

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Јелица Р. Живановић

СИМБОЛИСТИЧКЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ
У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ

докторска дисертација

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Jelica R. Živanović

SYMBOLISTIC TENDENCIES
IN SERBIAN CONTEMPORARY POETRY

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Јелица Р. Живанович

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В
СОВРЕМЕННОЙ СЕРБСКОЙ ПОЭЗИИ

Докторская диссертация

Белград, 2022.

Ментор:

др Радивоје Микић, редовни професор
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране: _____

Велику захвалност за израду ове докторске дисертације дугујем ментору проф. др Радивоју Микићу, за подршку, стрпљење и разумевање, као и породици, пријатељима и колегама.

Посебну захвалност упућујем свом оцу.

Јелица Живановић

СИМБОЛИСТИЧКЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ

Сажетак

У раду се, узимајући у обзир досадашња истраживања, тумачења и вредновања, проучавају елементи симболистичке поетике у савременој српској поезији, почев од педесетих година 20. века и поезије Бранка Миљковића до поезије Дејана Алексића. У кратком прегледу употребе термина симболизам у српској науци о књижевности, и термина неосимболизам, који настаје педесетих година, настојимо да одредимо поетички оквир за поезију која је предмет нашег тумачења. У том контексту песници о којима се у раду говори представници су оне линије српске поезије која се у једном сегменту може одредити као „наслеђе симболизма”. О њему се може говорити или у одређеној фази њиховог песништва или у песништву у целини. Због тога рад, осим тумачења појединачних текстова, циклуса и песничких збирки, указује и на промене унутар опуса ових стваралаца. Нагласак је на структури песничке слике, особености песничког поступка и природи симбола који у њему настају, као и на њиховом компаративном прегледу. Проучава се и тематско-мотивски комплекс, однос према песничкој традицији, цитатност, песнички израз и указује на облик песме. Њиховим сагледавањем препознаје се поетика симболистичког наслеђа у савременој српској поезији, коју стварају: Иван В. Лалић, Божидар Тимотијевић, Бранко Миљковић, Борислав Радовић, Петар Пајић, Велимир Лукић, Милован Данојлић, Драган Колунџија, Алек Вукадиновић, Милосав Тешић и Дејан Алексић. Истраживање треба да покаже место и значај ове поезије у савременом српском песништву, њене естетске вредности и домете, као и да представља прилог тумачењу српске књижевности у целини.

Кључне речи: савремена српска поезија, поетика, симболизам, неосимболизам, песничка слика, симбол

Научна област: Српска књижевност

Ужа научна област: Српска књижевност 20. и 21. века

УДК број:

SYMBOLISTIC TENDENCIES IN SERBIAN CONTEMPORARY POETRY

Abstract

In one's work, considering research, interpretation and evaluation done so far, elements of symbolistic poetics in contemporary Serbian poetry are studied, starting from the 1950s and the poetry of Branko Miljkovic to poetry of Dejan Aleksic. In a short overview of the usage of the term symbolism in Serbian science and literature, and the term neosymbolism which got established in the 50s, we strive to determine the poetic framework of the poetry which is the subject of our interpretation. In that matter, the poets in question are the representatives of that kind of Serbian poetry which in one segment can be specified as the „inheritance of symbolism“. It can be discussed as a specific phase of their poetry or the poetry as a whole. Because of that, besides interpreting texts, cycles and collections of poems individually, it points out the changes within the opus of these creators. The accent is on the structure of the poetic image, the peculiarity of the poetic process and the nature of the symbols that are created within, as well as on the comparative review. Choice of the thematic-motif complex, the attitude towards tradition, citation, poetic expressions are studied, as well as the form of the poem. By perceiving it, the poetic of the symbolistic heritage in Serbian contemporary poetry is being recognized and its creators are: Ivan V. Lalic, Bozidar Timotijevic, Branko Miljkovic, Borislav Radovic, Petar Pajic, Velimir Lukic, Milovan Danojlic, Dragan Kolundzija, Alek Vukadinovic, Milosav Tesic and Dejan Aleksic. The research should show the place and significance of this poetry in contemporary Serbian poetry, its aesthetic value and range, as to represent a contribution to the interpretation of Serbian literature as a whole.

Key words: contemporary Serbian poetry, poetics, symbolism, neosymbolism, poetic image, symbol

Scientific field: Serbian literature

Scientific subfield: Serbian literature of 20th and 21st century

UDC Number:

САДРЖАЈ

УВОД.....	1
ИВАН В. ЛАЛИЋ.....	10
БОЖИДАР ТИМОТИЈЕВИЋ	23
БРАНКО МИЉКОВИЋ.....	30
БОРИСЛАВ РАДОВИЋ.....	46
ПЕТАР ПАЈИЋ	62
ВЕЛИМИР ЛУКИЋ.....	71
МИЛОВАН ДАНОЈЛИЋ.....	78
ДРАГАН КОЛУНЦИЈА	86
АЛЕК ВУКАДИНОВИЋ	94
МИЛОСАВ ТЕШИЋ.....	108
ДЕЈАН АЛЕКСИЋ.....	123
ЗАКЉУЧАК.....	133
ИЗВОРИ	135
ЛИТЕРАТУРА.....	137
БИОГРАФИЈА АУТОРА.....	145

УВОД

(Између симболизма и неосимболизма)

Књижевнотеоријско уобличење појма симболизам у српској књижевности почиње стваралаштвом Војислава Илића, односно текстовима о његовом песништву – „Споменик Војиславу” (1902) Јована Дучића и „Симболизам Војислава Илића” (1960) Драгише Живковића.

Написан 1902. поводом подизања бисте песнику Војиславу Илићу, поглед Јована Дучића на поједине одлике Илићеве поезије узет је као манифест српског симболизма. Већ на почетку излагања Дучић издваја Војислава Илића од осталих песника. „Он је пјевао све друкчије, па и а друго него наши дотадањи пјесници. Он је пјевао далеке обале које никада видио није, али које је волио – а волио их је зато јер су лијепе. Он у својим пјесмама пјева, љубав којом можда није никада љубио, али која га је заносила – јер је била лијепа” (Дучић 2007: 194). Волећи „Љепоту изнад свега” „он је пјевао оно што је снијевао, а не оно што је доживљавао” (194). У наставку, оспоравајући му осећај, имагинацију и идеју, Дучић наглашава Илићеву пријемљивост за детаљ и финесе и, изнад свега, осећај за форму. „Али ако хоћете да видите како је умιο Војислав и да лијепо мисли и осјећа и имагинира, то тражите у његовој Форми: ту је и његова идеја, и његов осјећај, и његова жива имагинација. Јер све оно што нам је Војислав дао новог у Форми, то је његово; он лично није имао гдје то да научи, и он је све то измислио” (196). Окрећући се затим поезији страних народа, Дучић увиђа присуство нових елемената и новог смисла, односно „нових осјећања”, која су дошла са „символистима” и декадентима. Након врхунца форме, који је достигнут са поезијом парнасоваца, поезија „символиста” указала се као „много симпатичнија и много интелектуалнија”. Добивши са парнасизмом „љепоту слике” и са декадентима „љепоту музике и слободе осјећаја”, поезија је са „символистима” добила „своју филозофију, лијепу филозофију „символа”, чисту филозофију пјесништва”. Дучић истиче важност континуитета, али и упада у противуречност негирајући га у Илићевој поезији. „Јер без минуциозне савршености у Форми до које се до данас дошло, не би за симболисте било потпуног израза; а осим тога је сликовита поезија романтичара и парнасоваца образовала ону визуелу која је у симболиста неопходна јер је основна. Зато је поезија Форме морала да претходи поезији Идеје, која са Метерлинком и друговима у Француској, а Демелом, Хофмансталом и Георгом у Њемачкој постаје једина поезија свога времена” (197). Иако је у првом делу текста указао на Илићеву окренутост ономе „што је снијевао”, а не ономе „што је доживљавао”, Дучић га одређује као песника Форме и натуралистичког песника, који је „ствари гледао својим физичким оком”. Међутим, и као песник облика и видљивог, Илић је „показао боље него ико колико је у стању наш лијепи српски језик, и колико има еластичности, пластике, музике и боје у нашим ријечима”, припремивши тако српску поезију за мисаоност и осећајност модерне поезије.

Елементе симболизма у поезији Војислава Илића видео је и Драгиша Живковић, и то у песмама: „Кад се угаси сунце”, „Запуштени источник”, „Над развалинама куле Северове” и „Клеон и његов ученик”. Препознајући „емоцију бодлеровског сплина” у песми „Запуштени источник”, и износећи теорију симбола у вези са песмом „Клеон и његов ученик”, Живковић закључује да је „Војислав Илић, пред крај свога живота и песничког стварања, закорачио из парнасовске поезије у област широке у мутне, али песнички богате и инвентивно продубљеније симболистичке поезије” (1970: 343).

Живковићеве ставове нису делили сви тумачи¹ поезије Војислава Илића, али је оно однело превагу и година 1892. сматра се годином објаве симболизма у српској књижевности (Микић 2016: 11). У периодизацији српске књижевности Драгише Живковића симболизам траје од 1900. до 1918. године. Иако се европски симболизам код нас нешто касније јавља, „елемената тога смера имамо већ крајем XIX века код В. Илића, И. Вукићевића, С. Матавуља, А. Шантића” (Живковић 1982: 331). Симболизам се, сматра Живковић, код појединих представника продужава и до средине 20. века, као неосимболизам, а у додиру са експресионизмом и надреализмом у делима појединих књижевника (као пример наводи Станислава Винавера и Момчила Настасијевића) остварује врло специфичне спојеве (1982: 331).

Међутим, све до појаве зборника *Српски симболизам / типолошка проучавања*, који је 1985. објавила Српска академија наука и уметности, термин симболизам се „ретко, несистематично и недовољно прецизно употребљавао” (Јовановић 1994: 20)². У уводном излагању „Трајање, природа и препознавање српског симболизма” Предраг Палавестра подсећа да се у историји уметности и науци о књижевности термин симболизам ређе користио као ознака за „поступак мишљења”, а чешће као ознака за „стилски поступак, везан за одређени уметнички покрет који је имао своје трајање, своју естетику и своје значење, а који је и након пуне сезоне свога процвата наставио да делује на стваралачке токове модерне уметности и књижевности” (1985: 4). Утицај симболизма на српску поезију прве половине 20. века био је вишеструк. Продор симболистичких идеја она је доживела као „облик културне и духовне еманципације” (Палавестра 1985: 9), остварајући истовремено развијенијим песнички израз.

Иако се границе у трајању српског симболизма не могу прецизно утврдити, Палавестра издваја три периода у његовом развоју. Први период 1892–1900. одређује као доба раног симболизма, које је „карактеристично по унутрашњем развоју уметничке артикулације и по усмерењу душевног сензибилитета и стваралачких енергија”. Друго раздобље 1901–1918. може се сматрати „пуном сезоном српског симболизма”, тзв. златним добом српске поезије. У њему уједно „траје снажна и коренита измена поступка и идеја прозне књижевности, модернизација драмских облика и силовити успон српске књижевне критике”. За треће доба, које траје 1919–1943, користи Баурин термин „наслеђе симболизма” (Палавестра 1985: 20). Иако трајање симболизма окончава објављивањем последње Дучићеве збирке, Предраг Палавестра указује и да су одређени елементи симболистичке поетике опстајали и након Другог светског рата у различитим песничким и уметничким остварењима. „То стање је довело до тога да је наслеђе симболизма у српској књижевности квалитативно можда још и важније од његове и

¹ Милорад Павић је сматрао да је Војислав Илић само припремао српско песништво за симболизам (1972: 167).

² У *Историји нове српске књижевности* Јован Скерлић експлицитно не говори о симболизму, али пишући о Дучићу, уочава у његовој поезији настојање да ухвати „оне суптилне везе које везују душу човека са душом ствари, људски живот за васионски живот, да место општих и простих идеја да више поетске симболе” (1967: 447). У тексту „Лажни модернизам у српској књижевности” Скерлић говори о „погребно-симболистичким” насловима Дисових циклуса („Кућа мрака”, „Умрли дани”), о Дисовом схватању симболизма „да изражава све јер не значи ништа” (1964: 98–122). Ни Богдан Поповић у *Антологији новије српске лирике* не користи термин симболизам, али га у тексту „Стефан Маларме, Симболизам и други ’изми” негативно одређује. Повод за писање овог текста била је књига Ернеста Реноа *Симболистичко озрашје*, која се бави историјом симболистичког покрета (Алексић 2014: 186–187). За Скерлића и Поповића, симболизам је у српској поезији „од значаја само за слабије и према страним утицајима неотпорне писце; они најбољи, нарочито у својим најбољим тренуцима, немају са њиме ништа” (Јовановић 1994: 23). Увођењу термина симболизам у српску књижевност нису допринеле ни *Југословенска књижевност* Павла Поповића и *Југословенска књижевност III* Милоша Савковића.

иначе пригушене и дифузне доминације током прве деценије XX века” (Палавестра 1985: 23).

Као стилске одлике поезије српског симболизма, поред синкретизма стилских форми и модела, Палавестра издваја и употребу аналогичности и симбола, „често прибегавање персонификацији, понегде и синестезији, продубљавање и удвајање песничке слике, отварање дубинске перспективе и проширење функције пејзажа, музичко откриће звука речи и високо мајсторство у руковању усавршеним, прочишћеним и пажљиво избрушеним језиком” (1985: 28), као и тзв. поетску нарацију, која песничкој слици обезбеђује „боју, унутрашњу дубину простора и двоструко значење” (30). Као типичне представнике издваја Јована Дучића и Владислава Петковића Диса.

Да подсетимо, поменута периодизација настаје средином осамдесетих година, а до тада термин симболизам има прилично неуједначену и недовољно одређену употребу. Још сложенијом чини је појава новог термина – неосимболизам 1957. године. У часопису *Млада култура* 1957. године десет³ младих песника, прозаиста и књижевних критичара изјаснили су се као припадници неосимболистичке групе објавивши текстове под заједничким насловом „Реч је о неосимболизму”. Они су изнели своје виђење савремене књижевности и будуће улоге неосимболизма у њој. Њихов примарни циљ било је покретање часописа *Симбол*, у којем би заступали и бранили своја заједничка схватања. Иако су по њему и названи неосимболисти, часопис никада није покренут.

Окупљени као група сличних естетских уверења, сами неосимболисти различито су гледали на неосимболизам. Као један од његових циљева Драган М. Јеремић издваја анализу „низа модернистичких схватања” и проналажење у свакоме од њих „језгра праве уметничке новине, као и откривање места ове новине у једној обогатој реалистичкој синтези”, за шта је већ постојао термин интегрални реализам⁴. У тексту „Тражимо светлост при којој се може писати, сазнавати и волети” Милован Данојлић указује на заједничко настојање неосимболиста да стварају у духу времена: „Ми, неосимболисти, имамо извесно осећање историје. Нас интересује димензија нашег тренутка, осећамо вишеструку повезаност са људима своје генерације, једне генерације која се управо оформљава, и која хоће, о себи, за себе и за друге да каже неке нове садржаје света и живота”. За Драгана Колунџију „неосимболизам значи младост” и „изгледа као усамљена ружа нових, невиђених боја”. Он пише: „Волим своје другове неосимболисте, јер ми се чине као рудари који траже рудник лепоте, птицу раја, живу звезду која с ону страну гроба куца. Волим увек нова тражења у поезији и прозу изворски здраву, и зато волим неосимболизам”.

Аутори текстова у *Младој култури* инсистирали су и на коришћењу симбола, иако несагласни у његовом одређењу. За Драгана М. Јеремића „изражававање симбола свог времена”, као што су „социјализам, једнакост човека и жене, јединство човечанства у борби за остварење међународне сарадње и мира итд.” један је од циљева неосимболизма. Бранко Миљковић, међутим, на симбол гледа потпуно другачије. „Симбол повезује оно што ми нисмо и оно што јесмо, наш субјективни свет са

³ Група је бројала десет чланова: Драган М. Јеремић, Бранко Миљковић, Божидар Тимотијевић, Драган Колунџија, Жика Лазић, Милован Данојлић, Петар Пајић, Вера Србиновић, Коста Димитријевић и Звездан Јовић. У уводном делу текста „Реч је о неосимболизму” стоји да су објављене изјаве само оних чланова који тренутно нису одсутни из Београда (Група аутора, „Реч је о симболизму”, у: *Млада култура*, Београд, бр. 52, 1957.

⁴ Д. М. Јеремић, „Интегрални реализам, *НИН*, бр. 315, 1957.

објективним светом око нас. Песничка реч може да буде симболична само ако је репрезентативна за оба света.”

Једини који у овим текстовима помиње симболизам јесте Бранко Миљковић, и то у контексту немешања са неосимболизмом, јер „између њих не постоји онаква веза каква, на пример, постоји између реализма и неореализма или између романтизма и неоромантизма”. Неосимболистима су, каже Миљковић, „потпуно туђи идеализам и мистика симболистичке поетике”. За њих је симбол „инкарнација стварности, кондензовање стварности у простору и времену у оно што је есенцијално и битно”. „Остваривање симболичког израза је омогућено унутрашњом дистанцом према стварима, у односу према њима који карактерише нужност и неминовност онога што долази сутра. Потпуно прожимање стварности и њеног суштинског израза, есенцијално повезивање хуманог са оним што је битно у стварима остварује се симболичним речима поезије.” Међутим, ни у Миљковићевом, ни у текстовима осталих представника неосимболистичке групе нема речи о симболистичкој песничкој традицији.

Радивоје Микић запажа да је „сам Миљковић био свестан тога да симболистичка поетика за коју се он залаже има другачије одлике од поетике српских симболиста из првих деценија XX века” и да је зато хетерогени књижевни покрет најављен у *Младој култури* и назвао неосимболизам (2016: 14). У осврту на Миљковићеву збирку *Ватра и ништа* (1960) Данојлић пише: „Неосимболиста по крви и по дисању, Миљковић је саме елементе заменио симболима. Речи су потамнеле, из магле је искрсло ново тло, довољно за један нови живот, једну нову љубав. Ватра, крв, жудња, смрт. Примећујете ли одсуство једне речи? Наиме, саме песме? То није случајност. То је нож сјурен у срце ларпурлартизма. Уза сву презаузетост подмићивањем и призивањем 'блештавог зида', песник није заборавио да је песма блага последица једног врелог, егзистенцијалног преиспитивања” (Данојлић 1973: 179).

Међутим, убрзо након програмског текста, термин неосимболизам нестао је из употребе. Као један од разлога његовог неприхватања Александар Јовановић наводи то што основни термин – симболизам⁵ у српској књижевности није био устаљен, односно изостала је основа од које би се пошло. Самим тим, изостао је и однос према симболистичкој традицији. Други разлог, који сматра важнијим, произилази из уметничких домета песничких књига припадника групе (Јовановић 1994: 20).

У време објаве неосимболизма појавиле су се и прве песничке књиге његових следбеника. Биле су то збирке *Урођенички псалми* (1957) Милована Данојлића, *Затвореник у ружи* (1957) Драгана Колунције, *Велики спавач* (1958) Божидара Тимотијевића и *Узалуд је будим* (1957) Бранка Миљковића. Пишући о Данојлићевој поезији Миљковић уочава да је она „настала под утицајем два схватања која су највише обогатила, оплеменила и утицала на новију поезију, под утицајем надреализма и симболизма” (2016: 123). Не помињући неосимболизам, он истиче жељу ове поезије „да буде интегрална”, да „инвентивне надреалистичке исказе претвори у симболе свести” (129). Као битну одлику Данојлићеве поезије наводи музикалност и симболе помоћу којих песник „помаже нам да осетимо речи, а не само да их разумемо” (129–130). У првим песмама Милована Данојлића, Драгана Колунције и Божидара Тимотијевића уочавају се одређене сличности, првенствено на плану песничког израза, у којем се препознаје

⁵ Да подсетимо, текст Драгише Живковића „Симболизам Војислава Илића” објављен је 1960. године. Годину дана након објаве темата о неосимболизму објављена је и књига Зорана Гавриловича *Од Војислава до Дуса* (1958), у којој се аутор, као и његови претходници, определио за термин модерна.

узнемиреност песничког субјекта (праћена мотивима бекства, двојника, сна, рата...). Честе асоцијације, брзе промене песничких слика, удвајања песничког субјекта такође су одлика ове поезије. Међутим, постоје мишљења да је припадност ових песника неосимболистичкој групи заправо оптеретила рецепцију њихових стихова, тј. да су у контексту симболистичког наслеђа изгледале „формално и семантички сиромашније него што су, уистину, биле” (Јовановић 1994: 37).

У години настанка неосимболистичке групе Бранко Миљковић објавио је и прву збирку песама и свој први есеј. Упоредимо ли текстове „Неосимболизам не треба бркати са симболизмом” и „Поезија и облик” нећемо уочити сличности. Наиме, у есеју „Поезија и облик” Миљковић износи своја поетичка начела, везана за природу песништва, однос песме и њеног садржаја, песме и њене форме, која су у својој основи симболистичка, и то у оном облику у којем данас разумемо симболизам. За Бранка Миљковића поезија је стварање, а не „именовање постојећих ствари”. Она је стога беспредметна чак и кад полази од стварног и видљивог. Већ створено и видљиво она дематеријализира и чини невидљивим, „претварајући стварност у могућност” (подсетимо се да у програмском тексту Миљковић помиње „потпуно прожимање стварности и њеног суштинског израза”). Природи песме страни су нарација и инвентарисање. Она настаје из алузија на садржаје који су се пре ње догодили. Зато она има идеју, а не садржај.

Као једино коначан Миљковић издваја облик песме, којим се у неразлучиву целину сједињују „најразличитије алузије и утисци”. Савршеној песми одговара строго одређена форма, а „прецизност, потпуно потчињавање речи идеји, и идеји облику песме” припада великим песницима. Одређујући се према заговорницима слободног стиха и онима који у поезији траже ново, он предност даје сонетима какве су писали Маларме, Верлен, Рембо, Валери, Рилке, пре него песмама Тристана Цара и Бретона. Подсећа да „нема велике поезије без строге и одређене форме” и да „неримовани стихови још не значе слободне стихове”. О њиховој организацији и музикалности сведоче стихови Бранка Шимића, Драгутина Тадијановића и Васка Попе.

У завршници есеја „Поезија и облик”, песник помиње неосимболизам, што се може, због коришћења појма, сматрати једином везом са претходном објавом у *Младој култури*: „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 произвољности 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”.

Поетичка начела изнета у есеју „Поезија и облик” препозната су и збирци *Узалуд је будим*, о чему ће бити речи у посебном поглављу. У студији *Бранко Миљковић или неукротива реч* Петар Џацић издваја Миљковићеву улогу у оснивању неосимболистичке групе, иако самој групи не придаје посебан значај. Уједно, подсећајући на традицију симболизма у српској књижевности, Џацић указује да попут Лазе Костића, који је, поезијом и програмом, први истински роматичар, за Бранка Миљковића можемо рећи да је, и поезијом и програмом, „учинио покушај коришћења и примене искуства оног ’дубљега’, ’амбициознијег’ симболизма чији су зачетници Маларме и Валери” (1996: 60–61). У том смислу, „наслеђе симболизма” у модерном српском песништву почиње са Миљковићем.

Нестанак неосимболистичке групе и самог термина педесетих година 20. века није, међутим, значајно и нестанак симболизма, односно оне поезије која би се могла довести у везу са његовом поетиком. Те године биле су по много чему значајне за српску књижевност. Са поезијом Васка Попе, Миодрага Павловића и Стевана Раичковића померене су и проширене границе песничке слободе. Значајан утицај имали су песнички и есејистички текстови европских стваралаца (Елиот, Рилке, Сипервјел, Манделштам...). Променио се и однос према културној и песничкој традицији. Окретање европским узорима покренуло је и повратак сопственом наслеђу. Све то условило је стварање поезије сложеног израза која се није могла читати у једном кључу. Педесетих година, поред Данојлића, Колунције, Тимотијевића и Миљковића, прве збирке песама објављују и Велимир Лукић (1954), Јован Христић (1954), Иван В. Лалић (1955), Борислав Радовић (1956). Године 1960. појављују се Миљковићеве збирке *Ватра и ништа* и *Порекло наде*.

Када се осамдесетих година термин неосимболизам поново јавио, у интерпретацији књижевних критичара и историчара, коришћен је да би описао елементе симболизма у поезији српских песника који су стварали у претходне три деценије. „Уместо декларативно и споља, овога пута јавио се 'изнутра', настао препознавањем и уопштавањем основних својстава песничких остварења” (Јовановић 44). Односно, термин неосимболизам требало је да опише промене које су у међувремену обележиле српску књижевност.

Говорећи о наслеђу симболизма у српској поезији, у тексту „Југословенска поезија постдогматског доба” као представнике неосимболизма Александар Петров издваја песнике који су се јавили после 1960. године – Милана Милишића, Рајка Сјеклоћу, Божицара Милидраговића, Тању Крагујевић, Бранислава Милановића. Наводи и њихове претходнике. „Старији инспиратор српских песника с ове линије је Душан Матић, једним видом свог стваралаштва њима претходи Иван В. Лалић, а њихов је непосредни и најистакнутији претеча Борислав Радовић – песник заокупљен лингвистичком алхемијом а не метафизичким преокупацијама” (1983: 166). Песници неосимболисти заговорници су интелектуалне, строге и чисте поезије; удаљавајући се од стварног и конкретног, они теже архетипском, првобитном, откривању крајњег смисла. Поезија је за њих више „призор стварања језика” него стварање у језику. Као програмски пример таквог песништва Петров наводи Радовићеву песму „У славу Ероса” (1983: 160–161). Песнички израз ове поезије види као сложен, изнијансиран, вишезначан, а једним својим делом она је метапоезија.

