношћу 2013. године, са темом „Шекспировски мотиви у историјским драмама Јована Стерије Поповића“. Мастер академске студије је завршила 2014. године на модулу Српска књижевност и језик са општом књижевношћу, са темом „Прича у причи од модерне до постмодернизма – Антун Густав Матош, *Балкон*, Иво Андрић, *Јелена, жена које нема*, Давид Албахари, *Цинк*“.

Докторске академске студије уписује 2014. године. Од момента дипломирања 2013. године објављује научне радове, есеје и студије у зборницима и књижевној периодици. Учесник је бројних међународних и домаћих округлих столова и научних скупова, а сарадник је водећих културних институција у земљи, као што су Српска академија наука и уметности, Матица српска, Српска књижевна задруга и многе друге. Предмет интересовања јој је примарно везан за проучавање поезије, прозе и есејистике 20. века. Објавила је на десетине научних радова и студија на тему српске поезије двадесетог века. Од 2018. године запослена је као истраживач на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Живи у Београду.