У предговору књизи Велимира Лукића *Магла и лик*, насловљеном „У потрази за Итаком”, Слободан Ракитић говори о „некој врсти Лукићевог неосимболизма, карактеристичног за једну даровиту генерацију послератних српских песника” (1984: 11). Као представнике те генерације наводи Бранка Миљковића, Божицара Тимотијевића, Драгана Колунцију, Милована Данојлића, Александра Ристовића, Матију Бећковића, Петра Пајића, Алека Вукадиновића и друге. Ракитић подсећа и на везе ових песника са надреализмом, указујући да су у својим најбољим остварењима ипак ван његовог утицаја. Наводећи да је рани Лукић ближи „неосимболистима по извесној 'неодређености' и 'неухватљивости' мотива”, док је познији „ближи неколицини песника чија је поезија мотивски одређенија, сажетија и самим тим конкретнија (Иван В. Лалић, Јован Христић, Борислав Радовић)” (Ракитић 1984: 12), Ракитић указује и на разлике међу песницима које је претходно именовоао као неосимболисте.

У „Поговору” *Старим и новим песмама* Јована Христића Ђорђевије Вуковић закључује да је у формирању овог песника знатан удео имао и симболизам „чији је утицај

на српску поезију педесетих година био доста велики” (1988: 90). Они који су тада почињали имали су пред собом два пута: „неоромантичарску струју и обновљени надреализам, два различита али једнако крута манира, па су, не прихватајући ни једно ни друго, тражили бољи пут” (90). Христић се, каже Вуковић, без колебања окретао онима које називамо симболистима или наследницима тог покрета, што потврђују и његови стихови и формулисани књижевни погледи. Због тога што се јављају као песници и есејисти, били су му блиски Бодлер, Валери и Елиот. „Он је у симболизму налазио оно што га је и тада и касније веома занимало, високу књижевну културу, синтезу различитих искустава, јединство певања и мишљења и схватање појединих цивилизација чиме су били заокупљени не само симболисти, као Јејтс, него и Кавафи који је Христића привлачио својим поимањем грчког и медитеранског света. Ивану В. Лалићу⁶ била је ближа Јејтсова Византија а Христићу Кавафијева Грчка” (Вуковић 1988: 90).

У „Белешкама о савременој поезији”, предговору антологије *Шум Вавилона*, Васа Павковић у неосимболисте убраја песнике који су, „полазећи од освојеног искуства Попе, Павловића, Давича и Раичковића, под утицајем онога што се дешавало и на светској песничкој сцени, крајем педесетих година објавили своје прве песничке књиге” (1988: 25). „Чист неосимболизам” они су седамдесетих и осамдесетих година употпуњавали стварносним веристичким елементима. Као најуспешније књиге овог периода Павковић издваја *Песме 1971–1982* Борислава Радовића и *Страсну меру* Ивана В. Лалића. У представнике неосимболизма Павковић убраја и Милована Данојлића, Божидара Тимотијевића, Бранка В. Радичевића, Вука Крњевића, Јудиту Шалго, Драгана Колунџију, Бранислава Петровића.

За проучавање симболизма у српској књижевности већ поменути зборник Српске академије наука и уметности *Српски симболизам / типолошка проучавања* био је неизмерно значајан. Осим што је одговорио на дотадашња терминолошка разилажења, дефинисао периоде у трајању симболизма, указао је на његове представнике и ширину симболистичког наслеђа. Уједно, његовим објављивањем створена је добра основа за нова есејистичка и књижевнотеоријска размишљања. У тексту „О једној грани српског симболизма”, објављеном у овом зборнику, Љубомир Симовић узима језик и свет бајалица као „природан завичај једне гране српског симболизма”. Песници који припадају тој грани „остварили су нашу можда најизворнију симболистичку поезију”. Они су изнели на светлост „један таман, подземни, периферијски ток нашег језика и песништва” искористивши га да изразе „оно симболистичко *нешто*, магловито, неодољиво и неизрециво, оно *нешто* што се више осећа и слуги него што се зна, и што се и изражава више као слуга и наговештај, него као знање” (Симовић 1985: 325). Елементе тог тамног и неухватљивог говора, из којег „ми можда мало разумемо, али много чујемо” Симовић препознаје код Кодера, Настасијевића, Винавера, у поезији Десимира Благојевића, Бранка Миљковића и Алека Вукадиновића.

⁶ У тексту „Иван В. Лалић и Јован Христић у поетичкој паралели” Драган Хамовић уочава разлике у поетичком обликовању ова два песника: „Иван В. Лалић, преко митско-историјске Византије доспева до песама и поема аутентичног (а сасвим ововременски интонираног) православног исповедања драме општељудског спасења. Јован Христић, од 'декадентне' Александрије и пресократовског интегралног, песничког мишљења што настаје у дотицају са конкретним светом јасних обрису, на крају свог песничког дела најпростијим сликама и обичним речима слави бесповратно прошле мале животне реалије”. На крају, Лалић „остаје веран поетици 'симболистичког наслеђа', док се Христић, заобилазним путем и на специфичан начин, приклања авангардној преминацији егзистенције саме, у односу на творевине људске културе” (Хамовић 2007: 372).

У књизи *Поезија српског неосимболизма: историја једне песничке осећајности* Александар Јовановић историју послератне српске поезије, након Васка Попе и Миодрага Павловића, сматра историјом српског неосимболизма. При томе, термин неосимболизам условно употребљава да би указао на „неосимболистичка својства појединих поетика”, у које убраја: супротстављање нормативној поезији и њеној јасноћи, усредсређеност на мотиве песништва и културе, тежњу ка савршенству форме, неодређености и вишезначности песничког језика, као и „отпор авангардној искључивости и проглашењу новине за основно начело” (1994: 8). Он наглашава да се неосимболистичком не може сматрати поезија свих песника који су овај термин први употребили, као ни да се поезија песника о којима пише (Бранко Миљковић, Иван В. Лалића, Борислав Радовића и Алек Вукадиновић) не може у целини подвести под неосимболизам. Јовановић учовава и другачији развој неосимболистичког певања у односу на онај који је 1957. наговестила неосимболистичка група. У његовом тумачењу почеци неосимболизма везују се за следећа дела: *Дневник о Улису* (1954) и *Песме* (1959) Јована Христића, *Бивши дечак* (1955), *Ветровито пролеће* (1956) и *Мелиса* (1959) Ивана В. Лалића, *Поетичности* (1956) и *Остале поетичности* (1959) Борислава Радовића и *Узалуд је будим* (1957) Бранка Миљковића (Јовановић 1994: 59). За разлику од претходника, представника прве послератне генерације, који су већ на почетку објавили неке од својих најзначајнијих књига, неосимболисти које Јовановић издваја то су учинили касније. Наводећи њихове најзначајније збирке (*Ватра и ништа* (1960) Бранка Миљковића; *Александријска школа* (1963) и *Старе и нове песме* (1988) Јована Христића; *Маина* (1964), *Описи, гесла* (1970) и *Песме 1971–1982* (1983) Борислава Радовића; *Изабране и нове песме* (1969), *Сметње на везама* (1975), *Страсна мера* (1984) и *Писмо* (1992) Ивана В. Лалића; *Кућа и гост* (1961), *Трагом плена и коментари* (1973) и *Далеки укућани* (1979) Алека Вукадиновића) прикључује им и Милосава Тешића, са песничким збиркама *Купиново* (1986) и *Кључ од куће* (1991). Између првих и каснијих књига ових песника уочљиве су значајне разлике, али и стваралачки континуитети. Тежећи да буду у дослуху са модерним европским песништвом, они су настојали и да „непрестано снаже своју везу са културом и традицијом којој припадају, да се ослањају на – у најширем смислу – симболистичко наслеђе и његова поетичка исходишта” (Јовановић 1994: 61). Иако један од оснивача неосимболистичке групе, у датим прегледима песништва до осамдесетих година о Петру Пајићу нема речи. Међутим, у предговору његове збирке *Чисто доба* Слободан Ракић уочава да је то песник у чијој се поезији, поред Бранка Миљковића, може наћи „највише елемената симболистичких поетика” (1990: 18).

О свом односу према симболистичком наслеђу, али и према неосимболизму неки од њих су и сами говорили у разговорима о поезији са Александром Јовановићем, сабраним у књизи *Порекло песме*. За Ивана В. Лалића симболизам представља процес у модерној поезији који почиње са Бодлером и траје и данас. С друге стране, увиђајући неодрживост појма, на неосимболизам гледа као на етикету „која треба да послужи практичним критичарским разврставањима песника у групе, школе и правце, а у сврху класификовања по сваку цену” (Јовановић 1995: 35). Борислав Радовић, подсећајући да се о било којем 'изму' у вези са неким писцем озбиљније може говорити само са књижевноисторијског становишта, не налази да је било чиме допринео да се његов рад „доводи у везу с тим појмом; још мање са групом такозваних неосимболиста” (Јовановић 1995: 80). Алек Вукадиновић се, међутим, даје сврстати у „сазвежђе симболизма”. „Ја мислим да управо ова, типично наша, 'тамновилајетска' жица песништва, коју сте у питању подвукли, спонтано спаја две традиције: древну, архаичну имагинацију и симболистичко искуство, па на том споју и сусрету архаичног и модерног настаје једно сасвим особено песништво, какво се ретко среће у светским просторима” (Јовановић

1995: 126). Поезију коју пише Милосав Тешић може назвати неосимболистичком, „уколико се неосимболизам схвати као недисциплиновани, мање верни симболизам” (Јовановић 1995: 213). „Тамо где се у мојим песмама или у њиховим деловима ради о активном односу према бајаличком језику, где уопште има језичког, мање или више семантички растерећеног, чаробњаштва, где постоји сагласје међу звуцима и сликама/бојама, где се срећу примери синестезије, где се примећује осећање универзалне аналогije – ту има и (нео)симболизма” (216).

Из наведеног се може уочити да ни сами песници нису били сагласни у одређењу појмова симболизам и неосимболизам и односа сопственог песништва према њима. Због тога смо као циљ овог рада именовали проучавање симболистичких тенденција у савременој српској поезији, независно од припадности односно неприпадности песника неосимболистичкој групи. У поезији Милована Данојлића, Драгана Колунџије и Божидара Тимотијевића елементи симболистичке поетике, уз извесна одступања, препознати су у њиховим првим збиркама (*Урођенички псалми*, *Затвореник у ружи* и *Велики спавач*), мада је код Данојлића, због сложености његовог опуса, та слика нешто другачија. У књижевном делу Бранка Миљковића припадност симболизму, поред збирки песама *Узалуд је будим* и *Ватра и ништа*, потврдили су и његови есеји („Поезија и облик”, „Херметичка песма”, „Поезија и онтологија”). Симболистичка поезија Петра Пајића сагледана је у збирци *Чисто доба*, а поезија Велимира Лукића у избору *Магла и лик*. Посебно значајни и за тумачење инспиративни били су опуси Ивана В. Лалића, Борислава Радовића, Алека Вукадиновића и Милосава Тешића, зато што се у њима уочавају извесна померања у опредељености за симболистичку поетику. Сложеност њиховог песничког дела несводива је на елементе само једне поетике, тако да се са развојем ове поезије прати и уплив елемената симболизма или удаљавање од њих. Као млада поезија која је изостала из поменутих књижевнотеоријских и књижевноисторијских класификација издвојила се поезија Дејана Алексића.

Поезију ових песника повезује настојање да се иза појавног и стварног света открије једна другачија, смисленија стварност, унутрашња и несазнајна. Нешто „тако јединствено, тако неухватљиво и тако неодређено не може да се саопшти непосредним тврђењем или описом, већ само једним низом речи, слика, које ће послужити да се оно наговести читаоцу” (Вилсон 1964: 19). Зато сваки од ових песника „запажа аналогije, сагласности, које добијају литерарни вид метафоре, симбола, упоређења или аналогije” (Рејмон 1958: 21). У проучавању ове поезије нагласак ће бити на структури песничке слике, особености песничког поступка и природи симбола који у њему настају, као и на њиховом компаративном прегледу. Значајно полазиште биће и песнички избор тема и мотива, однос према песничкој традицији и цитатност. Све то сливено у песнички израз указаће на њену вредност и њен значај за српску књижевност у целини, што ћемо у радовима који следе настојати да покажемо.

Иван В. Лалић

„Права је слика увек она друга,
Тек наслућена у свом привиду.”

„Када бих покушао да себе сместим у једну од развојних линија српске поезије, усудио бих се да кажем да себе видим као настављача оног напора који у српској поезији својим делом изводи, најпре, Војислав Илић као песник јасних, јарких пластичних слика; као песник који је у трагању за српским шеснаестерцем, у ствари, успешно трагао за формулом нашег такозваног слободног стиха, јер, наравно, нема слободног стиха, то је оксиморон као и 'дрвено гвожђе'. И други песник – Дучић са својим култом форме, са једне стране, и једном тематском лепезом са друге” (Лалић 1997: 287). Овим речима Иван В. Лалић одређује своју песничку традицију, разликујући, у контексту Елиотовог учења, баштину и традицију. Под баштином подразумева „оно што свако наслеђује самим тим што припада једној култури, једном народу, односно култури тога народа”, док је традиција „нешто што се бира, индивидуално” (286). Као почетак своје традиције наводи *Антологију новије српске лирике* Богдана Поповића.

Прву збирку песама *Бивши дечак* Лалић је објавио 1955. године. Иако је садржала свега седамнаест песама, наговестила је нека од значајних обележја његове поезије – стваралачко обраћање традицији (коришћење модела успаванке и молитве), певање о миту, мору, љубави, смрти (Јовановић 1994: 148). Након *Ветровитог пролећа* (1956), *Великих врата мора* (1958), *Мелисе* (1959) и *Аргонаута и других песама*, Лалић је објавио збирку *Време, ватре, вртови* (1961), као избор из свог раног стваралаштва. Уследиле су збирке *Чин* (1963), *Круг* (1968), *Изабране и нове песме* (1969), са циклусом „О делима љубави или Византија”, *Сметње на везама* (1975) и *Страсна мера* (1984). Своје песничке врхове, по оцени критике, досегао је у збиркама *Писмо* (1992) и *Четири канона* (1996).

Проучавајући интертекстуалност у поезији Ивана В. Лалића, Светлана Шеатовић-Димитријевић је уочила да је његова поезија још од првих књига „ослоњена на улогу културне традиције у савременом песништву”, под којом подразумева „употребу цитата, асоцијативног низања појмова, имена и појава универзалне књижевне и културноисторијске вредности” (2004: 171). Интертекстове у Лалићевој поезији она је груписала у неколико циклуса, почев од античких мотива и тема, преко мотива из народне и српске средњовековне књижевности, европске и српске књижевности 19. и 20. века, до Библије (2004: 171–178). Тако кроз Лалићеве стихове поново срећемо Аргонауте, Орфеја, Одисеја, али и Поа, Хелдерлина, Рилкеа, Војислава Илића, Стерију, Лазу Костића, Милутина Бојића и друге. По мишљењу Радивоја Микића, песничково ослањање на традицију је „најмање троструко (састоји се из активирања једне књижевноисторијске свести или компетенције да се ствари књижевне прошлости гледају из одређеног угла, једнако као што у његов склоп улазе и одређени тематски елементи и сами облици у које Лалић уводи свој лирски говор)” (1996: 69–70).

Основни задатак који Иван В. Лалић свом песништву поставља је „трансформисати спољне утиске, подложне разорном току времена и по својој природи пролазне – у чврсти кристал песме који ће тренутак пренети у непролазност” (Урошевић 1996: 28). Управо свест о времену често раздваја песничку слику и удваја лирског субјекта, те је „једна његова страна увек окренута могућим облицима прошлости, док је друга заокупљена видовима непосредне садашњости. Прва је усмерена да тражи и

испитује, ослоњена на поруке колективног али и индивидуалног памћења; друга је опредељена да посматра и описује, препуштена извештајима сопствених чула” (Велмар-Јанковић 1995: 17). Лалићева поезија је и непрекидно преплитање видљивог и невидљивог, присутног и одсутног, стварног и привидног. Она „језиком видљивих ствари”, „чинећи од њих симболе способне да изразе емоционално становиште песничког субјекта”, изражава једно дубље искуство, чиме се приближава поетици симболизма (Јовановић 1994: 145). Међутим, његов песнички свет није неприступачни свет симбола, нити је у потпуности одвојен од стварности. Настојање да се у видљивом препозна невидљиво, односно да се невидљиво преведе у слику, представља његову особеност, у којој и треба тражити Лалићев симболизам.

У поезији Ивана В. Лалића као укрштају различитих тренутака времена и различитих облика постојања, и песничка слика је необично грађена. Призивајући у своје оквири оно што је нестало, она настоји да га оживи у оним појединостима које су лирском субјекту посебно важне, а које се, опет, и оживљене, показују као невидљиве, неухватљиве, несазнајне. Зато су слика, односно оно што се може визуализовати, и звук њени неодвојиви елементи. Исто тако, она призива оне елементе природе и света који и својим присуством сведоче о својој одсутности, и обрнуто, оне који су нематеријални, а ипак видљиви, и за лирски свет посебно инспиративни. Од почетка стварања за Ивана В. Лалића то су ветар и светлост.

У песми „Ветар”, замишљеној као обраћање лирског субјекта себи некадашњем, бившем дечаку, ветар окупља песничке слике, својим „деловањем” повезује их у јединствен простор и тренутак. Он „који се некад рађао / Сав зелен међу маљама на грудима Маљена”, конкретизован простором кроз који пролази, обојен бојом предела, у доживљај дечака уносио је узнемиреност, неизвесност и страх. Само обраћање лирског субјекта поделило је песничко време на два тренутка, на онај којег се сећа, и онај из којег пише, а њихово јединство остварено је низом призиваних слика и осећаја. Сећање је везано за ноћ, ветровиту ноћ у којој су борови узнемирени „до горког корена иглица”, због којих мајка затвара капке. Неколико хронолошки повезаних слика надјачава опис ноћи, осећај њене снаге, и звук ветра, који делује попут успаванке. Сећање на мајку дато је у сликама: „Мајка је затварала капке пред боровима / Узнемиреним до горког корена иглица”; „А мајка носи свећу, / На степеницама пажљиво заклања пламен руком”; „А ти си добар дечак и мајка ће пољупцем / Да запечати твоју данашњу малу јаву”. Њено деловање призива утеху, сигурност, спокој. Закључавши сва врата куће, оставивши на ветру само борове и скитнице, она потврђује кућу као простор сигурности, супротставља га великој ноћи („превелика за тебе / Као одело одраслих”). Пољубац мајке прати и звук успаванке, унутрашњи звук, наспрам ветра који долази споља („Анђели дајте да заспим, да спим, / Да ничега злога ја не сним”). Тако се и простор удваја, визуелно и звучно. У завршници песме дечак спава, спокојан, саображен са простором, који више није угрожавајући, већ онај са којим ће се изнова пробудити („Јер ноћ је велика и ветар је под прозором / И падају шишарке, и месец ће да буде / Чист и углачан од ветра, мали и округао. / Заспао си, сасвим сигуран да ћеш се сутра / Пробудити. Као и ветар. Као и ветар”). Дозвано сећање дошло је са оним оку невидљивим, са којим је то и постало, са ветром.

Лирски субјект „Зарђале игле” такође призива ветар прошлости. „Тада сам заволео ноћ, / заволео је због ветра / Распредео у тамним иглицама борова, / И лупања капка на прозору чврсте куће / Од које оста темељ и зелена рђа корова”. Песничка слика слична је оној у песми „Ветар”. Она укључује ноћ, ветар, место детињства, али са једним другим циљем, да укаже на страхоту онога што се у међувремену догодило. Време

спокоја, оживљено чулним појединостима („и дах мајке, десно у тами, млак и благ“; „у сан сам тонуо као у сапуницу“; „на ветру, под мрком кожом, расле су мале кости“; „у кућу зеленооку долазили су гости, / а ја сам обично био умрљан боровом смолом“) заменило је време рата и страхова, са којим су се и сећања изменила („Ал ја сам остао, да растем даље / С њиховим погледима, као зарђалом иглом / Под кожом потиљка; али да ипак, споро, / Опет заволим ноћ, и њене мекане звезде“). Страдање оних „који се родише кад и ја“, а који су га смрћу прерасли, „с очима пуним страха / И прашине, запањени“ угрозило је сва упоришта, нарушило све равнотеже, разорило и оно што му је претходило. О томе сведоче и остаци темеља некадашње куће, зелена рђа корова, шуме, али и велики ветар, сада „распреден у иглицама посечених борова“. Простор збивања добија њихове мирисе, боје, звуке, као посебан сведок у свести оног који у њему борави. И када нестане, присутан је, испуњен гласовима, крицима, погледима који траже да буду пронађени. У песми „Опело“ бивши дечак не жели да их се ослободи, свестан ужаса њиховог страдања: „Нећу да прећутим; зидови су прећутали / И срушили се. А они из цркве, што су мртви, / Нису заспали. Они бдију, незвани бдију / У бившем дечаку. Ја не могу да их протерам / У простор ветра што је сада на месту цркве / Где расте коров, сасвим риђ од њихове крви. / Нека остану и нека бдију, незвани бдију, / Јер презрели би ме да им певам успаванку“. Свест о променљивости и непостојаности свега, живог и неживог, песник употпуњује призорима сећања, чињеницом да се и она мењају снагом онога што долази после њих, као и да управљају оним чему претходе („остатак туђе смрти што прође сасвим близу“), попут ветра, кружећи и подсећајући. Слика ветра дата је и у песми „Еквиноциј“. Он „који остаје нем јер се разлистава“, који се „не понавља, а исти је“, „прастаре боје свежег неба“ окупља давно изгубљене гласове нестале „у зубатом простору мрака, испод корења“. Без боје и облика, несталан, без гласа, а пун гласова, он је непрекидно враћање. Он „који извлачи црна стабла из љубоморне земље“ спаја оно што је у њој са оним изнад, оно што је нестало са оним што траје, као метафора за повратак и прелазак из једног у друго постојање.

Позивајући се на метафору ветра, можемо објаснити и честа удвајања песничких гласова у поезији Ивана В. Лалића. Попут гласова у ветру, сви су ту, повезани, живи и оживљени, присутни и далеки. Отуда је и смрт истовремено тако далека и тако блиска. У песми „Requiem за мајку“ песник издваја два лирска гласа – глас бившег дечака и глас његове умрле мајке. Наглашавајући, на самом почетку, да „ветрови одевају небо над нашим градом / И не знају за сиромаштво“ (тако их смешта у простор који је човеку недоступан), лирски субјект, обраћајући се мајци, увиђа и да они „не мрешкају огледала твојих мртвих очију / Зауостављених, као мали потоп, под корењем / Рачвасте липе. Између тебе и светлости живи земља“ (њихово кретање је ипак ограничено). Између мртвих и ветрова такође је земља. Веза нема, чини се бившем дечаку. На то упућују и песничке слике: зазидана у тишину, „опљачкана за глас“, „до очију пуна запечаћене љубави“. Па ипак, лирски субјект (удвојени песнички глас) невидљиво проналази и невидљиво оживљава: „Где је мој дечак / С нештром сликом света у наслеђеним очима?“, „Мој дечак. Моје очи, очишћене од смрти“. А проналази га у ономе што је такође невидљиво, неухватљиво, а јако – у погледу, сећању, језику љубави, ономе чему попут ветра земља поставља границе, а небо отвара своја пространства. У речима бившег дечака, то је наслеђени глас (којим и у песми говори у име мајке): „Јер бивши дечак је проговорио / Наслеђеним гласом: језик имена моје љубави / Живи у стварима које љубав окружују. Ако зато нисам бољи (а доброта је налик / На плиме у малим заливима), ја ипак бивам / Богатији, као стабло што мора да листа“. За умрлу мајку, то су очи. Нештру слику света „у наслеђеним очима“, какву је морао имати када је као дечак остао без мајке, на крају песме замењују очи „очишћене од смрти“, којима је спознао да све је ту, чак и када нестане. „Могло би се, према томе, казати да се Лалићев 'Requiem за мајку' у свом

симболичком подтексту открива као пут ка животворној, метафизички оживљавајућој снази љубави. Упркос наслову, у средишту тог песничког парадокса ипак се, чини се, не налази фигура мртве мајке, него симболичка фигура *бившег дечака* који је најзад – како казује песма – *'сазрео између пространих / Разбијених прозора непознатих година'*, да оживи своје згасло детиње биће с његовом *'неоштром сликом света у наслеђеним очима'*, с његовим непризнавањем привидних очигледности и неумитности и тако прекорачи *'логичну'* и *'неминовну'* мисао о смрти као коначном нестајању и губљењу” (Брајовић 2003: 106)

Песничка слика Ивана В. Лалића никада се не открива једним читањем. До ње се долази откривањем и онога што се памти, у миту, књижевности, историји, култури. Она је дијалог нечег општег са нечим тренутним, нечега што се збило са нечим што се управо догађа, песникова потреба да то деловање макар на тренутак заустави и веже сазнањем. Чак и онда када се то чини немогућим. У песми „Војислављев врт”, „Лалић на почетак ставља стих из Војислављеве песме у којој је опис постављен у први план да би се у дубљим слојевима песма конституисала као симболичка транспозиција емпиријског материјала” (Микић 1996: 80–81). Стихом „*Чуј како јауче ветар кроз пусте пољане наше*” он призива не само ветар Илићеве позне јесени него и ветар његовог врта, „око угла Таковске и Далматинске”. Привид некадашњег врта, уместо којег су сада „две анонимне зелене мрље / Са обе стране зида Ботаничке баште”, само је повод да песник подсети да ветар памти, тај моћни, чудесни ветар, „памти младицу, сада / Стасалу у стару крошњу иза зида” упркос времену које убрзано „разрађује распоред / Неких вољених слика”. Неке од њих ипак пробијају ваздух, опстају, расту, пркосећи му. У другом делу песме лирски субјект поставља питање шта се може супротставити убрзању и одмах одговара да је то „статичност средишта / Које се мора изабрати”. Оно подразумева „искуство изузимања, а ипак у страсној мери учешћа”, искуство које проналази у Илићеве „Химни векова”. Да би је испевао, песник је морао да стане и пусти спровод да прође, односно да га сагледа са једне више позиције, као изузет од смрти, у којој неминовно „страсно учествује”, јер ломи исти хлеб, сипа исто вино, постаје „невидљив међу сенима”. „И у часу кад се обре међу сенима, кад постане невидљив, песник није 'ништа мање стваран', управо зато што је, изузимајући себе на тренутак из општег ланца пролазности и нестајања, оставио сведочанство о пролазности и нестајању. Зато и 'ветар' који (као природна појава, као нешто што је вечно) једини 'памти' нестали песников врт, сада 'њуши стихове у ваздуху', пошто је у њима слика онога што је нестало а што само он памти” (Микић 1996: 82). На тај начин песничка творевина побеђује пролазност и „време на делу”⁷, односно, како стоји у завршници песме „свет се обнавља негде на пресеку тог врта и ове реченице”. „Тако се једна специфична потрага за траговима песниковог врта претворила у највишу похвалу ономе што из невидљивог прелази у видљив свет. То су 'неке вољене слике' које покрећу асоцијације на Илићеву поезију и судбину” (Микић 1990: 24). Поезија Ивана В. Лалића представља непрекидно настојање тог обнављања.

У троделној песми „Београд са старих фотографија” ветар уступа место „фосилима светлости”, који настају из лаковане дрвене кутије боје шумског меда, „на дугим зглавкастим ногама воденог инсекта”, која „светлуца гладним киклопским оком”, чувајући тако призоре једног тренутка и простора. Међутим, та дрвена кутија

⁷ У есеју „О поезији Војислава Илића”, Лалић пише: „Видео је, из одређеног угла, време на делу. 'Он је увео у српску поезију време као огромну, неухватљиву фаталност, као сам дубок и звучан акорд трајања' (Зоран Гавриловић) – при чему се, као магнетна игла свом заданом, меланхоличном полу, окретао прошлости. Али је време сагледао и као поприште историје, као задани простор и, доследно томе, као непосредну датост” (1997: 40).

фотоапарата, „прегриза реку / Мало узводно од ушћа, / Заједно са сећањем на пљусак”, „време на Сахат-кули удаљава се, као звезда”. Њена способност да памти ограничена је, омеђена простором, варљива у својој трајности. Чувајући сећања претходника, мешајући историју са памћењем, она ипак оставља могућност да свет се обнови, дописивањем књиге „коју су други саставили за нас”. Песник то и сликом дочарава – „одљуштити са мрежњаче киклопа / Заборављену светлост” – поново проћи дунавском падином, Теразијама, мостом над Савом („над Савом што је отекала у кише” – и у детаљима песник открива свест о пролазности, протицању и кружењу), „померити тако равнотежу / Између јуче и сутра, ситним тегом / Памћења данас”. Тај ситни тег не само да зауставља заборав него и обогаћује будућност, осмишљава је искуством претходника, тренутан је, а трајан: „Отискивана у безброј копија, / Та слика живи зато што се враћа, / Слична и никад истоветна, да би / Познала себе у оку што стари / Изнутра, као плод у сенци; тако / Сваким повратком расте будућност”. Међутим, и сама слика за Лалића је загонетка, никада она коју посматрамо. У песми „Imago ignota” он каже: „Права је слика увек она друга, / Тек наслућена у свом привиду”. Попут рестауратора који под првим слојем боје открива рад старијих руку, Правог Мајстора, и слика коју видимо тек је привид, варијанта оног правог, његова игра, оно што желимо да видимо („То што видим не могу да опишем; / Ја сам његов опис”).

Читајући поезију Ивана В. Лалића често сусрећемо удвајање песничких слика, било временских, било просторних, понекад и једних и других. У песми „Елегија, или Дунав код Доњег Милановца”, у садашњем тренутку, пред једним призором, песник укршта видљиво и невидљиво, развијајући необичну слику. Лирски субјект са врха Мироча посматра реку, која га својим изгледом подсећа на море, а у ствари је „успорена у језеро, за љубав генератора”. И доле, „део слике у увећању / Потврђује утисак: заиста личи на море”, само што је друга обала овде видљива и „одсликава се иза капака, склопиш ли очи”. Потврђујући свој утисак, он, чини се, наглашава варку видљивог. Истовремено, у истом пределу, због рада мотора не чује виле, не доводећи у питање њихово постојање. Смисао откривамо у наставку песме: „Видљиво, то је сигурност, и онда када је страшно / Ко оно брдо малочас, које нестаје, испремештано / Из озледе у озледу, и крвари бакар; али / Невидљиво – оно нам стално измиче, / А шапуће нам своју присутност и упорно приморава / Да делујемо, да га преводимо у слике...”

Александар Јовановић уочава да ја поезија Ивана В. Лалића „својеврсна химна видљивоме” (1994: 164). Оно је за песника „поуздан посредник кроз којег се испољавају различите ситуације и времена. Зато се непристајање на препознавање и верност видљивоме – два битна начела Лалићеве поетике – међусобно не супротстављају” (165). Верност видљивом подразумева трагање за оним што је иза, откривање других слика, претходних и потоњих. „Пуна љубав за видљиво” код Лалића „укључује оба, спољашњи и унутрашњи поглед песничког субјекта и све докле они допиру” (165). У песми „Византија VIII или Хиландар” стоји: „Ући у добар час, и пун љубави / За видљиво: / за камен, ћерпич, олово, / Куле, доксате, кубета, / Фолију сребра поподневног сунца / На танком стаклу прозора, за сенку што се пење / Усправно, као уље уз фитиљ, уз кипарис / У дворишту, каменом поплочаном / И дивљим слезом – // Јер у видљивом је граница радости / Са друге стране; размер заданог, / Једина могућност да се прерачуна / Недохват, и да се слике развенчане / Сретну: зато се чуда потврђују / У неумитном простору видљивог”.

У поезији Ивана В. Лалића оно што се догодило, догодило се пре и изван песме. Историјски моменат саображен је доживљају појединца, односно историјско уступа пред пред личним, песничким. Ово је посебно важно за асоцијативни циклус његових песама

о Византији⁸. Сам Лалић, говорећи о тријади поезија – историја – мит, каже: „Постоје најмање две Византије, које су за моје песничко искуство подједнако битне. Постоји она историјска, која је од непроцењивог значења за духовну и интелектуалну културу мога народа. Постоји и она митска (‘Сви ми имамо своју Византију, из које смо избачени, којој припадамо’ каже Чарлс Симић); Византија је и једна метафора за свест о пореклу, свест о извесном насушном континуитету. Покушао сам да у низу песама те две Византије ставим у дијалог; тачније, да их сјединим у једном скривеном дијалогу између историјског и митског. Тај дијалог се одвија посредством слика, посредством метафора” (1997: 282).

Прву песму о Византији, са насловом „Византија”, Иван В. Лалић објавио је у збирци *Ветровито пролеће*. Осмишљена као дијалог песничког субјекта са Византијом, са оном које више нема, она, као и друге Лалићеве песме, доноси сучељавање два временска тренутка, оног некада и оног сада. Зато је песничка Византија и „златоподложена слика” и „невина румен остарелог сунца”, „омрзнута лепотица”, „сурова учитељица”, „двојна мудрост”, „лепота света”, али и „мртво чудо” и „мртва светлост”. Она коју су мрзели, не опраштајући јој мудрост и лепоту, „са два велика света / У тромом крвотоку”, која је опијала „визиром заштићене очи / Срећених варвара, с крстом на гладним трбусима”, заборављена, нестала је само историјски. Она духовна постоји и даље, у дивљењу и привржености лирског субјекта, у својим и његовим делима („Поносно мислим на тебе, с мало твог мудрог злата / На дну мојих очију што су као цветови / Израсле из земље, полако напојене / Твојом последњом крвљу, сурова учитељице”). Зато је, иако мртва, и даље светлост, и даље чудо. Слику такве Византије у песмама које следе песник ће продубљивати, али ће у њу укључивати и друге мотиве, упитаности и сумње. Александар Јовановић уочава да су каснија певања о Византији, а између првих и каснијих је деценија и више, „разбијала првобитни – иако временски двосмеран – ‘последични’ однос. У новијим стиховима, мада се сасвим не потиру референце на историју, Византија постаје све више унутарњи простор песничког субјекта и све неодређенија” (187). У песми Византија VII, осим бедема и мора, нема појединости које би на њу упутиле, нема историјских реминисценција, описа, симбола. Цела песма је једна запитаност, неизвесност једног постојања пред временом које долази, стрепња да ли ће и како бити упамћено.

Једно овде и сада песнички субјект премешта у будућност, могућу, али неодређену. Јер „неко ће можда, у мудрој пратњи наших душа / Шетати једном по црти ових бедема, где смо / Гледали сунце, бакарни утег нагнут у меру ноћи; / Море ће лучити сребро и наплавине на шљунак / Заобљен будућом нежношћу; ваздух ће бити модар / Од дима наших имена; / но ко ће да нас разуме?” У ономе вечном, а што у песми симболички представљају бедема, сунце и море, остају и душе оних који су отишли, дим њихових имена, сећање на њихово постојање, нестално попут дима, оно што настаје из ватре. Лирски субјект се пита да ли ће их разумети они који долазе. „Јер померено биће средиште, слике друкчије, / И спојене можда са петелком: можда цвет – / А дела љубави

⁸ Завршни циклус *Изабраних и нових песама* Ивана В. Лалића у издању Српске књижевне задруге из 1969. насловљен је „О делима љубави или Византија”. Лалић, који је начинио избор песама и поделу на циклусе, оставио је и напомену на крају књиге: „Ова књига у својих првих девет делова доноси избор из досадашњих књига Ивана В. Лалића... Као последњи, десети део уврштена је нова књига *О делима љубави или Византија*, писана 1967. и 1968. године”. Након *Изабраних и нових песама* Лалић је објавио *Сметње на везама* (1975), *Страсну меру* (1984), *Писмо* (1992) и *Четири канона* (1996), али *О делима љубави или Византија* није штампао у засебном издању. У *Делима Ивана В. Лалића*, која су посмртно објављена, а која је приредио Александар Јовановић, по њој је назван други том, у којем су штампани и *Круг* (1963), *Чин* (1968) и *Сметње на везама* (1975).

у говор спојена, у језик; / Па ко ће онда хтети да саставља наш исказ / Од растурених ових слогова, од узвика / Одсликаних случајно у древном неком огледалу, / У покрету таласа? И зашто?" Можда ће их посматрати неким другачијим очима, из помереног средишта, не разумејући њихова дела, ни њихову љубав. Наше душе, наша имена, наше љубави, наши гласови помешани са смрћу – то је оно што остаје и после нестанка. То је оно у чему тражимо нечије трајање, о чему судимо, оно што волимо. А све то је истовремено крхко, варљиво, неухватљиво, расуто попут слогова разломљеног исказа, привид. Отуда и стрепња да неће бити упамћени, али и да ће свет који долази бити складнији, уређенији, смисленији без њих („без нас бити тачнија равнотежа, / И језик љубавника лепши без наших гласова”). У овој песми Лалић је, узевши митску Византију⁹ као подтекст, проговорио и о наслеђу, континуитету, онима који остају, тренутности свега што је људско, па макар то била и љубав, у неком вишем систему постојања, немогућности да се на вечна људска питања дају коначни одговори.

„Праведници или не / Сведоци смо те правде по којој сводимо се / На распоред последица, на одгонетку, напор / Да слике буду језик, а језик буде слика / Наше несреће”, каже лирски субјект Византије Х. Иако тежи за загонетком смисла и устројства света, човек добија само одгонетку, оно што се може превести у слике и речи, оно видљиво и описиво („можеш да додирнеш камен, / Но не и покрет руке која га баца” или „можеш / Да додирнеш маслину, но не и узгон ватре / По којој она расте”). На исти начин комуницира и природа, одувек. И у говору мора, које „на обалу стиже рањаво / Од дуге љубави с ветром”, и у ћутњи звезда („позициона светла велике флоте на домаку, / а која не стиже никада”) само слутимо оно за чиме трагамо, што само трагање и продубљује и чини лепшим, али га никад не окончава. Тако прихватамо не само датости живота него и културе, наслеђа уопште. Таква је и Византија, нема је, али се изнова ствара са сваким појединцем који за њом трага. И кад је неизрецива, не значи да не говори. Зато песник и каже: „Но милост је у задатку, у могућности / Да усне певају привид, а срце / Верно остане одсутном прволику, / Док сужава се прстен наде око града / А простор се размиче да прими будућност / Нејасним чудима насељену”. У завршне стихове певања о Византији, отварајући пут будућности насељеној чудима, песник увршта милост, могућност, одсутност, привид, прволик, будућност, чудо, указујући још једном на лепоту целине, прошлог у будућем, присутног у одсутном, стварног у привидном, појединачног у општем.

Међу песмама о Византији посебно значајно место има „Плач летописца”. Уводна песма циклуса „О делима љубави или Византија”, или песма о историји и њеном деловању, она је и нешто више, песма о људском напору да је савлада, жељи да је надвиси, неуспеху да јој се одупре. Испевана је у првом лицу, а лирски субјект, односно летописац, посматрајући град који нестаје, поставља питање ко ће довршити рукопис када њега не буде било, односно шта ће остати од књиге „коју празнина / Прелиста прстима од пламена”. У слици о нестајању, празнина се чак три пута појављује, и сваки пут њено дејство је немогуће избећи. „Дела су наша омеђена празнином” и тако омеђена „заразну ватру звезда убого опонашају”. Она „прстима од пламена” прелистава књигу трајања. Дела човекова тако су усамљена пред њом, ломних ивица, попут острва расејаних по

⁹ Љубомир Симовић у поговору књизи *Сметње на везама* каже да „Лалић пропаст Византије, померање средишта, 'празнину у средишту', доживљава као дијалектику историје: Византија нестаје у тренутку када је испунила своју непознату меру, кад је исцрпла снагу да даље усавршава оно чему је била посвећена, и кад 'језик љубавника' и бригу о 'равнотежи' треба да препусти неком другом и способнијем. Пропаст Византије није трагедија, већ логика. И није важна сама Византија, важни су 'равнотежа' и 'језик љубавника'" (1975: 114).

мору: „Колико тишине на сваку нејаку реч, / Колико неба на сваки осовљени стуб, / Колико страшног склада има у рушевини!“ Људској речи, његовом запису о трајању, супротстављена је тишина, заборав удружен са силама разарања, који уништава и прекрива све (град се пореди са пешчаном кулом): „Јао теби граде, пешчана куло на жалу! / Ево се диже талас и шушти чипка бесмисла / На рубу што бестрасно потире наше знакове”.

Сличну мисао Лалић је развио у песми „Смедерево”, у којој се први пут сусрео са темама из националне прошлости (Јовановић 1996: 179). Кроз монолог Деспотовог стражара, песник развија једну доста „конкретнију” песничку слику, у којој као да видимо чуваре града на десној обали реке, града од камена, са двадесет четири куле. Јесен је, ноћ и киша („за нама су шуме зарђале на киши”, „људи стражаре ноћу на тешким капијама / Под оружјем, тамни у оклопима, ко јеленци, / И над црвеном ватром греју прозебле руке”). Сами су, послушају „како одјек хиљада копита расте” под оуглалним звездама, „изложени времену као киши”, чувајући последњи слободан град средњовековне државе. У сваком стиху песме осећа се неизвесност и слуги крај. Зато песнички субјект и каже, посматрајући господара, „нека му господ подари свршетак пре свршетка”. За њега, падом Смедерева страдање тек почиње. Оно је почетак заборава, како прошлости, тако народа уопште („Ми смо последњи. Ако заспимо ту под кулама / Ко ће нас пробудити?”), губљење оног што се вековима распламсавало, традиције и културе („Догоревају ватре”). У завршном стиху песнички субјект још једном понавља да „град је на десној обали, ветар на левој”, као сведочанство онима који ће их пробудити, али и подсетити ветар да их у себи сачува.

У песми „De administrando imperio”, чији наслов Иван В. Лалић позајмљује од Константина VII Палеолога, лирски субјект је летописац и државник, такође узнемирен оним што треба сачувати. Он историју види као „метеж туђег сећања”, сећања оних који ће доћи и сведочити о ономе што не познају, тражећи га у прећутаном и заборављеном, несвесни његове истинитости („те речи што се траже / У тами прећутаног, стварног можда, / Што урличе из заборава”). За разлику од народа, звезде немају историју, „само време / Изражено у чистој мери ватре / И задано одједном”. Оне имају континуитет и вечност и песник их уводи у поређење не би ли нагласио важност онога што се у историјским метежима губи. Загледан у оно што долази, он жели да остави траг онога што је било, али и да утиче на оно будуће, да одговори силама рушења. Зато пише, што се наглашава три пута употребљеним презентом глагола писати: „пишем дакле / О народима што из мокре глине / Устају, и без памћења се буде / Пред вратима мог града; пишем слова, / Да негде буде замишљен почетак / Зрелости њине, неизвесне ноћас; / Умор ми склапа очи, па их мијем / Сумњивом водом из клепсидре, / пишем / И звук рађања слова на белини / Увећан ми се у одјеку враћа / Из будућности, као тутањ ветра, / Као тресак сударених војски”. Он пише и о онима који су без историје, који „устају из мокре глине”, који се тек обликују и постају народ, долазећи у његов град. Пише о њима, али и за њих, свестан да ће њихово памћење постати памћење Византије, односно да ће са њиховим памћењем и она трајати. На то упућују и завршни стихови песме – у одјеку будућности препознаје свој рукопис. Чин писања, изречен презентом, може имати још једно тумачење: над летописцем је и песник, као његов одјек, као одговор будућности, као непресушна потреба да се о прошлости размишља и будућност промишља, као судар времена и њихова повезаност. „Лалићев песнички доживљај Византије одвија се тако дуж целе осе прошлост–садашњост–будућност. Све временске димензије суделују у борби за освајањем смисла – однос будућних поколења и раздобља залог је спасења или коначне пропасти Византије, исто као што је разумевање Византије предуслов поимања савременог тренутка и судбине која га може задесити” (Јовић 2007: 254). Она је „завичај

и продужено памћење једне културе” (Јовановић 1994: 177), што потврђује и анђеоло који пристаје да „застане / На зиду нове цркве” и осветли „простор / Непоузданом славом обележен” у песми „Рашка”. Ни звезде над њом нису као остале звезде – ватре у њима се гасе, и небо и земља захваћени су метежом, крвљу, ратом, сујеверјем: „кратак фитиљ, барут мокар, блесак нејасан”, „Велика Кола у крв и блато заглибљена, / А брегови вукодлачки црвени у зору”. Застанак анђела песма објашњава љубављу, односно пут успона и духовног сазревања, усвајања културе води преко љубави. То потврђује и стиховима из „Слова љубве”, које преузима, не наводећи их: „Лето и весну Господ сазда / Што и псалмопевац каза: / И спокојни су они, којима је суђено / Да буду прекупци времена – али / У краткој мери зрелости расте / грозничав удео љубави, утег срца: / Зато овде столује анђеоло”. У песми „О делима љубави” лирски субјект подсећа: „И кад се мрви зид, и када врт подивља, / Кад истаре се слово, кад разбије се прстен, / Љубав је на губитку”. Уједно, „свет је љубави задан, / дуга вежба / Богова недораслих”. У непрекидном сукобу стваралачког и рушилачког нагона, љубави и мржње, свет опстаје и мења се, али се са сваком његовом променом мења и будућност оних који у њему остају, њихов доживљај прошлости и свест о самима. Забринутост летописца је забринутост песника као сведока у једном вечном, а опет тренутном поретку, у којем једино љубав има смисао, а тај смисао непрекидно нестаје.

Одређујући Лалићеву песничку слику као јасну и визуелно богату, у предговору *Изабраним и новим песмама* из 1969. Јован Христић указује на њено место у естетици модерног песништва. Он подсећа да је модерна поезија одбијање, а не прихватање света; „она је испаравање материје у смисао и симбол”, а не „потврда материје у њеној конкретној чулности” (XVIII). Иван В. Лалић верује пак „да је конкретна пуноћа материје један од најсигурнијих путева који нас воде значењу и истини. И тај став чини његово песништво занимљивим и изазовним” (XVIII). Пуноћу материје Лалић проналази у Средоземљу, југу и лету, мору и подневу, са којима долази и до значења и до сазнања. Христић наводи и одломак Валеријевог есеја „Медитеранске инспирације”. Запитан где се може родити филозофска мисао, Валери помишља на „обалу неког чудесно обасјаног мора”: „Тамо, тамо су сједињени чулни састојци, елементи (или алименти) стања духа у чијем ће се крилу родити најопштија мисао и најобухватније питање: светлост и распрострањеност, опуштеност и ритам, прозачност и дубина... Не видите ли да у том виду и складу природних услова, наш дух осећа, открива управо све квалитете, управо све атрибуте сазнања: јасност, дубину, пространост, меру!... Оно што види представља за њега оно што он јесте у својој суштини да поседује или да жели” (XIX–XX).

Мотиве мора проналазимо већ у раним Лалићевим песмама: „Увод у поморско право”, „Лука”, „Велика врата мора”, „Аргонаути”, „Аријадна на острву”, „Тиренско море”... У песми „Увод у поморско право” песник ће рећи да „већ иза лукобрана / Почине море, плаво и свуда спојено”. Оно је „плаво и равнодушно”. У песми „Лука”, оно је „у даљини плаво, / Да ти зуби утрну”. Са „Великим вратима мора” сем чулног и опажајног оно добија и нове обресе, „разједа обале смехом обученим у пену, / Модро од бескраја, црно од мртвих судбина”. Иза тих великих, невидљивих врата „можда спава нестварна легија / Наших двојника, наоружаних јачим сном”. Желећи да их отвори, песнички субјект заправо жели да досегне ону другу обалу и тако сазна његове тајне, распозна његове звукове: „Застаните да отворимо велика врата мора / Пред којима ми се руке претварају мучно / У расечену ружу ветрова, која крвари, / А глас у птицу која има прободене очи / Да би истинитије певала”.

У песмама са мотивима из античких митова, мотив мора развијан је у контексту самог мита. У „Аргонаутима”, оно „нас је трпело, забављено вечношћу / У себи”. Пловидба

је трајала годинама. Осетивши мирисе огромних воћњака на крају света, упознавши љубав и смрт и „нешто мало смисла” и невешто уписавши у звезде своја имена, вратили су се одакле су и пошли. „Посада се расула као орлица” и „пукла је нит наше судбине”. Међутим, „море је остало исто”. У њиховој свести оно није само простор њиховог трагања него и вечност, константа која упућује да „није важан свршетак, / Важна је само пловидба”. У песми „Елпенору”, подсећајући на Одисејева путовања, песнички субјект каже да „увек се може кренути краћим путем” и заобићи ветрове, струје, „све то несналажење на отвореном мору / Међу замршеним концима звезда”, обале са сумњивим ватрама и неизвесност пристајања, али се пита по коју цену. Светлана Шеатовић-Димитријевић показује како се у „Аријадни на острву” најбоље открива „тај пут трансформације мотива од медитеранског, локално климатски и географски одређеног ка мору као филозофској или судбинској константи” (2007: 141): „Судбино, и твоја је колевка била море. / Ја чекам, напуштена, једног бога на обали / На шљунку мокром од плиме, сјајном од месечине”. „Од чулног, морског и приморског пејзажа ове песме теже да на вишем апстрактном нивоу формирају песничке слике сложених семантичких нивоа. Мотив мора се тиме трансформише од препознатљивог, видљивог ка апстрактном, наслућеном или симболичком појму. Процеси трансформације из видљивог у невидљиво, из опажајног у мисаоно суштински су елементи Лалићеве поетике, засновани на дескриптивности и интертекстуалности” (Шеатовић-Димитријевић 2007: 142).

И у каснијим песмама, када дескриптивност није у првом плану, Лалићев опис одликује изразита пуноћа, сагласје боја, звукова, мириса. Чак и када су у одјецима и одблесцима, присутни су, и увек у функцији нечег вишег. Опис града у песми „Путник пред Дубровником, јануара”, почиње као опис мора у подне, у тишини која наступа после грмљавине. Доживљена као „опојни слогови говора / Између непца и невештог језика / Младе године”, она је још присутна у „плотној тишини” подневног мора. И као таква, опојна, плотна, преноси се на оног који је слуша, на његов доживљај града, који сунце „у зглобу шестара” описује „линијом ватре, луком сенке”. И у памћењу тај приказ остаје „на приморју вида”, односно памти се на начин на који се и доживљава. У истом амбијенту, у песми „Ахасвер у Дубровнику”, море је „школски облик судбине”. У „Ровињском квартету” оно не осећа време, ни поглед „четврт века тежи”. „Опет у априлу, срањује своју боју / Са глицинијом, када мирисе им ветар / У лабав увеже чвор, па одмах растури / Упоречење: превлада јача плавет.” Међутим, оно не осећа кад „априлски ветар мрси глицинију / Прстима љубавника, прстима убице”, али „у стањеном грозду / Усплахирених цветова трепти и његова слика / И у њој зуји пчела, ова реч”.

Обраћајући се Венецији, краљици мора, *Serenissimi*, лирски субјект у песми „*Acqua alta*” открива и једну другу вредност мора, страшну и осветничку. Именовано као „прљава вода”, она „из расклиманих темеља / Од скамењених стабала (Опрости, мајко света...)” и „ветром гоњена са плитке пучине Јадрана”, оно долази и кажњава „дрскост лепоте, осовљене / У ништавилу, између два огледала”. „Лалићева ‘прљава вода’ једног мртвог града носи негативну конотацију мора и Медитерана, насупрот оној која је поетски обухватала један град кога више нема” и „оличава место неспокојства и страха који овладавају бићем, због чега се и прећутно тражи да се зло врати преко границе ‘видљивог’” (Лазаревић *Di Giacomo* 2003: 134).

Море је и „плава гробница” из истоимене песме, најсложенији пример за поступак цитатности у поезији Ивана В. Лалића (Микић 1996: 83). Пратећи Бојића и заустављајући „галије царске”, лирски субјект Лалићеве песме „у подне пуно срме / Истољене над водом” шапуће своје опело. Пред његовим погледом је подневно море, по много чему

другачије од Бојићевог. Оно трепери, кријући храм, „стваран испод летње варке”. Уводећи у песму опозицију видљиво–невидљиво, песник је продубљује. „Зар не осећате како море мили / Овде где се Сизиф са Сизифом грли? / Док у подневној сумаглици чили / Трајект што без журбе према копну хрли.” Свет на површини мора и онај у његовој дубини у простору „Плаве гробнице” за лирског субјекта дубоко су у несагласју. Ни море не може да их помири. „Зато ту се Сизиф са Танталом грли / Испод воде, мени свете, којом плута / Пена од трајекта који копну хрли, / Наранчина кора, мрља од мазута...” Његово море је море прошлости, „златних сенки” и „знакова удесних”, митско и судбинско. Бојићеву ноћ код Лалића смењује подне, али „није ово подне оно што нас спаја”, већ „подневно ово сунце црно бива / Унутрашњем оку путника певача”. За оног који посматра свет је вишеструко удвојен, опет одређен унутрашњом спознајом. Као и море, једно сунце види, друго осећа. Лалићева песничка слика је утолико сложенија јер у подтексту има Бојићеву, па призива његов „храм тајанства”, „бескрајну тишину”, „хук борбене лаве”. Међутим, смењују их беспослени туристи, водич који рутински брбља, шкљоцање камера, летњи разговори. Зато Лалићев лирски глас остаје тих – призор који види не може поништити „невидљиви храм”, смисао њихове жртве не може бити изгубљен („Стојте, галије царске! Нек мртвима се пошта / Макар несвесно ода. / Не смем да иштем више. А историја кошта: / Крв ипак није вода”).

Можда најсложенију слику мора Лалић даје у завршној песми *Писма*. Песма „Море” почиње мотом из Књиге пророка Јеремије: „Одавно ми се јављаше Господ. Љубим те љубављу вјечном, за то ти једнако чиним милост”. Море се већ у првим стиховима опажа као почетак живота, из његове модрине куља „ларва видљивога света”. Међутим, оно се не човеку не открива у целости и свом бескрају, већ у појединостима. У колоплету „молекула и ватре” оно тутњи, али траје у одломцима, у пасликама које остају после олује, сједињујући тако различите чулне представе, раздвајајући их у човековом духу, неспремном да обухвати његов бескрај: „Ту целост што на збир несводива је / Ти разлажеш на призоре у духу, / Неувезбаном да свари, да схвати / Ограничени бескрај; море траје / У одломцима, у блеску, тишини / Паслике звучне слеђене у слуху / После олује; и не можеш знати / Ни право, тајно име тој модрини, // Па кажеш: море, а мислиш на свашта, / На летњи дан, на бродовље, на луке – / Поступком уходаним, којим машта / Претвара слутњу у слике и звуке, / Вечност би хтео да се саобрази / Потреби да је изричеш”. Море тако постаје симбол Лалићеве опсесије јединством видљивога и невидљивога и његове неизрецивости. У њему се сустичу слике и звуци, опажаји и слутње. Оно тутњи остављајући за собом тишину богату звуком, доживљајем и наговештајем. Оно је дело љубави, али и „послушник моћи што га створи”, „море од крви и море од меса / Празвери која храни метафоре – // Клепсида што се стално преокреће / Да један бездан не остане празан, / Море се поти у својој лепоти / Којој је само ужас саобразан”. Оно истовремено даје и узима, лепо и страшно открива „да све је живо само парабола / Несавршенства” и да „сваки је анђеоски страхан”. Завршни стих – „Слушај море: море тутњи” – потврђује да „море у последњој песми *Писма* бива живот и смрт, бином море-смрт се одвија као двострукост море-живот, море-смрт. То је та сурова лепота двострукости, биполарности, двозначности у којој се клепсида стално преокреће” (Шеатовић-Димитријевић 2007: 157). Последњи стих *Писма* песник је у измењеном облику узео за почетак *Четири канона* („Море се склопило с треском, шкљоцнула је / Двострука зупчаста брава таласа, мрвећи бестрасно / Оклоп и точак, ломећи дуга убојна копља / Као толико чачкалица испуштених, а све то / У једном успореном кадру”), у којима продубљује и разрађује овако замишљену песничку слику. Пратећи поезију Ивана В. Лалића и Јована Христића, Драган Хамовић уочава да се код ових песника мотив мора „појављује у различитим, често тамним и неодређеним сликовним и метафоричким склоповима, а где је ознака за неомеђеност, тајанство и даљину, да би се дошло до сасвим

прецизно дефинисаног соларног средоземног простора, с неотклоњивим симболичким значењем” (2007: 376). Код Лалића је нагласак „на сложености и противречности феномена који собом спаја лепоту и ужас, видљиво и невидљиво, свет биологије и свет митологије” (376).

Паралелно са мотивом мора, Лалић је развијао и мотив лета. У песми „Лето” у *Великим вратима мора* наговештена је његова природа. Прате га „велике жуте ватре, / Опасне ватре поднева”. Одређује га и метафорама „отровно лето”, „лепота пакла, присутност оног чега нема”, „ова равнотежа, оловна вага године”. У „Мелиси” за њега везује мотив усамљености: „Све може да изгори, али то значи зрелост; / Но кад затворим очи, лето је соба од стакла / У којој умирем сам”. Опис лета с почетка „Византије X” излази из оквира чулног: „Уље и злато у млаком ваздуху / Над тек обраним воћњаком – / лето / На граници расула, после победе”. Александар Јовановић у тексту „Песник зрелог лета” издваја песму „Паркама” из збирке *Сметње на везама*, поредећи је са истоименом Хелдерлиновом песмом. „Хелдерлину је лето (заједно са јесени) синегдохска ознака за годишњи циклус, довољан да се песнички оствари; код Лалића лето се осамостаљује, постаје једини симбол пуног, стваралачког времена” (1996: 99). Обраћајући се паркама, лирски субјект чезне за летом („Само ми једно лето допустите, ви моћне!”). Будући да се обраћа суђајама, то није било какво лето, већ „савршено смртно, од корена до круне”, лето у својој пуноћи, потпуности, оно које потреса сва чула, недељиво у својој спознаји. Зато не сме да буде „начето расулом од почетка”, већ „у право време” (одређује га временом цветања ружа у суседовој башти, зрелости брескве, бојом муње, укусом кише), „неупрљано / Неспоразумом ствари, завадом успомена”. Потребно му је лето „изрециво и чисто”, да би неколико речи поставио „међу сенке и светлости”, односно да би проговорио о њима и распоредио их у замку за гласника, за оног ко ће их пренети даље. Изрециво и чисто лето је лето о којем се може јасно и смислено певати, лето дубоких увида и спознаја, лето таквог стварања.

Песнички поступак „Октава о лету” могао би се описати стихом из песме „Море”: „Целост што на збир несводива је”. Тренутак летњег предвечерја, расут у четири октаве, „раздвојен” је на неколико међусобно повезаних песничких слика, усаглашених тако да „различити моменти такорећи нужно произилазе једни из других и трају истовремено” (Јовановић 1996: 104). У првој октави наговештено је „предвајање” лета, односно нарушавање равнотеже његовим убрзаним кретањем („Кад већ почетком лета сенка чврсне / И протка јуни као жила мрамор, / Тад знаш да лето рано ће да прсне / Изнутра, и да предвоји се само / О Илиндану; снаге истоврсне / Напете некад твоје конце држе; / Сад пуштају их бестрасно, све брже, / Док простим падом пониреш у замор”). Употребом глаголских облика у другом лицу једнине постаје јасно да се песнички субјект сам себи обраћа и да предвајање лета и његово убрзање није одвојиво од њега самог. Доживљај лета заправо је доживљај сопственог времена, ишчекивање оног што убрзано наступа. На то упућује и узнемиреност у наставку песме („Лептир у срцу. И осећаш да си / И одступницу предао у залог / Одсутној некој милости”). На „траси / Што увире у обзор” он назире лик коњаника који носи налог (суочен са страхом од деловања времена лирски субјект се суочава и са страхом од смрти), а касније и гласника који „мери размак и брзину” („крилата пета” гласника упућује на Хермеса). Свест да је време одређено и да га је немогуће зауставити нагони лирског субјекта на „искуство изузимања”, односно приморава га да се „суочи са, вероватно, најбитнијом димензијом свога постојања – са сопственим певањем” (Јовановић 1996: 105), што је и дато у трећој октави. „Пурпурне крпе лепршаве зором! / Покретне слике, вртови на коси! / Куле што роне усправно у понор / Преврнут као купа! Усхит што си / Одевао у речи, као пророк / Што само слути будуће, а не зна / Колико може машта, неопрезна, / Ко вино да се преломи у порок!” Кроз

покретне слике, лепршаве зоре песник призива све оне неухватљиве лепоте о којима пева, а које му измичу као време кроз клепсидру, ронећи у понор, све оне слутње оденуте у речи, можда неопрезно. Све се то открива у пуноћи лета, назире и слуги, односно „од свега тога сазри једно лето, / Кад бестрасно га суђаје досуде, / Кад будуће и бивше, кад се све то / Смири у раван спојене посуде”. Такво лето, призивано у „Паркама”, савршено смртно, а опет супротстављено убрзању у „страсној мери учешћа” сједињује суштинске мотиве Лалићевог певања, чулност и пролазност преображава у трајност, коначност, изрецивост.

Лалићеве песме о лету никада нису описне, чак и када се таквим учине. Његови описи природе, „ма колико они деловали транспарентно, ма колико били фресколики, првенствено су увод у нешто много дубље што песник жели да саопшти – они су само медиј за исказивање правих и трајних песничких истина и драгоцених сазнања” (Тешић 1996: 116–117). У сонету „Никада самљи” доживљај природе супротстављен је усамљености лирског субјекта. Градећи песничку слику наглашавањем видљивог и чујног, односно интензивирајући боје и звукове („Тамније када зелене су боје / У вртовима, а стрњика сува, / Тамнија доња амплитуда бруја / Ветра што обноћу у времену дува”), песник га смешта у зенит лета, одређен метафором „метастаза жутила и руја”, у којем „све је, мислиш, на дохвату”, да би у таквом амбијенту осетио да је „никада самљи” („Анђела кога слугиш нећеш срести, / А ваздух трудан је од благовести”).

У једном излагању о српском симболизму, Лалић је подсетио на Верленову мисао да „реч ‘симболистички’, примењена на поезију, чисти је плеоназам, будући да је симбол суштина поезије” (Лалић 1985: 156). Тако би се могао описати и симболизам у његовој поезији, будући да га он схвата као „процес који почиње са Бодлером” и који „по свему судећи, траје и данас” (1985: 156). Ослоњена на традицију, посебно када је реч о песничким облицима (сонет, терцина, страмбото, лауда, канон и др.) (Париповић Крчмар 2017), ова поезија, схваћена као вид комуникације, настоји да препозна оне континуитете и трагове који људску прошлост уводе, прочишћену, у људску будућност (Лалић 1997: 266). То показује и структура његових песничких слика и метафора: „оне су увек начињене на основи ове напетости између нечега што пролази и нестаје и нечега што остаје, што је стално као формула и као смисао” (Христић 1969: XIV). Поезија Ивана В. Лалића полази од живота, од његове чулности и пуноће, а затим му се враћа, преображена сазнањем које је из сфере духа. Она тражи и открива привид у стварности, одсутно у присутном и видљивом, духовно у чулном. Бирајући између слике и звука, Лалић бира слику, па симболика простора у његовој поезији има посебан значај, нарочито лирски пејзажи, сугестивни и вишеслојни. Упориштем у стварности, он настоји да досегне оно што је превазилази, „инсистирајући на једнакој важности песничког и животног искуства, што га приближава Клоделу, Боскеу или Ревердију” (Јовановић 2003: 65).

Трагајући у својој поезији за сазвежђем љубав–смрт–време, Иван В. Лалић је знао да крајњих одговора нема. Али није престајао да их тражи, верујући да „свет траје јер значи, / И обнавља се у пламену, влази / И саопштењу”. Разгоревајући се и гасећи, он се изнова обнавља, преносећи задати смисао кроз време и не пристајући да га открије. Иако древно и непоуздано, он је писмо које и даље траје, а које свакодневно читамо, „гонетамо” и тумачимо, суђеници и понављачи. У том читању је његова обнова, а у тој обнови поезија.

Божидар Тимотијевић

Уводна песма Тимотијевићевог *Великог спавача* (1958) уједно је и одгонетка његове поезије – „Блажена и проклета визија”. Оксиморонски конципиран наслов показује како је сан ономе који сања и спокој и немир, спас и страдање. У уводним стиховима лирски субјект, обраћајући се пријатељу (читаоцу), каже како „са мојом главом почиње један нови мали свет / у коме приступа немаш ни ти, ни ти / пријатељу мој”. Упркос наглашеној блискости са оним коме се обраћа, свет који настаје у његовој глави је затворен за све друге и свет у којем две ствари никад нису сигурне: „једна од њих је она коју гледам, / а друга она је која мене гледа”. То је свет у којем ништа видљиво, тј. видом спознато, није сигурно, свет који одбацује реалност као такву. У следећем стиху песник уводи мотив сна, као фигуру која „увек лежи иза мога потиљка / и ту се чини неком далеком птицом коју су / зоологије заборавиле својом непомућеном/ тачношћу”. Свет сна, оличен у фигури птице, тако је свет и оног што се прецизно и тачно не може описати, свет који тако нешто не само да не захтева, него и не прихвата, свет индивидуалног, властитог тумачења. Ипак, лирски субјект не каже да је то свет сна, већ свет „у мојој глави”, у којем, истиче, „две ствари никад нису сигурне”. Једна је птица, а друга вода.

Образлажући појмове птице и воде као симболе несигурности сопствене спознаје, он наглашава разлику између птице „коју видите да лети, с ваздухом да се претвара / у незаборавну линију сна и јаве, линију / сигурног и / фаталности” и птице коју је сам измислио. Птицу и воду повезује кретање, лет, непостојаност у месту. С једне стране, вода „коју не видите а ту је, под рукама је а / избегнута ко њена лепа сенка, ил као наша чула / када се у сну чине имагинарном песмом”. А са друге, „ја сам та вода / коју видите да је ту, а под рукама је нигде / нема”. Песник алудира на присуство одсутности, и обрнуто, одсутност свега стварног, реално присутног, могућег једино у глави, у сну. Али и у песми, стварању, уметности. Зато том свету нико нема приступа, „ни ти, ни ти, пријатељу мој...”. Тај свет, међутим, није затворен, он се открива свакоме индивидуално. Већ овим стиховима лирски субјект *Великог спавача* стаје на пут симболизма, упућујући читаоца на кључ њиховог разумевања, на гледање једне друге стварности. Песник је истовремено и велики спавач и неко ко је веома будан, ко опажа оно што је обичном оку невидљиво и у оном приземном, свакодневном, обичном, види и нешто више, смисленије.

У песничком искуству Божидара Тимотијевића, како су приметили досадашњи тумачи његове поезије, треба тражити подједнако и надреализам и симболизам. У *Великом спавачу* понекад их је тешко раздвојити. „Са мотивом визија – пре свега као песниковог стваралачког начела – сусрећемо се већ у 'Блаженој и проклетој визији', уводној песми у књизи: *Са мојом главом почиње један мали нови свет*. Птица која се, у наредним стиховима, зачиње у песниковој глави, *претвара (се) у незаобилазну линију сна и јаве* и та линија се током целе књиге тек овлаш подвлачи: читалац непрестано, а без јасних назнака када то треба да чини, прелази са једне њене стране на другу. По томе судећи, *Велики спавач* пре произилази из надреализма (не помиње се узалуд у једној од његових најпознатијих песама *флуоресцентни Матић*) него из симболистичке традиције” (Јовановић 1994: 32).¹⁰

¹⁰ На надреализам упућују и: песникова тежња ка дугом стиху, избегавање поделе на строфе, песме у прози (Јовановић 1994: 32).

Поезија Божидара Тимотијевића из педесетих година може се тумачити паралелно са поезијом Милована Данојлића и Драгана Колунџије. Данојлићеве *Урођеничке псалме* и Тимотијевићевог *Великог спавача* већ при првом читању повезује мотив бекства. Код Тимотијевића оно је суштинска потреба песникова, излаз у свет песме. У песми „Велики спавач (или Пронађени анђео)” лирски субјект призива Непознатог и моли га да му помогне, да га спасе, одведе у смирај. Песма почиње негацијом, тврдњом да стање више није онакво какво је некада било, што узнемирава лирског субјекта: „Не, више то није лето које стоји у вратима / мога упаљеног срца и ремети његов равномерни / удар својим златним лепотама. То више / није! Сада је то август који носи једно лудило / у нашем наручју, лудило које имена нема”. Одмах затим, лирски субјект моли Непознатог за спас, од јаве која постаје сенка, од себе и онога што види: „О, спаси ме ти, Непознати, мога имена, мога / крвотока, јер постајем бити сенка свију ствари, / свију обриса и мисли”. Постајући сенка свега што постоји – ноћи, тајанственог света, птице, рушења, плача, поновног рођења, лирски субјект жели да побегне из зачараног круга у којем се обрео својим постојањем, а који не разуме: „Зато више / не разумем одакле почињем и где се свршавам, / јер све је око мене незадрживи круг у коме / видим само лудило постојања, у коме / живљење је у њему исто што и умирање / ван њега”. Он је, чини му се, одраз нечег вишег, које се не може увек спознати, а које, с друге стране, у извесном смислу жели да спозна. Свет његовог постојања је свет „округлог лудила”, „бос и горак бескрајно”. Потребна му је рука Спавача да га из њега избави („Дођи, зато, о, Непознати, ти добри / и нежни, с очима које не убијају и које воде / у смирај. Зато, ухвати моју руку црну од / августа и спусти је на своје чело да ту се / заустави пре крика”) и одведе у неки други, жељени предео, у себе самог („док не усним, док не нађем жељени / предео / у својој лобањи”). Тим одласком у свет своје лобање лирски субјект потврђује изречено у уводној песми да „са мојом главом почиње један нови мали свет”. У песми „Разорићу се једног дана” он бежи од сваке врсте разума, уништава га: „Разорићу се једног дана наг и црн, а памет ћу / оставити да буде стара развалина и прелепа / ризница изгубљених ствари, па у дно неког псећег / звука настанићу се с неколико дубоких а / простих туга”. Свет рационалног лирски субјект мења за свет чисте емоције, макар то била и туга.

Мотив бекства песник развија и у другим песмама, дајући му различите облике и значења. У песми „Још само отићи” лирски субјект је „мали тамни мрав” који у „пустој земљи пусти ходник тражи да / напором малим много зло одгоди”. Свестан бесмисла са којим се, пре или касније, сусретне сваки човек који овом свету припада, лирски субјект тражи начин да из њега оде. Исцрпевши све могућности борбе, он каже да „још само ми стоји отићи одавде”, свестан да ће се његова борба сваким новим рађањем обнављати: „Још само отићи, злобу стару стрти, опевати семе / из старог праха тугом што ће опет нежно да / оплоди и поново срести на угодној стази / певца што се с тамом огледа у снази”.

У песми „Дунаво” мотив бекства повезан је са мотивом воде и мотивом двојника, односно Нарциса. Једнога „грднога” дана лирски субјект се огледа у водама Дунава, размишљајући о прошлости свога народа, са којом га повезује ова река, о његовој судбини, али и судбини уопште, о пролазности човековој, историји и немогућности човека да јој се одупре. „Леп а умором чист од света и много тужан” он у зеленим сенкама Дунава, у његовој тами, у шумама „низ чија плећа / силази ово водено чудо” тражи свој лични, али и колективни идентитет, мотив за одлазак и разлог за остајање. Сусрет са самим собом и својим другим ја остварен је увођењем мита о Нарцису, при чему се одредница леп јавља два пута. За лирског субјекта воде у којима посматра свој лик припадају тамним просторима (на то упућују одреднице сенке, тама, шуме, пепео...).

Примивши глас и таму тих вода, он каже „те остах ту где некад затекла се Панонија, / остах болесно¹¹ добар а црн од свега измишљеног / и људским намерама укроћеног”. Тама припадања тако га спречава да крене за водама које пролазе. У песми „Чарнојевићев пут у Панонију” поменути мотивима воде, реке, бекства, песник прикључује и мотив сеоба, и самим насловом, иако га експлицитно не помиње. Испевана у првом лицу, песма је, на први поглед, исповест човека пред којим су пут, неизвесност, страх, очекивање. Река и пут, на које кроз отворена врата гледа лирски субјект, наговештавају тај прелазак, то кретање из познатог у непознато, у оно што се слути, жели, призива: „А пут се тај у верни север претвара, / у икону пресељену из мртвог дома у дан, / у шуме бронзане што у челу горе ми као глад”. Дом није само мртав, он је и простор опасности („будне су стрепеле ноћи у брави дома мог”). Упркос слутњи, која „оста ми за потиљком ко ужареног ножа брид”, пут је једино избављење, излечење, снага: „а ја сам у томе путу снагу неку слутио, / дарове, ливаде, злата, воде, звона и стада, / бескрајна лишћа и дане, тишине неке давне, / с много звукова чулних, плодове неке чарне”. За лирског субјекта реке су „бестелесна крила”, остаци „небеске Паноније”, нешто што подсећа на речи, пољупце, очи. „Па зато хтедох да ми у кућу уђу реке / [...] и хтедох да се смешим, да вид златом облијем, / да воду безбрижну пијем и болну да воду видам, / па зато отворих врата што гледају на реку / и на пут, што у Панонију носи своје седло, / свој сребром и прахом оковани ковчежић”.

Чинећи свој свет недоступним другима, па чак и онима које ословљава са пријатељу, лирски субјект настоји да га заштити од свих угрожавања споља. Опасност је представљена посредством различитих метафора. У песми „Прозор” то су ветрови и облаци: „Што си отворио прозор кад мувају се ветрови / и облаци што носе своја мутна и сулуда чела / овим светом. / Под снагом сам се скупио у / срце и заспао, а ти си отворио прозор, / прозор у ветрове и у облаке”. Исти стихови стоје и на крају песме, а лирски субјект се све време обраћа некоме чији глас не жели да чује (пет пута му се обраћа са „Ћути!”). Тај неко долази непозван, угрожава га („да ме гледаш таквим очима које се надају мојој смрти”), омета у његовој усамљености и сигурности („Ти знаш да ми је пријатељ само ова соба / и они давни, које више не виђамо, они давни / младићи рововима излечени, они бледи и уморни”). У избору песама *Минуше птице светом* доживљај лирског субјекта је другачији. Уместо стиха „под снагом сам се скупио у / срце и заспао, а ти си отворио прозор”, стоји „под бољком сам се скупио у / срце и заспао...”. Снагу је заменила бољка, па мотив бекства у сан добија ново значење. Он је и излечење, не само жеља, потреба за неким другим светом. Прозор као границу између сигурности и немира налазимо и у песми „Спољњи свет”. Спољњи свет, који је уједно у близини, на дохват руке и на дохват мисли, „ал’ далеко, ал’ далеко, ал’ много далеко”, лирски субјект спознаје посредством слуха. Његов шум је „омама, као слаткиш из кога укус горчине, али га / ипак једеш, ипак једеш, јер су ти уста празна. / Ја чујем тај спољњи свет, његов шум је / препун свачега као на пример вашарски калеидоскоп, / нешто што је много бело, црно и љубичасто / у исти мах”. Лирски субјект нема начина да му посету забрани „иако би то био једини начин / да будеш мало сам, мало одсутан, мало пријатељ себи”. И овде се, као и на почетку *Великог спавача*, наглашава његова потреба да се осами, да потражи свет у себи, да се заштити од онога споља. На сложеност тог света упућују и боје (бело, црно и љубичасто), шум као звук који га узнемирава (неодређени, нејасан звук), његова деструктивност („од тога шума боле очи, боли коса и нокти / опадају као усред опаке зиме, а глас, / којим вичеш некога до себе остаје нем / негде на средини између тебе и оног позваног, / остаје неуслишен”).

¹¹ У првом издању стоји *много*. Променом прилога песник мења значење, па доброта о којој говори постаје лоша за самог лирског субјекта.

У песми „Псалм”, укрштајући мотиве сна и воде, песник укршта симболистичко и надреалистичко искуство. Песма говори о походу, кретању, поклоњењу, јер „много зла је пало и горко море ме покрену / на поклоњење сну од вода”. С једне стране су „конци малих звезда” које треба размрсити, а са друге „земљине дражи” („син сам старога оца што копа своју башту / негде на крају града, и своје мајке што му / као утеха служи за столом чиновничког ручка”). Лирски субјект је свестан да би сваки повратак из таквог искуства био пад. Оно је онеобичено као и језик који га представља, синестезијски одређено, непознајно ономе који га није имао: „Али сада морам бити далеко у миру водених крава, / где стена и време у исту постељу лежу; / али сада морам учити азбуку малог биља / дубоко плавог и немарно лепог, а постојаног / у свему ћутању. Сад ми је на длану звезда смисла / и њом се браним што ме из даљина / мали брат и пријатељи траже да се / вратим. О, не могу, не могу да се вратим, чин је овај / светао и чист ко друштво фосфорних медуза / и ја му палим срце своје, као восак, да му служи / у годинама глади, седам мршавих крава. / Али, и ако се вратим, то горко море ће да крене / за мном у сумњиве постеље људи”.

Збирка песама *Велики спавач* из 1958. године, поред уводне песме „Блажена и проклета визија”, има четири циклуса: *Велики спавач*, *Истина црних ствари*, *Агатон* и *На измаку света*. Ако је уводна песма узета као бекство у сан и одлазак у просторе оностраног, завршна представља буђење. Све оно између може се одредити као сусрет лирског субјекта са светом црних ствари, самим собом и оним другим у себи, пут од спознаје до њеног прихватања. Песма „Невини поход брду”, последња песма *Великог спавача*, почиње доласком на брдо, на крајње одредиште. Лирски субјект говори у множини. Користећи аорист у релативном значењу, песник наговештава скори долазак на циљ, наглашавајући га поновљеном употребом одредбе за време. Пут није био нимало јасан, иако „разлог овог пута добро нам познат беше”: „Можда смо / пошли помало сањивом стопом, помало маглом, па као / у срећи незнани и не слутећ замаскли у бескраје биљне”. Долазак до врха праћен је сазнањем да је и ту усамљен: „Осврнут у том часу, ко мрља у благом небу, схватих: / околу никога не беше. То само једно брдо лупаше својим / миром по моме незнатном срцу. То само нека трава / нађе се у близини да благи разум смути и, опет, / један ветар да зачас све поврати”. Окружен бескрајем биљним – „цветови лепи, наранце, лепе кате, детелина, маслчак и тушта и тма немоћно бистрог биља”, на врху, лирски субјект схвата да човекова, па и властита, ништавност није везана за простор и време. Човек је усамљен и када се уплете у конце малих звезда, и у бескраје биљне. Његова усамљеност је и његова сигурност, заштитни зид од онога што га угрожава споља. Дошавши до брда, он схвата: „Гле – сведок ми ово биље! – то брдо само беше, коме се / као срна невино препустисмо, а сад нам ваља сићи, / те увити се опет – као и пре – у старе крпе живота...”. Говорећи у множини, он показује да његова усамљеност није лична, већ судбина човека као бића, човека као „вечитог спавача” и путника у непознато.

У тексту „Истина црних ствари”, Бранко Миљковић каже да је поезија Божидара Тимотијевића „чулна и префињена, стварна и надстварна, модерна, свесна и подсвесна направљена од слутњи сенки и снова, од свега виђеног *с оне стране очију*” (1972: 22). „Тимотијевић је означио својим стиховима нове, још необрађене песничке парцеле. Те парцеле нису травњаци где цвеће цвета и смијуљи се досадна идила, већ свет црних ствари које крију у себи своју истину, своју тамну светлост, свој језик луталица:

’... У свету црних ствари, ето,
Истину своју саму нађох...” (22).

О *Великом спавачу* Миљковић закључује: „Ова поезија је направљена од онога 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: 'Језеро на моме длану и два коња на њему играју. Мали висови на западу певају. Далеко негде петао на моме срцу лежи'" (23–24). Слика сна коју Миљковић наводи одговара Колунџијином сну у песми „Лето”, чиме је сан као простор бекства идентично узет у поезији ове двојице песника.

Лето, као песнички мотив, и касније симбол, такође повезује Божидара Тимотијевића са Драганом Колунџијом, али и Велимиром Лукићем. Већ је поменуто да песма „Велики спавач” почиње мотивом лета, односно издвајањем различитих ступњева лета: „Не, више то није лето које стоји у вратима / мога упаљеног срца и ремети његов равномерни / удар својим златним лепотама. То више / није! Сада је то август који носи једно лудило / у нашем наручју, лудило које имена нема”. Јасно је да лето уноси одређени немир у срце, самим тим и у биће лирског субјекта, доба које изазива одређено стање, могли бисмо рећи „спокојне узнемирености”. И Тимотијевић, као и Колунџија, наглашава боје лета, па су у овом случају то златне лепоте, које такође упућују на светлост, сунце, класје, осунчану природу уопште. Он, међутим, издваја и август који „носи једно лудило”, које нема ни имена. Касније каже и да му је рука „црна од августа”. Обраћајући се Непознатом, лирски субјект каже и „моје срце / узми, немирно од неразумног златињања и / стави га међ своје мирне речи које ме / успављују”. Равномерни удар упаљеног срца с почетка песме са августом прелази у праву узнемиреност, а златне лепоте постају неразумно златињање. Ова песничка кованица упућује како на сложеност осећаја које у лирском субјекту изазива, тако и на разноликост значења које као симбол може да има. Исти дуализам препознајемо и у песми „Немушти језик” (у првом издању „Разорићу се једног дана”). Борећи се са неизрецивим, лирски субјект тражи начин да саопшти свету оно скривено у њему: „Разорићу се једног дана наг и црн а памет ћу / оставити да буде стара развалина и уснула / ризница изгубљених речи, па у дно неког / псећег звука настанићу се с неколико дубоких / а простих туга”. Са оним што ће одбацити, разорен, суочава се баш у летњој вечери: „У моју собу ове вечери лагане, / док споро мислим и грање у лету стари, / неке неостварене биљке се јаве а крви мојој / не дају да им се приближим. О лето! О жута / клетво што гњилиш преко мога уснулог прага, / гле, псето једно бело у моју кућу уће / с очима од баладе и осмехом што пред говором се / не стиди”. У наставку, „чиле сећања на жагорна лета”, као и у песми „Минуше птице светом”, у којој лирски субјект каже: „ка успомени лета / очи бих да окренем”. Посматрајући псето „с репом на / другој страни света где с небом – на радост / неба – свесрдно разговара”, лирски субјект тражи своје мелемне гласове и речи, „сребрне гласове из наше говорљиве даљине”. Лето се тако открива и као време посебних спознаја, метаморфоза, прелаза из једног у друго стање. На пример, у песми „Истина црних ствари”, након што у свету црних ствари пронађе своју истину, лирски субјект завршава: „Сад чекам лето”.

Посебно важну функцију мотив лета има у циклусу песама „Агатон”. Како је приметио Александар Јовановић, „просторима (нео)симболизма аутор *Великог спавача* се, понајвише, приближава мотивом *двојника*, честим у књизи, почев од уводне песме (У мојој глави две ствари никад / нису сигурне; једна од њих је она коју гледам, / а друга она која мене гледа, односно реминисценција на познато симболистичко штиво: *тамо мог Доријана душа / спава*), преко песама 'Дунав' (*Спазих се једног грдног дана над водама / леп*), затим 'Гле, главо' (*Чувај се, гле, главо да се не угледаш / у огледалу двапут*) до завршног циклуса 'Агатон'. У појединим песмама мотив двојника преклапа се са мотивом Нарциса (тих година присутним и код других песника, рецимо Борислава Радовића, Јована Христића, Велимира Лукића)” (Јовановић 1994: 32–33).

Циклус Агатон, у избору *Минуше птице светом*, као мото има стихове у којима се Агатон открива: „Склони ме у своје срце, о божанствено лето, / јер ја сам Агатон онај несазнајни, онај / што ветрове обара у своју корист / а слугом њиховим назива своје лагане, / своје насмрт уморне очи”. Призивајући срце лета, да се у њега склони, Агатон као да настаје у лето, долази у његово време. У песми „Почетак Агатона”, лирски субјект не зна ни редослед збивања, ни њихову природу, све је у знаку *можда*, затечен је оним што му се догађа: „Можда је лето / измислило ту нагу Лоту. Можда је понека / шума направила тамну слику у потиљку”. Тек, играјући се редоследом речи, песник каже да „у мога ума крају / не могу да чујем више миру даха”. Равнотежа постојања је поремећена, и то се види и у његовом језику. Огромно звоно на прагу само појачава ту узнемиреност, „у касном дану / осећа хук се самотно луде птице”. Живот се враћа почетку, лирски субјект први пут ословљава Агатона, називајући га лудим (у каснијим обраћањима Агатон је и црни, брат, бели, мали...). У песми „Лепеза зла” упућује на његову природу. Назива га братом, али га се истовремено и плаши, алудирајући на рат бића из којег је настао: „О црни Агатоне, започео си се у невидљивом / рату себи, вешто опседнут лепезом зла. О, / Агатоне, брате мој, кожа заморног ветра / милује ти срце чији си, крви миле, сурови / дечак. Плашим те се као у годинама глади / дебелих крава. Ти си мој лик с оне стране / потиљка и зато помажем ти да у заједничкој / нестварности будемо једнаки”. Агатон је, открива се, она страна нестварности наклоњена злу (на то упућује и придев црни) и лирски субјект, сазнајемо из наредних стихова, жели да је се ослободи: „О црни Агатоне, / остави моје савремено чело нек траје своју / луду бору и пусти певцу пролазности мало / крви, па ћемо отићи свако своме дому / чисти и сверазумни”. Са песмама „Буђење Агатона”, „Прва одсутност”, „Друга одсутност”, „Трећа одсутност”, „У очекивању Агатона”, „Повратак Агатонов у једно предвечерје” и другим јавља се Агатонов амбивалентни лик, из страшних простора, са мора, из оне шљиве, из далеке шуме... Опраштајући се од њега, лирски субјект га назива белим, правим, великим и тужним, премоћним, оним „кога сам тек ја измислио”. У стиховима као да се сукобљавају тежња лирског субјекта да се Агатон појави, да се пробуди и оживи и немогућност да га препозна, да се са њим усагласи: „Најзад си се вратио а ја те не видим. / На вратима си застао а ја те не видим. / У очима си ми се пробудио а ја те не видим. / Опет си ту као одувек када сам био сам / а ја те нисам видео”.

Тимотијевићев поступак симболизације је наизглед једноставан. Он полази од онога што се одвија пред очима лирског субјекта, људи и ствари, „учитавајући” и оно што се обичним посматрањем не би открило. Његови стихови несумњиво потврђују стих спочетка стваралаштва: „Са мојом главом почиње један нови мали свет”. Тако у песми „Две кристалне чаше” лирски субјект каже: „Ја сам видео (и нисам видео) све ствари / говориле су својим језиком луталица”. У истом стиху он говори и истовремено негира да је видео (уместо чуо) језик ствари. Оне не само да говоре него и опажају, осећају, носе живот у песми, више од човека који их користи: „Али: две дивне кристалне чаше стајале су / једног поподнева на ивици стола и посматрале / тај свет што се збивао пред њима и пред / самим собом. То је био тренутак. И те / две дивне итд чаше на леђима једног грубог стола / ником нису сметале, нит боле очи, чак су / постојано биле добре и ћутљиве, колико ноћу, / толико дању, и служиле својим немуштим бићем / људској страсти, као све што је измишљено”. Свет којем припадају се, како стоји у песми, збива не само пред њима него и пред самим собом, као процес који непрекидно траје, без обзира на збивања у њему самом. С друге стране, и све оно измишљено, и за обичног посматрача неживо, направљено да служи људским страстима, има своје постојање, своју патњу. Настојећи да укаже на обесмишљеност човека као појединца песник прибегава двоструком пресликавању: говори о односу људи према стварима, с једне стране, и посредно о односу света (у најширем смислу) према људима, с друге. И две кристалне чаше, као и ствари

уопште, у коначном и људи, говоре својим језиком луталица, оних који траже своје место, који су изгубљени, и то не само просторно. О судбини појединца понекад се одлучује у тренутку, или тренутак одлучује о њој. Тако је „својом вредном пролетерском руком” један човек „који је метале познавао као своју рођену жену, и / у њих своју душу претакао свом снагом / свога радничког и ратничког срца, – дохватио је / две дивне кристалне чаше и потезом који / обећава уништину личну срећу, треснуо те две / немуште чаше о бетонски под, потом најслужбеније / исплатио њихову кристалну вредност у новцу / и отишао као мрав чисте савести своје дому”. Служећи се иронијом песник упозорава да вредност онога што руши и уништава човек често мери једино новцем. На то упућује и избор лексике. Чаше су одређене као дивне, кристалне, немуште (не говоре, не бране се), кристалне вредности. У избору *Минуше птице светом* песник је извршио одређене измене у односу на верзију из *Великог спавача*. Уместо „две дивне кристалне чаше” у стиховима спочетка песме стоји „две предратне кристалне чаше”. Касније су то „две сјајне итд чаше на леђима једног грубог стола” и на крају „две декадентне кристалне чаше”. У обе верзије њихова судбина је иста, оне сада леже „на чувеном ђубришту покрај реке и не говоре више / језиком луталица”, а човек „што им је тако лако одузео кристалност и памет – / рекао је: ’Њихова постојбина је утроба земље, / исто као и паклу’¹²”. Користећи наизглед баналан приказ из свакодневног живота песник је показао не само један животни циклус, него и патњу онога који га пролази, проговорио о потрази за остварењем једног бића (посредством ствари) и његовој спречености да то учини. Прибегавајући језичким онеобичавањима (уметање скраћенице итд., употреба супротног везника при повезивању композиционо важних места у песми, избор нетипичне лексике за ову врсту поезије (пролетерска, радничка, најслужбеније, буржујски) песник је успео да оствари оно што се на први поглед није могло слутити у песми – да проговори о једној стварности изнутра, о наличју свакодневице. Иако по много чему одступа од симболистичког поступка, песма „Две кристалне чаше” потврђује да га је у поезији Божићара Тимотијевића и те како могуће тражити.

Симболистички елементи препознају се и у Тимотијевићевим песмама у прози. У песми „О крави”, у којој се описује један њен дан, од одласка на ливаду, до повратка у шталу, приказује се много више, сам живот. Посебну ритмичност песник постиже понављањем одређених глагола и прилога, који упућују на кретање, кружење као процес живота, али и на устаљеност, безизлазност таквог постојања: „Иде, а из вимена јој млеко шара по путу сенку. Иде, а ливада јој у оку гори пожар млека. Иде, па замуче; иде, па се насмеје (а не види се), насмеје на злато у трбуху, насмеје на зелено, на своју набреклу дојку”. Или: „Увече погине сунце и ливаду затворе у шталу. Увече пас на плоту лаје. Увече и месец се скотрља с брда у јасле па заспи. Ујутру момак дође, па опере дојке и повуче: цури ливада. Ујутру јарам опет оседлају. Онда дође и сунце и у чело међ рогове је пољуби”. Стални крајеви и почеци припадају природи у целини, па и сунце погине, ливаду затворе у шталу, месец се скотрља у брда (асоцијације на мрак). Употребом одговарајућих стилских средстава песник указује на њихову међусобну повезаност и зависност једних од других. Све оно што се збива у природи део је ње саме, њеног функционисања, и увек у сврху нечег вишег, неког смисленијег постојања, чему је песник некако увек на трагу.

¹² У избору *Минуше птице светом* стоји „буржујском паклу”.

Бранко Миљковић

„Све је нестварно док траје и дише;
Стваран је цвет чија одсутност мирише
И цвета, а цвета већ одавно нема”

Дело Бранка Миљковића чине четири збирке песама, критике и огледи о поезији, преводи. Након 15 песама у мајском броју часописа *Дело* 1955. године, и учешћа у оснивању неосимболистичког покрета 1957, исте године објавио је прву књигу песама – *Узалуд је будим*. Већ 1959. уследила је збирка родољубивих песама *Смрћу против смрти* са Блажом Шћепановићем, а 1960. објављене су песничке збирке *Порекло наде* и *Ватра и ништа*. Иако је између прве и последње збирке прошло тек неколико година, „неоспорно је да су се у Миљковићевој поезији појављивале и трајале различите песничке тежње, међусобно се не искључујући и не потирући, а песник их је мирио некада са већим, а некада са мањим успехом” (Јовановић 1994: 74). Како је сам рекао, у свом песничком поступку настојао је да помири симболистичку и надреалистичку поетику (Миљковић 1972: 259), које су педесетих година, када је почео да ствара, имале значајног утицаја међу српским песницима. „Међу двама струјама модерне поезије, једне ’видовитих’, која иде од Бодлера преко Рембоа и Лотреамона до надреалиста, и друге ’артиста’, која почиње такође са Бодлером и наставља се с Малармеом и Валеријем, Бранко се определио за ову потоњу” (Џаџић 1996: 60).

Поетику Бранка Миљковића, осим у поезији, откривамо и у његовим програмским текстовима, есејима, књижевним критикама. У есејима „Поезија и облик”, „Херметичка песма” и „Поезија и онтологија”, говорећи о односу поезије и стварности и настојећи да одреди природу песме, њену предметност, одређујући се према песничком облику, он експлицитно излаже и начела своје симболистичке поетике. Због тога је важно указати на неколико одређења у овим текстовима.

„Поезија није именовање постојећих ствари које нас окружују, она је стварање” („Поезија и облик”)¹³.

„Песма није живот, нити песников живот, она је паралелна животу. [...] Она саму себе ствара, преуређује се изнутра, својим властитим крвотоком се храни, спречава да ишта у њу уђе и одузме јој дах” (Херметичка песма”).

„У песми речи морају да постигну своју властиту реалност. То значи да нас песма мора ослободити присуства ствари, које треба само да се представе и одмах затим ишчезну, као мирис. У томе смислу песничка слика је почетак одсутности ствари и света, а метафора и алегорија суштинско одређивање те настале празнине” („Поезија и онтологија”).

„Јер, поезија је осет о томе да су ствари ишчезле. Или, тачније, поезија ствара осет одсутне реалности. Осет који поезија ствара је празнина. Дефиниција поезије као негативне онтологије је противуречна, али није немогућа” („Поезија и онтологија”).

Како сам песник каже, оваква дефиниција поезије, иако противуречна, није немогућа. Заправо, када се погледа песничко дело Бранка Миљковића, намеће се као једина могућа. Постављањем границе између стварности и поезије, поезија добија

¹³ Сви наводи из есеја дати су према: *Бранко Миљковић*, Приредио Радивоје Микић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2016.

задатак да сама обликује своју стварност. Тај процес, међутим, подразумева и одређење према реалности, збиљи, стварности која се живи, животу уопште, односно ослобађање присуства, преуређење изнутра, „присутност” празнине. Иако независна од стварности, и наизглед ослобођена њеног присуства, песма живи са њеном одсутношћу, која постоји кроз заборав и празнину коју је донео. Како у том случају дефинисати њен предмет? И како га представити, каквим обликом и каквим речима?

Песник у овим одређењима наглашава неколико ствари: будући да је стварање, поезија је живот, али не живот у свом основном значењу, већ онај који га замењује. У том смислу она је паралелна животу. Сопственим постојањем она носи траг његовог постојања, које је поништено заборавом, али сачувано осетом да је постојало. У томе је њена присност и дубина. У томе је и њена вечност. У огледу „Поезија и апстрактно мишљење”, који је, неоспорно, утицао на Миљковића, Валери каже: „Песма, пак, не нестаје зато што је била изговорена: она је створена управо зато да би се поново рађала из свог пепела и да би непрестано постајала оно што је управо била. Поезија се препознаје по овом својству: она тежи да наведе читаоца да је поново ствара у њеној форми: она нас подстиче на то да је васпостављамо управо онакву каква је била” (1975: 268).

Одређујући је као стварање, а не именовање постојећих ствари, Миљковић поезију дефинише и као беспредметну. Чак и кад полази од постојећег, „она то дематеријализира и чини невидљивим – стварност претвара у могућност”. Одузимајући извесност датом, она укључује могућност, неодређеност, призивак, асоцијацију, симбол. Он потврђује Малармеов став да „треба да постоји само алузија”. „Именовати предмет, то значи уништити три четвртине уживања у песми, која се састоји у постепеном одгонетању: *сугерисати* га, то је сан. Савршена употреба те тајне чини симбол: евоцирати постепено предмет да би се показало једно душевно стање, или обрнуто, изабрати један предмет и дегажирати из њега душевно стање, низом дешифровања” (Маларме 1975: 60–61). Истовремено, Миљковић одбацује било какво збивање у самој песми, опире се сваком миметизму (Микић 2002: 24). Све што би се у песми догодило захтевало би нарацију, или неку врсту инвентарисања. Због тога се све мора догодити пре ње. Као и Маларме, и Миљковић предност даје алузијама и сплетовима алузија на садржаје који су претходили песми. Лепота поезије и тумачења тако почива на трагању, одгонетању, откривању тајне.

За Бранка Миљковића поезија је „један узвишени напор да се изађе из себе” и у том смислу она је тражење симбола. „Симбол повезује оно што ми нисмо и оно што ми јесмо, наш субјективни свет са објективним светом око нас. Песничка реч може да буде симболична само ако је репрезентативна за оба света.” И у овом одређењу читалац може препознати песниково настојање да поезији приступи као празнини у којој је заборав имао одјека. Заборављена стварност препознаје се у ономе што је преуређено, а што се остварује као симбол. Пут до песме он посматра као „процес отуђења”, односно „објективизирања симбола”. У средишту симбола Маларме препознаје душевно стање, али оно душевно стање које је прошло неку врсту очишћења или затамњивања, које је скривено, у наговештајима, које треба евоцирати и открити. Иако се рађа из стварности, он је превазилази, „јер, иако је конкретан по форми, он је универзалан, општи по значењу. Песнички симбол мора бити немерљив и таман у ономе смислу у коме су за Хераклита говорили да је тамњак. Гете каже: 'Што је песничко дело немерљивије и за разум несхватљивије, утолико боље'.” Да би испунио захтеве поезије каквој се тежи, он мора бити и „вербално нађен” и „ритмички припремљен и ликовно могућ”, мора бити метафора „која није случајна већ је незаменљива, неминовна и има вредност судбине”.

У тексту „Поезија и апстрактно мишљење” Пол Валери, говорећи о сарадњи три велике силе у процесу настанка дела („између оног што зовемо Спољни свет, онога што зовемо Наше тело, и онога што зовемо Наш дух”), уочава да у преображају идеје у речи (при чему под идејом подразумева „све те намере и опажања духа”) постоји и нешто што се не може дефинисати, а што се најчешће приписује посебности песничког језика. За њега су стихови чудно уређени говорни низови „који не одговарају никаквој потреби, осим потреби коју сами треба да створе” (Валери 1975: 262). Издвајајући стихове од обичних говорних низова, Валери инсистира на њиховој уређености која се не може до краја објаснити, при чему издваја чињеницу да „увек говоре само о ономе што је одсутно, или о ономе што је дубоко и незнано од других доживљено” (262). То, такође, имплицира удаљавање, живот који је паралелан животу, са којим је остао у вези посредством заборава.

Опредељујући се за херметичку песму која је „настала из непоколебљиве вере у људски говор, који је највећа и неутуђива људска стварност”, Миљковић се опредељује за вербалну јаву, односно могућност да свет се замени речима и притом буде на добитку. Он издваја ружу песничког света, постојанију од свих краткотрајних баштенских ружа. Реч ружа „у песни процвета, и има свој мирис, и боју своју има коју јој дају њени самогласници пуни пигмента”.

Полазећи од тога да „песма има идеју, а не садржај”, као једини коначан Бранко Миљковић издваја облик песме са којим она постиже „једну приближну одређеност и савршенство”, што је чини „несамилосном, спокојном и несхватљивом споља”, а што је и стваралачки идеал песника. На тај начин она постаје „неразлучива средина”, састављена од појмова, алузија и утисака, али и елемент вербалне јаве, самосталан у њој, издвојен од њеног градива, једна довршена творевина.

Следећи овакве поетичке ставове, поезија Бранка Миљковића намеће се као изразито сложена, тамна и неразумљива. У његовим стиховима, сматра Александар Јовановић, треба разликовати „две врсте тамног и неодређеног говора: надреалистичка неодређеност и алогичност није исто што и симболистичка тежња ка херметичности и непрозирности. У првом случају – уз сва уопштавања, па и немогућност да се поменута разлика у конкретним стиховима до краја изведе – реч је о одсуству значења, које се, будући да није ни дано, не може конституисати; у другом је реч о потенцијално датом, али скривеном значењу које се, зависно од контекста, може реализовати на један или други начин. Другачије речено, у првом случају реч је о песничкој неодређености, у другом о песничкој вишезначности” (Јовановић 1994: 77). С друге стране, сам песник у есеју „Неразумљивост поезије” указује на то да је савремени читалац често склон да модерну поезију оптужи за неразумљивост, наглашавајући притом да појам неразумљивог треба раздвојити од појма конфузног. Неразумљивост, по његовом мишљењу, има своје корене и разлоге, она „остаје неприступачна само неупућенима”, односно за њу увек постоји „једна сасвим прецизна одгонетка”, након које оно што је на први поглед било неразумљиво постаје јасније од онога што је само по себи разумљиво. Конфузност пак нема разрешења. Неразумљивост је стога „људској духовној активности иманентна тежња да се превазиђу очигледности”, а очигледност је „нешто што је само по себи јасно и довршено, или то није, али се као такво представља”. Неразумљиво у поезији, наставља Миљковић, „условљено је самим карактером средстава певања и мишљења”. Међутим, чак и да нема условљености, „поезија би самим својим обликом тежила неразумљивом и неочекиваном”. Поставља се питање какав је онда облик модерне поезије. Пошто је „схватање линеарног ишчезло из нашег живота, идеја о облику као непрекинутости целине морала је бити одбачена. Ако је линеарно то што

конституише облик, онда облика у класичном смислу те речи нема. Поезија је прибегла слободним и дисконтинуираним формама”. Дакле, неразумљивост поезије уследила је као последица промене компоновања самог лирског говора, опредељењем за слободне и дисконтинуиране форме. С друге стране, у есеју „Поезија и облик” песник истиче важност строго одређене форме. Настала противуречност може се превладати мишљењем да је под слободним и дисконтинуираним формама у поезији песник подразумевао „поступке семантичког компоновања лирског говора” (Микић 2020: 70). Разлоге поетске неразумљивости он тражи у самом језику. Песницима који су се често жалили на недовољност речи, којима „треба исцрпсти преобилни свет мисли и осећања”, указала су се два пута: „или компензирати недовољност речи подтекстом, допустити језику да црпе своју снагу из једног ’стања нејезика” или „прогласити језик једином поетском стварношћу и тврдити да поезија почиње речима и њима завршава, да о поезији изван речи не може бити ни говора”. Миљковић предност даје првој могућности, што је опет у супротности са ставовима изреченим у „Поезији и облику”. Међутим, подсећајући на Малармеова уверења да „речи нису ознаке ствари, већ ствари саме у својој актуелности” и да реч прибавља себи снагу „тако што потискује своје значење до места са кога ово може бити само сугерирано, али не и изричито саопштено”, он им се враћа. У наставку подсећа и на Валеријево уверење да „све се састоји у томе да се језик доведе у стање чаролије”, односно да „мелодијом и хармонијом треба у неку руку успавати значење и на тај начин потпуно ослободити емотивне вредности језика”. Језик се у том контексту више не позива на своја значења, већ „на своје важење које му придаје сам песник”¹⁴.

Као даљњи разлог песничке неразумљивости Миљковић узима спознајно-дијалектички, указујући да је још „Аристотел увидео дијалектички карактер метафоре која спаја и сажима две различите и удаљене стварности”. То је песнику веома важно, јер ће, као неко ко је „једном осетио и схватио свеопшту повезаност ствари и појава”, увек „тражити ону енергетску тачку где се противуречности братиме и бивају исто живот и смрт”. У том смислу „необичност и инвентивност песничког израза измерене су удаљеношћу стварности које се у њима стичу”. Односно, необичност песничког израза сразмерна је његовој свеобухватности. Такође, на песничку неразумљивост утиче и то што поезија воли да скрива, што се огледа и у склоности песничког израза ка сажетости и недоречености. Под сажетостју Миљковић подразумева одсуство „свих елемената експликације и заобилазног описивања”, односно стапање првобитно датих стварности у „једну нову стварност која одбија да каже одакле је”. Овим особинама песнички језик се највише приближава стању нејезика, без којег се, сматра песник, никако не може објаснити феномен подтекста. Међутим, песник наводи и недостатке песничке сажетости – она „искључује игру и произвољност које имају тенденцију ширења”, због чега су се надреалисти и определили за опширност аутоматског бележења. Неразумљивост надреалистичке поезије отуда „лежи у несводљивости и ирационалности песничке слике која простира свој сјај далеко изван граница нашега искуства”. Своје разматрање неразумљивости поезије Миљковић завршава увидом да она поезији није наметнута изван, већ самим њеним настојањем да буде немерљива и

¹⁴ „Размислите и о томе да уметност коју ми негујемо представља, можда, ону уметност која усклађује највећи број независних делова или чинилаца: звук, смисао, стварно и имагинарно, логику, синтаксу и двоструко измишљање садржине и форме... а све то чини помоћу свакидашњег говора – тог изразито практичног средства, непрестано квареног и скрнављеног, које служи за све врсте послова – из кога нам ваља извући један чист, идеалан Глас, кадар да беспрекорно, без видљивог напора, не грешећи се о слух и не излазећи из тренутно настале сфере песничког света, пружи читаоцу идеју о једном ја које је чудесно изнад нашег Ја” (Валери 1975: 275).

несводљива. Односно, настојећи да буде свеобухватна, она упада у замку „превелике згуснутости садржаја” или „преопширности слободе”.

У песниковим погледима на нејасност у поезији, „јасно се види осцилација између начела симболистичке и надреалистичке поетике” (Микић 2020: 74). Исто тако, у самим стиховима већ од збирке *Узалуд је будим* препознају се начела поетике коју је Миљковић изложио у есејима. Избором наслова „Трагички сонети” за циклус песама у првој збирци, „и имајући сигурно на уму улогу наслова, песник је хтео да наговести да је у средиште његовог певања постављена сама песма и да читалац који хоће, колико-толико, да одгонетне смисао појединих сонета мора ову чињеницу да има на уму” (Микић 2020: 76). И наслови самих сонета формулисани су тако да упућују на кључне одреднице Миљковићеве поетике. На пример: „Почетак сна”, „Одбацивање сумње”, „Почетак трагања за бићем”, „Поистовећивање бића и речи”, „Испаштање сна”, „Почетак заборавља”, „Измишљање света”, „Зачаравање”, „Проповедање ватре”, „Проповедање љубави”. Већ у првом сонету, који насловом упућује да је посредни почетак сна, лирски субјект открива неколико важних ствари: „Одузимам свету име да га у предстварност скријем”; „Чистом ватром гоњен о шта ћу са оним / Што сам видео и чуо када ненађен роним / У простор пре речи где труне моја глава / Када летим и не мичем се ко човек који спава”. Одређујући се у првом стиху као недостојан, лирски субјект се обрео у простору изједначеном са простором сна, у којем истовремено и рони и лети, не помера се и труне, у простору у којем битисање подразумева неко необично кретање, у који је доспео чистом ватром гоњен и који се именује као простор пре речи. Истовремено, он свету одузима име, не би ли га сакрио у предстварност. Уједно, то је свет необичних односа („тесно је небу у птици птици још више”), тесан и неприступачан („ништа не почиње јер нема места више”), опасан (смртоносне кише, звери шумом уклете). Слика таквог простора наставља се и у сонету „Кула лобања” („Подземни ветар успава заспале / Улаз чувају две тишине и хрид / То није љубав то је патња и зид / Од лобања где труну звезде што су сјале”). Труну и звезде, мртви се изнова успављују подземним ветром, „одједи померају места и обале”. И лирски субјект се оглашава: „Нестајем бдијем постајем глас и време”. У трећем сонету, који је насловљен „Одбацивање сумње”, спознавши да „доцкан је да посумњамо у оно што је у нашој свести” и да „целога живота речи су нас крале”, он призива један другачији свет, много приснији, „где реч има вредност судбине и подсвести” и „где су величанствене сенке а ствари мале”. Јасно је да пред собом лирски субјект има песму, као свет у којој је реч и стварност и подсвест, и за коју је привид далеко значајнији од очигледног. На крају сонета обраћа се фрули која је „неспокојна у своме ваздуху”, у којем „сунце измишљене ватре поклања злодуху”, питајући је, уједно питајући се, „шта је то што се у дну песме крије”. Одговор симболично почиње да тражи у „Почетку путовања”, суочавајући се са противречностима („Кад исти дар негде је јутро а негде ноћ мира”; „То питоме долине посташе провалије”) и опасностима („Црно једро мог ветра пловидбо ослепљена”; „Над мојом главом опасност симетрије / Светога поређаних умом у привид”) простора кроз који пролази. Сведочећи претварању Бића у сенку, лута обузет страхом, свестан да „неиздвојен појавом још нико није / Открио себе” у призорима света, односно да као непојаван у њему не може ни постојати. Истовремено, „поређане главе у заборављеном времену / Са узалудним мислима и последњим речима / Слуте свој лик у мутноме камену”. Увођењем заборављеног времена и слутње, песник уводи и могућност његовог повратка у једном другом облику, тражећи га управо у речи: „Тражим те у ветру ако те још има / Изговорена речи за светове пале / Тражим почетак сјај и сате стале”. У наставку, у сонету „Поистовећивање бића и речи” он тражи и васкрсење сопственог живота „из остатка збиље прерушене у сну”. Речи које је тражио дале су му и цвет, и камен, и птицу „што искрсну / Из ничега”, могућност да своју егзистенцију понови, неку врсту вечности. Међутим, вечност му доноси „две тужне птице”, а са њом и „стрпљивост

простора", „свој лик по казни". До ње се иде „низ црне стубе", у „непролазни дан патње". „Свет је претворен у време отет зломе змају / Мировањем ватре и болне нејасности". Вечност, са тужним птицама обележена тугом, тако је изнова негативно одређена, као посебна врста казне. У њој нема страха, али нема ни наде, она је негде доле, „пред вратима иза којих простор гњије". Истовремено, лирски субјект престаје да се оглашава у првом лицу, већ га замењује треће лице јединине. Уводећи мотив заборавља, песник уводи и неке друге мотиве и симболе значајне за његову симболистичку поетику. Са песмом „Почетак заборавља" искрсавају и изгубљено сећање, и ватра, и птица, и реч: „Ту изгубљено сећање пустињу храни / Пред малим жбуном ватре тицом убијеном у лету / Ту је живо што живи а нема га у свету / Што траје почетак у крају а прошли су давно дани. // Ту је све име или реч". Реч оживљава, заправо ствара, прошлом даје почетак, непостојећем живот. У сонету „Измишљање света" „све је замењено речју па нејасан појмами" и „од целе јаве остале су тек речи". Међутим, лирски субјект се пита шта је са бојама, звуковима, мирисом. Могу ли речи обухватити и њих? „Могу и да се љубе / Ал не постоји љубав", одговара песник, остављајући свет који настаје недовршеним. Сонети који следе и самим насловима наговештавају песнички пут: „Зачаравање", „Проповедање ватре", „Крај путовања", „Проповедање љубави". Преиспитујући однос стварности и привида („Да ли / Стварност се привиђа ил шум прогоњен доји / Одбегла свест мутним излазом у нигде?") и обраћајући се љубави, мртвој, а ипак живој, лирски субјект открива своју замисао: „Нек у свом дану недоречен гори / Нек игра се песника док песму не створи / Птицом осветљени певач који у мени пребива". На путу стварања песме, он учавља и неколико важних момената, не појашњавајући их ипак до краја, и остављајући читаоцу да их сам докучи. С једне стране, „све што прође вечност једна бива", укључујући и „сен која беше дрво". Вечност се даје прошлом управо игром песника. А с друге, „љубав никада није завршена" и „нема мене ал има љубави моје". Иако неодређена, у „Трагичким сонетима" несазнајна, она је присутна, у бојама, мирису, звуцима, она је искра која покреће и песника и лирског субјекта, да зачарава, проповеда, да измишља, да се отисне у просторе сна и заборавља. И иако сумња у њено постојање у свету који речима ствара, не може да одбаци њено присуство.

Ако је посматрамо са становишта симболистичке поетике, прва Миљковићева збирка може се тумачити и као буђење љубави (и поред прилога узалуд у њеном наслову), отимање из света који ју је узео, покушај превођења из једне реалности у другу. Трагајући за својом драгом у подземном свету „Триптихона за Еуридику", лирски субјект не може, а да се не запита: „Где си осим у мојој песми дивна Еуридику? / Презрела си сваки облик појављивања о слику / мога црнога града и изгубљенога циља". У симболима настањеном простору кроз који његов Орфеј пролази (уклета обала која је од дана дужа, где су сви славуји мртви, црвене боје, језовити призори, „горка обала од мрака и грознице"), песник као да не налази Еуридику. Измештајући је из подземне ноћи, он спасава и њу, и свог јунака, али и поезију („Пробудити те морам Еуридику мртва"). „Откад је Орфеј запевао (...) све је претрпело катарзу и постигло свој мир и лепоту: звери, људи и стихија. Метафизичко зло, као јаз између савршеног и несавршеног, било је натпевано. Али сам Орфеј је био и остао онај који нариче над водама Ахеронта за изгубљеном Еуридиком. Песник је одувек био онај који у другима лечи болест од које сам умире" (Миљковић 1972: 153). Одласком у Орфејеву песму, а затим и Миљковићеву, Еуридика је ипак пробуђена („И нема мене ал има љубави моје"). Призивајући већ и самим насловом у подтекст своје прве збирке мит о Орфеју, песник започиње певање љубави и поезије, силазећи низ време и конституишући песнички простор обојен митом и сопственим симболима. Силаском у подземни свет песнички субјект нашао се у шуми „која је појела небо", из које нема изласка, у Орфејевој и Дантеовој мрачној шуми трагова и алузија, на топлој обали већ пристиглих (у „Првом певању" песник их наводи анафорском

употребом глагола „видети“). „Предео који спава“, „на горкој обали од мрака и грознице“ (у песмама „Триптихон за Еуридику“, „Орфеј у подземљу“, „Сонет о непорочној љубави“) прелива се на збивања у њему, па „ту се скрива / бол без одјека и реч без одзива“, сви су славуји и сви одједи мртви. Простору смрти припада и циклус „Седам мртвих песника“.

Настале на почетку Миљковићевог стваралаштва, не случајно ове песме призивају Елиотово виђење традиције по којем „ниједан песник, ниједан уметник нема сам за себе целовито значење. Његов значај, оцена његовог дела јесте оцена његовог односа према мртвим песницима и уметницима. Јер не можете га самог оцењивати; морате га, ради контраста и поређења, поставити међу мртве“ (Елиот 1975: 287). Кроз „суштину (‘дух’) њиховог певања“ (Јовановић 1994: 109), која се у сонетима препознаје, песник указује и на извесну „духовну сродност“ са својим претходницима: Бранком Радичевићем, Његошем, Лазом Костићем, Дисом, Тином Ујевићем, Момчилом Настасијевићем и Иваном Гораном Ковачићем. У наслову циклуса, осим броја седам, који, само име каже, упућује на број песника, пажњу читаоца привлачи епитет мртви. Једнозначно схваћен, одређује да песници о којима је реч више нису живи, међутим, у Елиотовом кључу, они су део једног континуитета, традиције, спона са претходницима и настављачима, па су и те како живи. И у циклусу „Седам мртвих песника“ лирски опис заснован је на опису простора. Он захвата „садржаје из оне сфере која је, у целини, изван непосредног (емпиријског) људског искуства“ (Микић 2020: 62–63) користећи двоструку цитатну подлогу (Орфејева судбина и судбина сваког од песника) (Микић 2020: 63). У песми „Гроб на Ловћену“, у чијем се наслову простор и именује, песник указује на везу, сложену и нераскидиву, свог лирског јунака и простора у којем се обрео. На њега упућују три речи: горе, брдо, врх. С једне стране, смрт је узела све, и горе (симболичка веза са *Горским вијенцем*), и речи, и судбину: „мртве су горе одакле та реч дође“ и „спавај ти и твоја судбина претворена у брдо, крута / где провејава смрт и љубав не спасава“. С друге, песник се обрео у простору у којем не постоји време, у којем се, попут гласа и птице, таквој смрти супротставља: „Шта си птица или глас који лута / под дивљим небом где те песма оставила самог / на врху Ловћена с челом пуним сунца, тамо / где не постоји време, где једна светлост жута / негде у висини чува отисак твога лица“. И у песми „Бранко“ кроз простор смрти иде се као кроз двоструки мрак. Њен лирски јунак, на којег упућују и цитатне алузије „док лист по лист умире шума“, као и помињање Стражилова, „птице међу пределима“, својом ведрином, која опстаје и са друге стране, тој тами пркоси: „Ноћ испод земље развеселим / Израсте ветар у нежну биљку / из тог подземља где светиљку / и птицу никад да доселим“. Оно што је испод земље, сама смрт, објашњено је, заправо наглашено, одредницом за време, која се у овом случају везује за одсуство светлости и звука, али и опасност, немир, неизвесност. У песми „Дис“ то је „ноћ што се животу опире“, такође везана за просторну одредницу („Овде је ноћ што се животу опире“), у песми „Горан“ „исувише велика за моје звездано чело / у неким шумама црним непознатим“, а у песми „Тин“ она је у гласу лирског јунака („Ноћ у моме гласу више не дозива / просторе изгубљене које поседују сунца“). Простор на који упућује епитет мртви у наслову циклуса „оживљен“ је различитим песничким средствима, не само описом, већ и наговештајима, алузијама, цитатима. Један песник је „Отишао Изашао на врата којих нема“ („Дис“), други се открива музиком и трагањем за тајном („Момчило Настасијевић“), песма о Лази Костићу у подтексту има песму „Santa Maria della Salute“ („Који су предели у твојем срцу сада? / Мртва је а негде још траје дан, о ласте / Сви мртви су заједно био си пун мрачних нада // У пустињи си што у празној светлости расте / док у двострукој тишини следе је очи слуте / Santa Maria della Salute“).

Све песме циклуса „Седам мртвих песника“ испеване су у првом лицу, удвајањем гласа песничког субјекта: „с једне стране живи песник зајми свој глас мртвим

претходницима, а, с друге, они њему нуде своје гласове и дубинске просторе своје поезије” (Јовановић 1994: 109). Смењујући прво лице једнине и множине другим и трећим лицем једнине песник остварује онај континуитет о којем у књижевности говори Елиот, не откривајући где престаје прошлост, где почиње садашњост. Томе доприносе и стихови којима се значења уопштавају, а која се пак не могу до краја одредити, и у којима се открива и чита Миљковићева филозофија стварања и живота: „Рођење је једина нада”; „Човече тајно феникс је једина истинска птица”; „Ако смо пали били смо паду склони”.

У тумачењу симболизма Бранка Миљковића не може се изоставити песма-поема „Ариљски анђео”. Увод у песму, попут пролога, чини троделни прозни запис „О анђелу на зиду”. Песнички субјект посматра анђела на зиду – тако би се укратко могла представити песничка „ситуација”. Она призива и једног другог песника – Васка Попу, али и подсећа на читаву традицију у којој се сусрећу песник и уметничко дело, која постаје не само повод за преиспитивање сопственог стварања већ и ново, још снажније надахнуће. Миљковићев лирски субјект не случајно посматра анђела. „Анђеле одликује бестелесност, која се веома касно интерпретира као пуна нематеријалност. Природа анђела обично се описује по узору на оно што је најтање, најлакше и најпокретније у материјалном свету, а то су: ватра, ветар и, посебно, светлост. Основна карактеролошка својства анђела су: блаженство, невина чистота и савршеност, а основно одређење њихове позиције је посредовање између богова и људи” (Шутић 1996: 125–126). Анђео је на зиду, усамљен, при чему песник не одређује најјасније његову позицију („можда он стварно постоји у зиду, али када није на зиду, он је сен”). Иако међу звездама, његово постојање везано је за престанак ватре и збивања и чисту кристализацију која је подарена у смиривању. Први стихови песме откривају га као анђела горког „празнине и снаге”. Тако се у тумачење укључују и основне премисе Миљковићеве поетике: престанак збивања, празнина, кристализација, ватра, снага. Сусрет са анђелом, његова првобитна озбиљност „смањује видљивост неким стварима”, почиње лутање, мења се структура чула. Он је повод многих упитаности и спознаја, промена унутар бића („неприметно смо заменили себе”). Уједно, мења се и оно што представља стварност, односно „тамо где је била стварност, сада су митапоетске чињенице, односно поетски предмети, који су материјално-телесно празни” (Микић 2020: 97–98). Песник каже: „Тако смо стварно претворили у мит, да доцније посумњамо у њега”. Међутим, песник који је дуго стајао испред зида „у који је било немогуће посумњати” препознао је „своје лице безброј пута сељено на једном српском средњовековном анђелу. Онда он стварно постоји између елемената и односа који поравнавају свет, постоји у чистој могућности као чудо и верност силама које су иза зида”. То препознавање приказано је и на почетку песме: „Ко тебе није видео тај не зна / Себе, ко тебе не виде тај неће / Никуда стићи, јер бескрајан је пут”. Кристализацијом, постепеним смиривањем и поравнавањем дошло се до суштине, есенције. Она је и чиста могућност, спознаја у којој се можемо или не можемо препознати, али која као таква постоји, у укрштају елемената који „поравнавају свет”. Само воде које не теку, каже песник, могу да објасне „тај мирни лук када престаје ватра и збивање и почиње кристализација”. Светлост у срцу „обећава да ће све бити виђено и сагледано у сећању и будућности и у себи самом”. Она долази са променом перцепције и празнином, превођењем стварности у мит и његовим смиривањем. Тиме ништа није изгубљено, напротив, „јер празнина је то чега нема. Али има нешто око његове главе што је чиста лепота и непревазиђена врлина, а слично је празнини”.

У песми „Ариљски анђео” песник настоји да прикаже тај пут превођења материјалног у духовни свет, начин на који се том свету одузимају његова основна својства, попут вода које не теку, и претварају у чисту лепоту празнине. Лирски субјект је и даље посматрач, суочен са видљивим и невидљивим, у укрштају стварног и

привидног, духовног и материјалног. Обраћајући се анђелу као „анђеле горки празнине и снаге”, он наглашава сву сложеност њиховог односа, али и потребу да му се приближи, препозна у њему. „О, опија ме ватра тако трезна / Око твоје главе ко пролеће!” Чисту лепоту и врлину сада замењује ватра, заправо оно што настаје њиховим постанком, што се открива као природа анђела. Обраћајући му се, лирски субјект га представља: „Непомичан си, зато те не могу стићи; / Тако близу мене други ваздух дишеш / Док силазак у дубину обећава све више / Звезда на коју треба се тек навићи”. Његова непомичност огледа се у његовом неприпадању простору лирског субјекта. Иако један наспрам другог, сфере њиховог постојања нису исте, један припада материјалном, пропадљивом, други нематеријалном, вечном. Његова младост је „пре свих младости била / И остала на зиду ко слика милости”. Његова младост не пролази. Осим што наглашава разлике међу њима, песник указује и на једну важну чињеницу, а то је силазак у дубину, одлазак доле, који обећава и који разрешава. Почев од збирке *Узалуд је будим*, лирски субјект Бранка Миљковића непрекидно трага за светом испод, тражећи у њему одговоре за своје егзистенцијалне упитаности. У лику анђела он препознаје и своју прошлост и своје слутње, у његовој нестварности згуснуте су и чулне и духовне спознаје, његова празнина јача је од сваке видљивости. Више је таквих спознаја: „Ти ме згушњаваш на месту где падох, / Иза последње мисли последња надо! / Твоја чула себе ослушкују, своју / Нестварност, своју бескрајну успомену; / Твоја празнина свет и звезде крену / У чудно поимање твог духа у Броју. // Сричем фосил твога имена у суши / Вере и лажног раста лажној души, / Јер и да те нема, празнина у којој / Замишљасмо те, ипак, никад не би / Престала да нас опија, у себи / Увек друга превареној сржи мојој”. Празнина у којој се анђеоско открива снажнија је од њега самог.

О снази празнине песник говори и посредством цвета: „Никад ц в е т не могу рећи / Ако не мирисах н е ц в е т много већи”; „Све је нестварно док траје и дише; / Стваран је цвет чија одсутност мирише / И цвета, а цвета већ одавно нема”; „Лепо је мањкање у себи што љуби / Празнину и место још неопорављено / Од одласка анђела, свисло биље. Сено / На трагу одлуталог цвета чије име / Мирише изван врта и води ме / До чистих места, нестварних без наде, / Ружо померена најслађи мој јаде, / О како дивно трајеш измерена / Својом одсутношћу, одважно мислена”; „И пакао је љубав кад дозревање ока / Ружу у слику претвори, дубока / Расањеност да јој луди мирис кроти / И одузме срце ведрини и лепоти, / Јер ако крајности исто сунце доји / Сувишно је срце где песма постоји”. У наведеним примерима цвет је „чисто програмска творевина. А као програмска творевина он собом представља стварно померено у нестварно, да би нам се отуд с новим значењем вратило; присутно померено у одсутно, да би нам се отуд с новим значењем вратило; пуно померено у празно, да би нам се отуд с новим значењем вратило” (Петковић 2019: 95). Новица Петковић указује на неологизам „оноцветно”, чије непрозирно значење, откривањем Миљковићеве поетике, постаје сасвим јасно: „Још мало и заћутаћу пред тобом, / Док бдиш оноцветно над испражњеним гробом, / Анђеле пред неумољивом лепотом краја / Где је мир и зрелост песму заменила, / И мрамор где мрамор вечне воде спаја / Са каменом коме израстају крила”. Бдети оноцветно отуда значи „бдети из одсутности”, „као цвет померен у нестварно” (95). У поеми „Ариљски анђеоско”, можемо закључити, песник је настојао да покаже начин на који реалност видљивог постаје „реалност невидљивог”, односно којим средствима у поезији та замисао постаје могућа. Оно што је експлицитно саопштено у есејима, добило је своју песничку потврду. За разлику од „Трагичких сонета”, у којима у свет „вербалне јаве” улази посредством сна, у песми „Ариљски анђеоско” то је сусрет са „постојањем које се давно ослободило свих материјалних и временских атрибута” (Микић 2020: 103).

У контексту симболистичке поетика Бранка Миљковића циклус песама „Утва златокрила” сматра се најуспелијим. Непосредно након објављивања збирке *Ватра и ништа*, песник је изјавио: „У том циклусу очигледна су моја настојања да изградим поезију на националним симболима. (...) Њихова снага би била у томе да одразе једно прочишћено народно искуство и да својом сугестивношћу преуреде народну уобразиљу. Властити систем симбола може се изградити само на властитој националној машти. Уколико се то не уради, никада се нећемо моћи ослободити туторства хеленско-римске, романске симболистике која не одговара дубље паганској основи нашег сензибилитета” (Миљковић 1972: 261). Међутим, иако бира симболе који постоје у народној књижевности, не бира оне националне. Он пева о фрули и утви, зови и расковнику; „није певао о честитом кнезу, него о његовом верном слуги, предност није дао Милошу него Дојчину, Марка је засенила и потиснула Равијојла” (Самарџија 1996: 149).

Једанаест песама унутар циклуса може се груписати на неколико начина. Милосав Тешић издваја тематски паралелизам између песама које „својим насловима активирају древне митолошко-фолклорне теме, теме музичко-играчко-певачке обележености”, а у које би се могле сврстати „Фрула”, „Коло”, „Додоле” и „Зова”, и оне са „темама и личностима из српске националне историје и народног предања”, у које спадају „Гојковица”, „Болани Дојчин”, „Слуга Милутин” и „Равијојла”. Као тематски усамљене издваја „Утву”, „Тамни вилајет” и „Расковник” (Тешић 1996: 195). Александар Јовановић пак сматра да је Миљковић, узимајући симболе из митских и историјских простора, „трагао за неком врстом праситуације у којој су се они први пут појавили, настојећи да препозна и обнови, слободно речено, најраније дамаре наше песничке баштине, не би ли, на тај начин, поново повратио изгубљено поверење у натприродну моћ речи” (Јовановић 1994: 129). Уз све условности, песме овог циклуса он сматра примером „модерних и уметничких обредних песама” (129).

Све песме циклуса састављене су од шеснаест стихова. Иако су неподељени у строфе, уочава се да је реч о четири састављена катрена, са приближно истим распоредом рима.

Циклус „Утва златокрила” почиње песмом „Фрула”, која је испевана као обраћање фрули. У почетним стиховима лирски субјект опажа нешто споља невидљиво, а што је везано за фрулу и свет из којег она долази: „Грознице нежне поремећеног цвета / Слутиш. Гле, биљу клањаш се опет”. Она препознаје немир биљног света и истовремено му се клања. Равнотежа је нарушена, на шта указује и придев уз именицу цвет, али и одређење онога што се збива као „грозница нежна”, до чега се долази једино слутњом. Прилогом опет песник указује на понављање радње, на цикличност збивања у биљном свету. У наставку песме обраћање фрули смењује императив, али је оно и даље присно, готово молбено. Лирски субјект јој каже да пожури „трагом пјаног југа и ишчезлог лета” и опева пре празника свет. Тражећи да пожури за оним што је ишчезло, он верује у њену моћ заустављања времена, превазилажења временских и просторних равни, у моћ коју има као средство песме. Зато и каже: „Понови дан због незахвалног тела / Што сунцу узвраћа сенком и песму квари. / Врати човеку усамљеном птицу: / Под празним небом плачу соколари. / Дозови утве с гора у предање. / Састави чула песмом да не вену / У ноћи тела. Нек буде све мање / Видљивог да оствариш успомену”. У захтевима које лирски субјект поставља фрули назиремо и Миљковићеве захтеве поезији. Понављајући дан због незахвалног тела истовремено га лишава онога што је телесно, чулно, материјално, оживљава у свету који је паралелан животу. Поништавањем видљивог, остварује успомену на њега посредством заборављавања и празнине коју испуњава оним невидљивим, оним што не вене. На исти начин утве дозива у предање, у свет у којем је

њихово постојање трајније. Стих „под празним небом плачу соколари” песник ће поновити и као завршни стих песме, наглашавајући и усамљеност човекову и потребу за птицом, при чему се читавањем значења симбола птице и смисао те потребе проширује. Говорећи јој „празниш ми колена и узимаш срце”, лирски субјект јој још једном тражи да пожури (обликом жури уместо првобитног пожури), опева круг и превари несрећу, „Смедерево отвори, птици се додвори / Под празним небом плачу соколари”. Понављањем стихова, позивањем на опевање круга, песник и формално и смисаоно затвара круг, упућујући и на остале песме циклуса, пре свих на „Коло” и „Утву”, али и на могуће начине њиховог тумачења и повезивања. У песми „Коло” лирски субјект пак подсећа на важност онога што фрула има да каже свету, опет употребом императива: „Чуј / Шта закаснила фрула каже свету”. Иако се до краја не могу разумети, и у стиховима ове песме назире се повезаност кола и песме: „Ван њега све је бескрај, варка и злоба, / Празнина у ветар претворена ташто. / Само је будност песма, и тескоба, / Бешчулно место преварено маштом”. „Симболика кола као затвореног простора била је погодна да се помоћу ње, посредно, укаже на још једну битну димензију песме: њену везаност и зависност од строгог облика” (Јовановић 1994: 136). Нагласивши већ у „Фрули” да „под празним небом плачу соколари”, у песми „Утва” песник призива златокрилу „које не могу да се сете / Црне шуме” и која је слетела „звучно у дане последње и тужне”. У времену које је именовано као последње и тужно, у простору који се одређује епитетом црне, за њу, златокрилу, није било опстанка. „У тврду земљу да л одлете шупља / Од неба, празна као све што траје?” Стихови „празна као све што траје” могу се двоструко тумачити. Ако се глагол трајати узме у значењу пролазити, протицати (Ћосић 2018: 573), празна се може описати и као напуштена, пушта, саображена свету који нестаје. Међутим, трајати је и опстајати (Ћосић 2018: 574), а празна она која је везана за празнину у њеном најчистијем облику. Одлетевши у црну земљу, неставши са овог света, она траје у једном другом виду, у памћењу, предању, песми. На то упућују и стихови: „Оста само име: доста да се роди / Песма у лету сјај далеке зоре”. Она пева¹⁵ у сну лирског субјекта, и то у скамењеној води, води која је пресушила, којој је уместо тога наметнута везаност за одређени простор, „морем без молитве про непрелет горе”. Зато јој лирски субјект на крају песме поручује: „Не куни воду изгорети неће, / Удахнуо те камен крилатице”.

Већ је речено да у Миљковићевом дијалогу са традицијом нема великих историјских догађаја и јунака. „Гојковица, Дојчин и Милутин постоје само по именима а заправо су анонимни, лишени како непосредног историјског идентитета тако и развијене епске биографије” (Диздаревић Крњевић 1996: 175). Међутим, „све троје јунака су *жртве*, различите по типу, и сва три имена су у семантичкој зони смрти и њени су симболи” (175). „Грлицу опева камење што оста / У пределу који расте лаковерно.” Именујући Гојкову љубу као грлицу песник подсећа на њену оданост, питомост, поверење у своје ближње. Њена лаковерност узидана је у предео којем је принела жртву, о чему сведочи и камен у њему. Питајући је, као да унапред зна одговор да ли је „живи стуб града” или мртва бели бедем доји „превару све већу”. Узидана у темеље града, она

¹⁵ Снежана Самарџија указује да „у епском и баладичном контексту никада се не наглашава звук утвине песме, али се боја њених крила појављује као особита најава смрти. Епизода лова на утве, најчешће у иницијалној позицији народних песама, наговештава баладични обрт људских судбина (и привид победе). Лов на утве доводи браћу 'на језеро *мутно*', крај којег ће један убити другога, Марков соко страда након лова на утве, светећи га господар убија Мурата-везира, после лова на утве смрт стиже Љутицу Богдана и пашу Сеидина, тек после борбе утве и сокола Јакшић Димитрије признаће себи да је у лов побегао од наредбе издате љубе: 'Отруј мени мог брата Богдана.' Између ових сижеа и Миљковићевих сећања не постоји веза, али је спонтано коб златокриле песникову утву вишеструко спојила са умирањем, раскошно распрострањеним од 'тврде' земље до 'непрелет' горе” (1996: 155–156).

је заувек повезана са њим, а песник то наглашава „учествовањем” простора у њеној жртви. Тако је „зид без звезда”, у којем се срећу „празно име наде и прелепа жртва”, „на твоме телу град цртају јатом / Жртвених ждралова умиљатом снагом”. И „ноћ низ Бојану отиче у твоје / Срце продано несигурној зори”. Више него у другим песмама песник подсећа на текст од којег је пошао и сугестивно оживљава потресну слику суочавања младе Гојковице са судбином која јој је одређена и жртву коју приноси. У песми „Болани Дојчин” нема такве сликовитости. Песничку слику смењују „стихови-дефиниције, стихови којима се нешто одређује” (Микић 2020: 119). Песма и почиње једном упитаношћу лирског субјекта у поредак стварности: „Је ли истинито оно што је стварно / Ил само влада?” Уједно, то је и питање Миљковићеве поетике, питање природе песме и њене постојаности. У стиховима „Свет ће спознати онај ко га мења” и „Слаби су позвани да постану вође” Драган Хамовић препознаје и поезију „као ‘патетику ума’, чије је својство ‘да самога себе мисли, тј. поражава и побеђује’” (2019: 382). Активирајући метафоре пепела и ватре, тек у завршници песник призива јунака из наслова: „Дозивај пепео без страха јер нема / Пепела већ само пламен који спава / У камену мутном што потајно спрема / Излазак сунца изнад мртвих глава”. „Језгро ове завршне слике свакако да је слика-окосница народне песме: тријумфални васкрс већ отписаног јунака, који ће укинати непоредак и небиће, а себи обезбедити достојан починак” (Хамовић 2019: 382–383). Песма „Слуга Милутин” као да наставља упитаност којом почиње песма „Болани Дојчин”: „Употребљив само у сну, свет нас вара!” Овде, међутим, то више није сумња, него сигурност, на шта упућују и речи са значењем преваре у стиховима који следе: „Варницом нежном низ црно ковиље, / Дожељен предео обузе превара. / Што је дубоко нит лети нит тоне, / Нит варкањем варке богојавно плане, / Да ноћ која их наизуст зна троне / Поткупљивим сребром мудрости преране”. У постојању које је варка, „усамљеност је нискост” и „Госпо моја, бије / Свако у свом мраку изгубљене битке”. Обраћање Госпи први је и једини сигнал да је Слуга Милутин из наслова и лирски субјект песме. Дијалог из епске песме Миљковић је свео на обраћање Слуге Милутина царици Милици, а извештај о боју заменио филозофски обликованим виђењем света и људи у њему. Мрак, усамљеност и пораз постале су опште категорије. Иако појединим метафорама упућује на трагедију о којој је реч у епској песми („горка причест слуха”, „чемерни лабуди”, „зид лобања”, „поткупљиво сребро”), својим описом песник је надилази. Пут будућности као пут љубави или пут смрти није у рукама оних који о њој размишљају: „А кад зид лобања све време опчини / Нико неће знати је л рано ил касно / За љубав за пут ил смрт док сунце јасно / Кува одбеглу горчину у висини”.

Доживљај света као обмане Миљковић оживљава и у „Тамном вилајету”. Иако одређен као понор, као подземље у које се силази, чини се да је овај простор много шири, простор људске егзистенције уопште, у којој је сваки поступак узалудан: „Само су слаби изван опасности. / У злочин је умешан и онај ко спава. / Никога нема да јакима опрости / Што сићоше у тамни вилајет и злато / Које се не може узети открише. / Што год да чиниш зло чиниш јер бласто / Из тог подземља славно је све више”.

Посебан однос према традицији остварен је у песмама „Равијојла” и „Додоле”. „Полазећи од звучности имена Равијојла, Миљковић запоставља примарне функције виле, доминантне у усменој књижевности” (Самарџија 1996: 153). Она је посестрима лирског субјекта, али „тужна посестрима чемера и буне”, што се наглашава понављањем таквог обраћања. Њено срце је „узрок дана и ноћи”, оно покреће „да све што прође врати се по казни”, оживљава, употпуњује. „Празни / забрањени славуји славни ал без моћи” такође траже њено присуство. „Трансформисана значења симбола утапају се у песникову опсесивну тему празнине” (154). Обраћајући јој се „Твоје је срце у другима ти само певаш / И твоја их празнина све више очарава”, песник је изједначава са музом, инспирацијом,

„искром искреном”. Међутим, он истиче и горчину њеног присуства („пелен је једини лек и горка нега / Срцу још горчем што се тобом куне”), чиме недвосмислено упућује на амбивалентну природу самог чина стварања.

У песми „Додоле” Миљковић полази од једне обредне игре – призивања кише. Међутим, као и у претходним песмама, значења су померена. Уместо росне, додоле, које се осим у наслову у песми не именују, призивају тамну кишу, а касније „између њих и света стрмог, ено, / Као у јаму тешка киша пада”. Игра додола, јасно је, песнику је послужила само као подлога за призивање нечег вишег, смисленијег, али и затворенијег, тамног, херметичног. За призивање песме. Отуд и тамна, тешка киша. Његове додоле певају: „Дај нам будућност ко сећање, / Свет више иза нас неголи у нама. / Да би чезнули и певали дај мање / Него што нам треба. Падај кишо тамна!” У њиховим речима, слутимо, ако не и препознајемо, Миљковићеву поетику. Све што се збива остаје иза песме, као и оно што ће се тек догодити. Она признаје једино своју садашњост, своју празнину насељену заборавом. Новица Петковић закључује да „слике које се зачињу у мишљењу о природи песме, да би онда испуниле саму песму, сведоче о инвазији поетике у поезију. Поезија која своје садржаје црпе из поетике усредсређује се на себе саму. Тако је и у ‘Додолама’ обредна игра из фолклора дигнута до чистог унутарпесничког збивања. Магично призивање кише транспонује се у кружење поезије око празнине као своје суштине” (2019: 100–101). Дану сагорелом, односно дану који је прошао, баш та празнина „ко сат без казаљке светом откуцава”, додајући му и оно што му је недостајало.

У циклусу „Утва златокрила” налазе се и две песме у чијем је наслову фитоним – „Зова” и „Расковник”. У првој од њих, међутим, не пева се о самој биљци, него о свирали која од ње настаје. У подтексту ове песме је кратка народна прича „У цара Тројана козје уши”, односно уверење „да се ниједна тајна не може сакрити” (Микић 2020: 114). На том уверењу Миљковић гради свој песнички свет, наглашавајући контраст између човекове усамљености и моћи природе. „Из зове која се собом забавља / Пределом слепим погубан је пој.” Већ први стихови тај контраст антиципирају. Оно што је за саму биљку игра, односно звук који производи свирала направљена од ње, за предео, метафорички одређен као слеп, погубно је. Песма свирале открива издају (онога ко није сачувао тајну) и бруку (онога чија је тајна), а песник их, чини се, уједно приписује и природи („успомена траје у намери злој”). Својом песмом свирала се руга, указујући да је тајну немогуће сакрити, али и наглашавајући човекову усамљеност, „наказну самоћу” да је нема коме у људском свету саопштити. Природа је супротстављена човеку: „Цвеће нас оговара; шума се прикрада / Нашој наказној самоћи”; „Интриге сунца у плодовима гласним”. Гласови који допиру из ње, а који се у персонификацијама чују као интриге, само продубљују немогућност да се оно скривено не открије: „Сирене биљне пустолове маме / И чине свет смешним и опасним”. Смешним за природу, која се „собом забавља”, и опасним за оне са тајном. Песник закључује: „Речи су издајство”, што колико је „коментар догађаја из предања толико је и метапоетски елеменат” (Тешић 1996: 200).

Симболично, циклус се завршава песмом „Расковник”. Као објашњење наслова узет је Вуков запис да „то је некаква (може бити измишљена) трава за коју се мисли да се од ње (кад се њоме дохвати) свака брава и сваки други заклон отвори сам од себе”. Понављајући у императиву глагол отворити, песник верује у његову моћ и призива је не би ли заборављено пролеће проклијало из семенке у којој чами, „да лепши од празника обичан дан буде”. Међутим, моћ расковника песник преноси и на реч, светлост, стварање уопште. Ако је певање у циклусу „Утва златокрила” започео дозивањем утве у предање, стих „Жури, круг опевај, несрећу превари” добија свој одговор у „Расковнику”. Песник је

пронашао травку која ће поновити дан и отворити „пут у речи”: „Отвори / Камен што прећута звезде својој тами. / Отвори пут птици, човеку и зори”.

У настојању да повеже традиционално и индивидуално, Миљковић је „изабрао симболе који су у исто време препознатљиви и – заборављени” (Самарџија 1996: 148). С друге стране, у есеју „Херметичка песма” казује да она преуређује све „изнутра снагом заборавља, спајајући различито, раздвајајући једно”. За тумачење циклуса „Утва златокрила” ова два момента су посебно важна. Избором симбола за наслове песама песник је дошао на линију са које је могуће спојити традицију са оним што је песничка надградња, односно преуредити је тако да постане основа властитог система симбола. Симболи у насловима тек су покретач да песник развије своју мисао, али и да је прилагоди сопственим поетичким начелима која ће се кроз песму потврдити. „Шта је на крају произашло? Један од финих лирских квалитета *Утве златокриле* заснован је на двострукости: онај пригушени сјај што лебди око речи које се 'сећају' своје прошлости; али 'пробуђене', оне су се после дугог сна обреле у другом свету, Миљковићевом” (Диздаревић Крњевић 1996: 169).

Песнички свет Бранка Миљковића, иако независан од стварног света, односно паралелан са њим, такође почива на преуређењу стварности, заборављене па дозване у празнину. Читањем и тумачењем ове поезије, постаје јасно да „празнина није само крајњи резултат његовог песничког поступка него једна од основних, можда најосновнија тема његове поезије” (Јовановић 2019: 351). Она је не само средство него и сврха. „Тек у њој, ослобођеној стварних предмета и односа, поезија може да – дематеријализована и беспредметна – искористи своју слободу, да успоставља саму себе и започне са преуређењем сопственог света” (351). Песмом „Море пре него усним”, у завршници збирке *Ватра и ништа*, Миљковић то и потврђује.

Наслов песме упућује на одређени простор – море и одређени тренутак – онај који претходи сну, или смрти. Међутим, ништа у песми није одређено. Лирски простор омеђен је трима песничким сликама – у свакој од њих је свет који нестаје („Свет нестаје полако”; „Свет нестаје полако, тужни свет”; „Свет нестаје”). У првој од њих нестанак света призива и његов доживљај као варку. Загледаност у „лажљиво време на зиду” подсећа на загледаност лирског субјекта у лик анђела на зиду, и имплицира успостављање паралеле. Лирски субјект је прилично сигуран у варљивост света, у његову променљивост. Он зна да „границе у којима живимо нису / границе у којима умиремо”, мртва су тела, мртво је и срце, „ал остају дубине”. Тренутак је такав да „ноћас би вода саму себе хтела / да испије до дна и да отпочине”. У опорној ноћи границе између светова прелазе и људи и природа. Све је неизвесно, али и неопходно. Ономе који путује лирски субјект се обраћа бодрећи га: „Путуј док још има света и сазнања: / бићеш леп од прашине, спознаћеш прах и сјај. / Ослепи својим корачајућим путем, ал знај: / лажно је сунце, истинита је његова путања. / Нек трговци временом плове са воском у ушима, / ти смело слушај како певају пустиње, / док клече беле звезде пред затвореним морем и има / у теби снаге која те распиње”. Његов пут је пут за сазнањем, спознајом, пут на којем може ослепети, који захтева смелост и храброст, какав је и пут стварања. Са појмом празнине песник нас први пут суочава у трећој строфи, и то обраћањем: „Празнино, како су звезде мале!” Оно потврђује наслућено претходним стиховима, али и одређује празнину као бесконачни, космички простор, у којем су чак и звезде мале. Запитан у чијој је моћи њено стварање, лирски субјект уочава њену лепоту, којој се диви, али која га и узнемирава: „Прозирна ограда коју сјај савлада, / пуста провидности које ме страх хвата, / твој цвет је једини звезда изнад града, / твоја узалудност од чистог злата!” Звезде замењује цвет, заправо речи. Стих „твоја узалудност од чистог злата” „врхунац је одсуства конкретних садржаја и својстава у песми: оксиморонска усмереност стиха

сведочи да је песма, опет миљковићевски речено, све и ништа или, бољим редоследом, ништа и све, да нема другога *бога осим свог бога*" (Јовановић 2019: 354).

У наредној песничкој слици свету који нестаје додат је опис „тужни свет”, и то, да се закључити из стихова који следе, у осећају лирског субјекта. Онај који је тежио брисању сваке предметности одједном као да сумња у њену оправданост питајући се „ко ће наше срце и кости да сахрани / тамо где не допире памћење, покрет / где нас не умножава и не понављају дани”. Његову узнемиреност, међутим, такође смењује празнина, и то она коју проналази поништавајући себе. Глаголи опет имају облик императива: „Ишчупајте ми језик и ставите цвет: / почиње лутање кроз светлост. / Речи заустави!” Зато у последњој строфи свет не нестаје ни полако, нити је тужни свет. Само нестаје у једном облику, да би оживео у другом, песничком. Оживеће и дубине, и вода која је „саму себе хтела да испије и да отпочине”. Тренутак „пре него усним” више није тренутак смираја, напротив, то је тренутак буђења. „Свет нестаје. А ми верујемо свом жестином / у мисао коју још не мисли нико, / у празно место, у пену када с празником / помеша се море и огласи риком.”

Симболистичком аспекту Миљковићеве поезије доприносе и песничке слике и мотиви у основи биљног порекла, како због фолклорног подтекста (на пример у песми „Расковник”), тако и због вредности које им приписује сам песник. Називе биљака, осим у самим текстовима, налазимо у насловима („Зова”, „Расковник”, „Радни цвет”, „Цвет”, „Похвала биљу”), али и називу циклуса („Смели цвет”). Помињући у својим песмама како биљку, цвет, жбун, лист, грану, плод, семенку, корен, трн, стабљику, тако и сунцокрете, ружу, љубичице, трешњу, храст, јоргован, оморику, љиљане, ковиље, вишњу, расковник, бунику, велебиље, поморанцу, песник ипак најчешће користи лексему цвет, и то без додатих епитета. Као основну карактеристику „вегетације код Миљковића” Бојан Јовић издваја њену неодређеност (2003: 222). Реч је, види се из наведених примера, или о општим биљним појмовима или појмовима везаним за делове растиња (Јовић 2003: 222). Иако неки од тих појмова и сами имају симболичку вредност, попут руже на пример, Бранко Миљковић је најчешће не подразумева, односно, она се може, али и не мора надовезати на вредност коју има у његовој песми. У „Похвали биљу” он открива да те многобројне, непознате и познате снебивљиве биљке „чине видљивом линију којом се граничи измишљено и / стварно”; „Оне расту ван јаве па нам се онда јаве / Чине паралелним прошлост и будућност и старају се / да не буде више мртве стварности / него живе нестварности / Иду до смрти и натраг и чине време потребним / Помешају дан и ноћ и зачну слатке плодове / Припремају љубав”. Симболички потенцијал биљке остварују управо својом везаношћу за оба света, за онај у земљи и онај изнад, могућношћу да се обнављају, изнова зелене и цветају. У њима се смењују живот и смрт, односно, живот се непрекидно обнавља. Са њима песник прелази из једног у други свет, преплиће их и спаја. Не само у поезији него и у есејима. Као најчешћи облик појавности биљног света у стваралаштву Бранка Миљковића цвет је у основи различитих песничких слика, али и средство у формулисању експлицитне поетике, о чему је већ било речи.

Елементи симболистичке поетике уочавају се и у наслову збирке *Ватра и ништа*. Као друго име за *празнину*, „*Ништа* оvdје не значи да ствари нису, већ да су за нас умрле, да више нису онако чврсте и несумњиве како су нам се дуго чиниле” (Брајовић 2003: 106), или да су изнова створене у језику. Симбол распламсавања и кретања, ватра је у Миљковићевој поезији и симбол песничког кретања, нестајања у празнини и разгоревања у новој стварности: „Она светли: то светли њена празнина” („Прошлост ватре”); „Ништа није изгубљено у ватри / само је сажето” („Похвала ватри”); „Узмите шаку свежег пепела / или било чега што је прошло / и видећете да је то још увек ватра / или да то може бити” („Похвала ватри”). У стиховима „Реч ватра! ја сам јој рекао хвала

што живим / тој речи чију поседујем моћ да је кажем”, песнички субјект говори речи, не ватри самој, речи која супституише њену моћ преносећи је даље. Подсећајући да „њен пепео је заборав”, он подсећа на начин на који настаје песнички свет: да би се распламсала у језику, ватра се мора угасити, претворити у пепео. Односно, да би речи, па и ватра у песми постигле своју „реалност”, песма нас мора „ослободити присуства ствари”. У есеју „Поезија и онтологија” Миљковић подсећа да је у том смислу песничка слика „почетак одсутности ствари и света, а метафора и алегорија суштинско одређивање те настале празнине”. У песми „Критика метафоре” он се осврнуо на њен настанак, али и чар коју уноси у песнички текст и језик уопште. „Две речи тек да се кажу додирну се / И испаре у непознато значење / Које с њима никакве везе нема / Јер у глави постоји једна једина реч / А песма се пише само зато / Да та реч не би морала да се каже / Тако речи једна другу уче / Тако речи једна другу измишљају / Тако речи једна другу на зло наводе / И песма је низ ослепљених речи / Али је љубав њихова сасвим очигледна”. Уместо конкретне речи песник ће спојити две „различите и чудесне стварности”, пустиће их да се у међусобном укрштају изнова осмисле, а самим тим осмисле и његов песнички свет. Саме у песми речи су ослепљене, говорни низ по свему обичан. Тек у сагласју или сукобу са другим речима оне добијају пуноћу и звука и значења. А са њима „нико не сумња у реч коју ниси рекао”. Метафора је тако основ функционисања песничког света, оно на чему почива песма „паралелна животу”, оно што испуњава и одређује њену празнину, оно што мири противречности и спаја неспојиво. Полазећи од симболистичке поетике и враћајући јој се песмама, Бранко Миљковић има поверења у песму и њену улогу. То његово песништво и чини посебним.

„Знам шта сам песмом хтео, али не знам шта ће сама песма са собом хтети. Срећа је у томе што песма надвиси свога творца. Можда сам хтео само слику, а други су видели симбол. Па добро, тим боље. Надмудрила ме је песма коју сам измислио; па зар је то чудно. Она је паметнија и племенитија од мене, јер она је песма и невиност, а ја сам човек. Ја имам поверења у њу, и верујем у њену улогу међу људима, где је настала у једном тренутку када сам хтео да успоставим мост између себе и других.”

Борислав Радовић

„Неко је морао разбити песму,
пробити
окно сувишне видљивости
(тек да би се дисало лакше),
отворити шкољку питања,
савршен шљунак, да крвари
усред баснословног простора
нањушеног под пазухом планине,
саветовати се са морем,
са његовим јутарњим крилом
што сеже далеко ван плавети:

писати беше одвећ просто”

На почетку тумачења поезије Борислава Радовића чини нам се примереним да се подсетимо Валеријевих мисли да „у чаробној шуми Језика, песници намерно желе да се изгубе, и да се опијају странпутицама, тражећи раскршћа значења, неподвижене одјеке, чудновате сусрете; не стрепе ту ни од завијутака, ни од изненађења, нити од тамнине; али долазник који ту покушава да улови *истину*, да следи једну једину и непрекинуту путању, чији сваки део мора бити онај којим мора кренути уколико не жели изгубити ни правац, нити добитак од пређеног пута, излаже се могућности да на крају ухвати само своју сенку. Огромну, понекад; али ипак само сенку” (1980: 286). Управо у такву шуму ступамо са сваком страницом његових стихова. Ова поезија невеликог обима „јесте поезија великог распона и велике сложености” (Симовић 2002: 5), разноврсности мотива, полазишта и исходишта, облика поетског говора, поезија поетичког динамизма. „’Радња’ његове песме одиграва се и у преисторијској пећини, и у библиотеци” (Симовић 2002: 5), тражи се у миту, али и на плочнику. У њој нема значајних историјских тема, али има прошлости, има традиције, културне и песничке. Она је „опис”, „схватање”, „сведочење”, али и „наклапање”, „ћаскање”, „варијација”, „маштарија”.

„Пре него што обухвати смисао песме, читалац може појмити да је језик „главни јунак” Радовићеве поезије” (Хамовић 2003: 18). У њему је садржано све, чак и кад песму лишава предметности. И кад говори о појавном свету, његова поезија тежи дубини, слојевитости, скривености, стварајући илузију неизрецивог. „Ма о чему говорила, песма је упућена да се из себе разјасни, и отуда се с њеном поставком увек изнова откривају сва питања поезије” (Радовић 2011: 13).

Поетика Борислава Радовића заснива се на односу стварности, наслеђа и стваралачког процеса. „Полазиште у пјесми може бити било који од та три елемента: једном је то неки приказ из непосредне реалности, други пут је нека реминисценција, митолошка, књижевна, историјска или слична, а трећи пут је то писање” (Радоњић 2017: 111).

Полазећи од формално-тематских особености, у поезији Борислава Радовића могу се издвојити три релативно засебна периода. Први настаје са збиркама *Поетичности* (1956) и *Остале поетичности* (1959), други чине *Маина* (1964), *Братство по несаници* (1967) и *Описи, гесла* (1970), а трећи *Песме 1971–1982* (1983), односно *Песме 1971–1991* (1991) (Јовановић 1994: 209). Касније збирке представљају изборе, понекад допуњене новим песмама. Почев од збирке *Поетичности*, у којој упоредо са сонетима пише и дуже

песме-поеме, његову поезију одликује присуство различитих облика, преплитање песничке прозе и стиха, слободног и везаног стиха.

Прве стихове Борислав Радовић објавио је средином педесетих година. Као и код његових савременика, у њима се сустичу надреалистичко и симболистичко искуство. Певање о бекству повезује га са поезијом Милована Данојлића, Божидара Тимотијевића, Јована Христића. „Немој да узалуд покушаваш, да пипаш без речи / унаоколо / немој / те невидљиве нити сна нико никада неће прикупити“, упозорава песник читаоца на почетку *Поетичности*. Везујући се углавном за мотиве ноћи и сна, збирку завршава циклусом песама о ватри „Сонети Магу“. Од песама из *Поетичности* и *Осталих поетичности у Избране песме* 1985. и касније изборе Радовић је уврстио једино песму „Ноћу“.

Она је заснована на двоструком контрасту. Опозицију горе–доле прати опозиција сан–јава, па се оно што је горе везује за време сна. На тај начин удвајају се време и простор. Узимајући за простор одредницу „над светом“, песник је не конкретизује, напротив, свака следећа појединост уноси неодређеност у њено значење. Тако „над светом бди јасно око, / уморно око плаћеника, око ватрогасца, / око хоботнице, око разбијене боце, неког преплашеног идиота“. Истовремено, „над светом путује гондола разбибриге / и безопасних вожњи у сутрашње ведрине, као и „сјајна гондола спокоја“. Да је „над светом“ заправо простор сна упућује стих „безопасне вожње у сутрашње ведрине“, јер сан уводи у сутрашњи дан, премошћујући ноћ. За то му је потребна „сјајна гондола спокоја“, да га однесе „на звездани трг, међу просце и разбојнике, / на прву празну и тврду клупу, на топло стајско ђубре; / на џакове цемента, на ребра трулог чамца, / на какав стари кров у мачје друштво“. Песник слободно, асоцијативно наводи жељене просторе, наглашавајући тако њихову неодређеност, односно неважност за „растреситу душу“ по коју треба да дође сан. Они су измештени, удаљени од оног тешког простора доле, где је „спарно као никад и тешко се дише, / и облак се призива као духови што се призивају“. Међутим, тај простор над светом није једообразан. Он је у сомотском загрљају љилка, над њим „дозрева уштап у кумулонимбусима“, пушта се „роса из неизвесне твари, / и млака роса ситих љубавника, крвава роса докрајчених битака, / роса на склопљеним капцима породилца“. Он је амбивалентан, променљив, сав од супротности, узнемирен и спокојан у исто време. Над њим се „доњушују лени димови“ и „магле се вуку по скверовима“. У завршници песме, призор „над светом“ смењује оно доле – видљиви призор ноћи: „пси лају, сваки за себе; / неко мирно спава својим претпоследњим сном, / неко отвара шалоне, неко каже: свиће“. Тиме као да с највише тачке – Месеца („бди јасно око“) тајним просторима сна силази у ону најнижу, ноћ која се завршава (неко каже: свиће). И простор сна је динамично уређен. Од „безопасне вожње у сутрашње ведрине“, он долази „по своју жртву, по растреситу душу“, кроз дим и маглу, он је нечије претпоследње буђење. Доживљај песничког субјекта тако остаје недоречен и отворен за читаоца.

У књигама *Маина*, *Братство по несаници* и *Описи, гесла* Борислав Радовић је, по мишљењу Александра Јовановића, умногоме променио своја поетичка исходишта. „Његове везе са надреализмом су битно смањене, док је призивање симболистичког наслеђа постало сложеније и разуђеније. Инсистирање на сугестији, неодређеност значења, наглашавање музичких својстава стиха, а понајвише тежња за поезијом лишеном пригодних и ванпесничких значења – сва ова симболистичка искуства у битноме одређују Радовићево певање у овом периоду“ (Јовановић 1994: 228). Као основна својства ове поезије намећу се одсуство предметности и језичка строгост (Јовановић 1994: 228).

Језичка строгост подразумева вешто коришћење одабране форме, било да је у питању везани или слободни стих, прецизност у одабиру речи и сажетост израза. У овој поезији нема сувишних речи, понављања, нагомилавања. Прецизност Радовићевог израза можда парадоксално прате семантичка затамљеност и неодређеност, до које доводе и необични склопови речи, њихово асоцијативно повезивање, употреба заменица. Песма у прози „Наше реченице” управо указује на текст као трагање за одјецима значења речи. Оне „бивају од кртих гласова, муклих сугласника”, што упућује на њихову ломљивост и немогућност да искажу оно што им је дато. „У прекинутом даху њихов ток се убрзава, загрцнуто, у скоковима против слуха и смисла, затим дуги пад иза којег опет наставља тишина”. Песнички субјект се пита да ли је њихов пад унапред одређен. „Или су наше реченице већ унапред биле изгубљене и завршене, а то само њихови одједи допиру, одрубљени, гомилају се по угловима странице ноћи.” Језик којим говоримо „не чини их у потпуности”. Нешто је у ономе између, у њиховим односима, „њихово биће је у том неизбежном ломљењу, раздирању”, „у том спуштању слепом и без исхода”. Односно „њихово је да нестану у сопственој сувишности”. То подразумева разграђивање речи, развејавање гласова, растварање песме у себи самој, преливање и претварање једних у друге. Наше реченице, прогутане, „имају своје празнике ћутања, варничаве пресеке где се изненада, кроз доба, нађемо на трагу њихових општих значења; и изненада, далеко од нас, видимо их опет како остају у неком другом, непомирљивом свету”. Тако се може описати и однос песника према стиховима које пише. Чак и кад га упорно тражи, читалац је тек на трагу њиховог значења. Оно не жели да му се открије, али истовремено тражи његово ангажовање, напор да се дође до непомирљивог света, да се раствори у песми самој.

Зато су за читање Радовићеве поезије важни „и они наизглед случајни текстовни односи” (Јовановић 1994: 235), појединости, наговештаји, значењске нијансе. Они теже да одгонетну смисао, иако се, као циљ ове поезије, може узети стих: „Над задатком: не убити тајну”.

Као са тајном упознајемо се са песничким светом сваке Радовићеве песме. На почетку четвороделног „Посебног места”, читалац се сусреће са сликом врта, неодређеног и непознатог („постоји негде неки врт”), што одмах уводи неслагање са насловом у којем је место означено као посебно. Међутим, већ у следећем стиху то је врт „мало тешког камена којим шетамо од детињства”, односно врт који је лирском субјекту познат. Ипак, опис који следи, не упућује на његову везаност за њега, нити га одређује као простор детињства: „негде и дрво, голо страшило, / мотка са мало прња”. Оскудни опис врта, то јест одређење да он постоји, полазиште је паралеле да „у свакој песми неки свет што нам припасти неће, / за гозбу ветра спремљена кућа и за смрт; постоји, ако то још значи повратак, изван тих ствари / истина непотврдива и крња”. Тиме се, једно поред другог, у песму смештају конкретно и апстрактно, при чему се не допуњују, односно не наводе на међусобно тумачење. Мотиву врта песник придружује мотив куће као уточишта, и песме чији је свет недоступан. У наставку, користећи исти глагол на почетку стиха (постоји), он развија мотив врта и даље недовољно јасним појединостима: „Постоји тако / негде ипак тај камен-врт, / наслеђе тачних граница над жилавим копривама, / ипак и јарак, раме живице, / геометрија трња”. Понављањем прилога негде постаје јасно да песма тежи да одбаци сваку конкретност, односно да нагласи неодређеност простора. Као и на почетку, опис врта смењује мисао о постојању нечег апстрактног: „низ битних поређења и врло сложених слика, / у мало зидова глас уграђен мамен крт; // ипак још, у мрежастим очима духа, негде постоји / та земља растреситија и црња, / а ипак чистија, од сваког сна и крви”. Слика камен-врта и растреситије и црње земље у песму уводе и мотив смрти („из светлости исцеђен пламен смрти”).

У другом делу песничка слика врта се мења и продубљује. Лирски субјект се некеме обраћа, могуће и себи. Уместо „негде неког врта”, „то је ипак твоје коначиште, / посебно, омиљено место; / та земља ипак земља којом газиш, / та кућа ипак кућа, иако с кровом често у знаку кише, / собе где паук дише, и онај неки врт”. То место је и „коренита успомена тла” (чак две речи у метафори упућују на припадност неком простору), „радост опора”, „смоловита земља речи”. На њему треба и да остане. „Ту бити, ту остати”, порука је с почетка треће целине. Овај јасни, упорни знамен лирски субјект добија од неког такође неодређеног („Ко то стоји иза високог прозора, тамо, / и пада му још светлост на чело, бели прамен?”). У завршници песме, иако одвраћен, лирски субјект се враћа земљи („сав пођи, сав њој, сав да се предаш”). Његова је, наслеђена, као и обичаји, „дуга раскалашна месојеђа”. „Кад је одричеш и кад је зовеш правом, / знај, волиш и ако вређаш.” Позивом да му се врати, каже, завршава се сваки мит.

Смењујући у песми просторна одређења посебног места (врт – кућа (кров, праг) – коначиште –земља), песник га до краја не открива. Сугерише само његову природу и однос лирског субјекта према њему. Том простору он припада, али и жели да га напусти. Далеко му је и туђ, али и наслеђен, посебан. „*Ти и ту се узимају 'уместо' Ја и овде* и означавају *песника* и *песму*. Песник је то лице које се пре свега одређује оним што му је најближе, што је *ту*, предаје се 'земљи' = песми, желећи да прими пламен од ње и да гори тим пламеном: *Из ње да жива смоленица гориш*” (Вуковић 1979: 18–19). Песма „Посебно место” тако се може читати и као песма о наслеђу и односу према њему, наслеђу које се не прихвата у својој коначности, већ захтева однос надградње и стварања (стихови „Ту бити, ту и остати, чија је порука / из каквог света” асоцирају на Шантићево „Остајте овдје” (Петров 1980: 109)). Исти однос Борислав Радовић захтева и од свог читаоца.

Песничком сликом врта почиње и троделна песма „Корона”. Стихове „ушао је да на тачном одстојању, / поднимљен и заошијаван, / убудуће баца сенку сунчаником”, просторно ближе одређује поднаслов „За Песника у градском врту”. Тиме постаје јасно да је на тачном одстојању у односу на просторну структуру парка заправо споменик песника. Његова позиција није позиција посматрача „травних ужина и преломних раздобља”, нити учесника „светковине која кркла подно зида”. Управо својим местом он је измештен из таквих збивања. На то упућује и увођење мотива самог песника, односно успостављање паралеле споменик–песник. Улазак песникове бисте у врт пресликава се на улазак песника у живот, односно његово место у том животу: „Ушао је у откосе и у свеске / он, кога под капом будућности траже, / у поткожном ткиву, / у хлорофилској срећи; / он, који се изван године обнавља / премда се зимогрожљивошћу дичи”. И као што споменик на тачном одстојању није посматрач и учесник збивања у врту, тако и песник својим стварањем гради посебну позицију у свету. Стихом „'слика света' је у његовом свету” почетна паралела се усложњава, односно уводи се и мотив песничког света. Наводнике под које је ставио слику света песник објашњава стиховима да „свет се заправо само иселио /из огледала”, односно песничка слика света нема свој еквивалент у огледалу („пусте се црвене а враћају се плаве / (у срце исте слике)”). Она упија „многоструку крошњу” негде изнад клупе, шупљине, шкрипове и процепе, богатија је и сложенија од оне која се назире у огледалу.

У првом делу песничка слика је са спољашњег постепено прешла на унутрашњи план, пресликавањем и удвајањем. У другом делу приказ у врту такође се удваја – на онај горе и онај овде. По песниковој бисти непрекидно падају снег, бехар, варење птица, полен и стеља. Наспрам њих, чија „размена бесни горе у ваздуху”, и нарушава изглед саме бисте, доле стоји лив, „благо осунчан”, постојан, „као носилац наследних особина”. У завршном делу песме око песничког субјекта као да се измешта из врта јер „и бронза се

отуд зелени, / увек једнако удаљена / од значења у њеној околини". Понављањем одговарајуће удаљености сугерише се, а уједно и наглашава, одговарајућа позиција песника (не припада тамо где „безочно се гомила живот / а изостаје предсказање"). То је остварено и троделном композицијом песме која описује неку врсту круга, смењујући опозиције унутрашњост – спољашњост – унутрашњост. И наслов песме – круна, односно венац потврђује мисао о вредности песника и значају његовог дела у свету.

Неки од елемената песничког поступка Борислава Радовића могу се сагледати на примеру песама „Посебно место” и „Корона”. Прво, за њихово тумачење важни су њихови наслови. Иако директно не упућују, а мало шта у овој поезији директно упућује, на садржај песме, они у самом тумачењу наговештавају њен смисао. У песми „Посебно место”, епитет из наслова у супротности је са описом врта којим почиње песма, а који се заснива на неодређеним заменицама. Са сваком следећом целином, односно сваким просторним одређењем, активира се значење наслова у целини – простор о којем се говори за лирског субјекта представља посебно место. У песми „Корона” наслов се може довести у везу са самим спомеником, као симболом одређених заслуга и признања, али је и важан сигнал за скретање перцепције на унутрашњи план. У обе песме композиција подразумева смену спољашњег и унутрашњег плана, измештање из једне равни у другу, преко конкретног до апстрактног, при чему конкретно не подразумева одређено. У неки простор улази се да би се он боље сагледао или да би се у њему уочили неки други облици егзистенције. На сведени опис врта у „Посебном месту” надовезује се стих да постоји „у свакој песми неки свет што нам припасти неће”, односно да на сваком буњишту, „кад ветар се острви” постоји „истина непотврдива и крња”, а касније и „у сваком сну понешто ћутке просуте крви, / у свакој изговореној речи покров смрти”. Спољашњу оскудност и неодређеност смењује унутрашња вишезначност. Наспрам описа видљивих појава који су набрајање појединачног или јасне метафоре („негде и дрво, голо страшило, / мотка са мало прња”, или „ипак и јарак, раме живице, / геометрија трња”, односно „варење птица, снег и бехар, док размена бесни горе у ваздуху”), стоји раскош невидљивог, најчешће остварена генитивним метафорама или песничким сликама које укључују деловање различитих чула („мрежасте очи духа”, „из светлости исцеђен пламен смрти”, „коренита успомена тла”, „смоловита земља речи” у „Посебном месту; „да замирише у жилама кад севну / из кутије и пупе, после кише, / у ресе, меснате режњеве и кресте, / пусте се црвене а враћају плаве / (у срце исте слике), титраве услед сила харфе / на успону, чији се рад окончава / многоструком крошњом негде изнад клупе” у песми „Корона”). Песнички израз, ако би се морао дефинисати, могао би да гласи раскош сведености. Он је довољно јасан да задржи читаоца, али семантички толико сложен да сваки покушај раслојавања повлачи продубљивање његовог смисла.

Песма „Сведочење о једном телу”, сам наслов то сугерише, сведочење је једног пута, преображај песничке имагинације од „безимене врелине” до њеног остварења. Испевана у другом лицу једнине, као самообраћање, она укључује различите фазе до досезања оног „што никад не умире ни стари”. Радовић призива Костићеву слику песничког заноса као стања између сна и јаве, јер „ти беше најпре своја сестра-слика / намрштена и слепа, / која се себе сећа ако сања”, али и мит о Нарцису. Стварање песме је скривено и неизвесно („још си ти дахтање у мраку, / још тврда љуска, / бојиш се, треба да постанеш нешто”), тешко описиво (постајеш нечије „највеће добро”, а тек ти се припрема место и име), али и магновење, „напор једног опкорака, / силовита лепота раздирања, / узношење и пад”.

У песмама „Загрцнут млин” и „Мост”, везујући се за појаве из реалног света, песник наговештава нека од важних песничких питања: ко говори поезију и како је разуме онај

који је чита. Наизменичном употребом речи које описују рад млина и оних које се могу везати за поезију остварена је сложена слика говора. Уз поступ, жрвањ, зрно, мливо, витао, самотег стоје уста, говор, наслућивати, гесло, дијалог. Повезани заменицама они сједињују два „звуковна” света, остављајући читаоцу да их наслути или препозна („Уста, отворена у питање, из којих се чује летња мува о поступу: то је он. Хоће ли да говори или просто тражи да се нахрани оним што иначе одбија да упамти? Нама је то свеједно (кажем 'нама' јер не знам има ли икога унутра”). Млин у песми само отвара уста (не говори) јер је доба када има превише воде (поступ). Он је „симбол песника који не може да говори од преобиља 'воде', коме је говор отежан” (Вуковић 1979: 35). У песми „Мост” слику „више вероватног него присутног” моста смењује слика језичког моста, односно питање истоветности онога од чега се пошло у песничком стварању до онога што је разумевањем остварено („али питање, висеће, остаје: где сам се налазио ако сам био на измаку бремените кривуље неке реченице са чијег се нагиба, у опадању, ни издалека није дало именовати у шта је све она могла загристи да би ухватила ослонац, на другој обали вашег дана?”).

Стварање поезије Борислав Радовић посматра као савладавање празнине, траг који оставља „безимена врелина” у „дугој патњи изговора”. У песми „Белина” то је древни процес, митски, колико индивидуални, толико колективни, јер укључује и оно што се усваја наслеђем и културом. Тако је слово „цртеж дуге патње изговора, / знак радости на челу мутавих пећина”, односно оно што настаје тешким трудом, а што самим остварењем доноси неизмерну радост. Метафора „чело мутавих пећина” подсећање је на колективну свест, на оно ни из чега настало. Наслов песме одговара стиху „празнина је бела: стара као мисао”, при чему се може везати за папир, односно простор на којем настаје цртеж. Осим што је стара, она је и „тачна као окно свечера у даљини”, али и колена које плеше око ватре и хумке. Последњом песничком сликом у песму се уводи мотив игре, непрекидне осцилације између живота (ватра) и смрти (хумка), страсне и посвећене. Тако је белина из наслова и оно што нестаје стварањем цртежа, али у неком вишем, симболичком виду, и оно што настаје, светлост памћења из којег потиче. На то указује и сам песник: „Одавно још је поезија названа уметношћу говора; поновио бих и то да је она, као и говор, дело читаве заједнице и да представља, кроз читаву своју историју, *колективну уметност*, по своме пореклу и својој природи, по своме гласу и одјеку. Јер ако ћутање – можда чак превасходно – погодује тренутку у којем се мисао разрађује, песма је већ обраћање некоме, надилазак граница личности и укидање међусобних им разлика: то је већ празник мноштва и множине, која, као што знамо, почиње бројем два” (Радовић 1975: 573).

Неки од наслова Радовићевих песама укључују реч опис („Опис непогоде”, „Опис под плаштом”, „Опис са предгорја”), док је у неким од њих опис у основи песничког поступка („Нагота”, „Шума”). Александар Јовановић запажа да „у основама песничке стратегије Борислава Радовића стоје поступци које је сам песник прецизно именовао насловом своје књиге *Описи, гесла*” (1994: 213–214), при чему се под описом подразумева „једно наизглед неаналитичко давање ситуације или стања”, којим се оно што се жели само сугерише, али не и објашњава (214).

У песмама насловљеним описом уочава се померање са основног (дескриптивног) на виши семантички план. У „Опису непогоде” „припитомљена својина бића / хвата маглу у земуницу”, а песнички свет настајују муње под утегама, удови мумија, „калемље смољено да презими”, добош разграбљене историје, прашњава ружа-људождерка. Земља „која се одјапљује” у најцрњем и обудовелом срцу „одавно већ чека, тамо / куда се урушило време”. Опис непогоде попут описа рата не конкретизује нити усмерава своја

значења, већ их целовитом сликом окупља у њиховој разуђености и нерашчлањивости. „Опис под плаштом” није попут описа из песничког текста. Иронично, „уво губи своју нит а срце жицу”, а „око не открива краћи пут до себе”. Па ипак, у песми је све симболички озвучено: хладноћа је звонка, ведрина шумовита, „дрвени плашт плива змајевим језером”, „огањ броди на другу страну”. У „Опису са предгорја” лирски субјект се открива: „Неко је морао разбити песму, / пробити / окно сувишне видљивости / (тек да би се дисало лакше), / отворити шкољку питања, / савршен шљунак, да крвари / усред баснословног простора / нањушеног под пазухом планине, / саветовати се са морем, / са његовим јутарњим крилом / што сеже далеко ван плавети: // писати беше одвећ просто”. Описи Радовићеве поезије траже управо то – пробијање сувишне видљивости, питања чији одговори нису коначни, већ у директној вези са нашим читалачким и животним искуством уопште.

Песму „Нагота” чине две песничке слике, које се условно могу описати заменичким прилозима „овде” и „онда” за које су везане. Обе укључују визуелни и звучни моменат. У првој од њих песнички субјект упознаје читаоца са чињеницом да „овде се не зида” и сликом планинског превоја („почиње успон / превојем некаквог големог бедра, / сурим зубом неке пратеће дојке, / врлетном страном срца”), саображавајући опис природе слици људског тела. Глаголски облици *не зида се* и *почиње* време одређују као садашње, а простор природе као непроменљив. У другој строфи он се именује као плавет, у којој „не беше ни гласова”, „само засипаше снег или перје / птица одлепршалих из сећања”. Опевани простор може се описати насловом (сури зуб, врлет, одсуство сваког звука). Међутим, на крају песме, песнички субјект сведочи о доласку „нас”: „Онда дођосмо ми; и расадисмо / велику наготу пред којом шуми / о излишности лишће”. Ђорђевић Вуковић примећује да се „интонационо истиче сама заменица: дођосмо *ми*” (1979: 8). Користећи глагол *расадити* песма упућује на ширење, умножавање, иако се из контекста наслућује човеково деловање којим природу нарушава („нагота се *расађује*, а *излишност* лишћа (уместо: излишно лишће) *шуми пред* наготом”) (Вуковић 1979: 8). Уједно, одсуство звука смењује шум о излишности. У наведеним стиховима налазимо и „скривено одређивање лица као лирских јунака: *нагота* упућује на *тело* које, даље, означава тело љубавника или љубавнице који долазе у неки предео и показују своја нага тела. Замена једног облика другим, скривање конкретног иза апстрактног (нагота → тело → љубавници) доводе до тога да предметно значење постане неизвесно” (Вуковић 1979: 8). На тај начин песничка слика остаје читаоцу да је дочара и доврши, приближи оном почетном импулсу или се од њега удаљи.

У већини песама овако остварен опис комбинује се са оним који доводи у питање његов смисао. Спајајући јасно са нејасним, прецизно са неодређеним, песничка слика постаје поље значења и тражења, у којем ништа није дефинисано, а ништа није ни немогуће. Издвојићемо неколико примера: „Однео сам је тако, са угарком, / у шакама на молитву склопљеним, / пре кише, у пећину: да ми служи. / И стегао сам је за грло / да ми запева најдражу опасност” („Гориља и обасјаник”); „У туђој постељи, позајмљеној слици, / преплануло раме одише на млеко; / из уста воња дуван, и црница” („Коначно јутро”); „Започињу у бритком октобру ствари вода / које нисмо видели или мислимо тако. / Стиже нам лавез пса и други гласови стари: / то се рашчињен свет у речник сели полако” („Обноћица”).

Посебна врста описа остварена је у песми „Схватање о дрвету”. Лирски субјект се некеме обраћа – човеку који посматра дрво (могуће и себи), доводећи га у везу са њим, односно успостављајући један алегоријски заснован опис. Док говори о дрвету, говори о човеку. Прецизније, „жели да укаже на могућност да се између судбине дрвета и судбине

човека успостави један симболички однос, по моделу на који је давно указао Растко Петровић” (Микић 2017: 49). Двоструку позицију посматрања („двогубу слику”) – гледајући дрво како расте и како понире, односно гледајући нагоре и надоле – лирски субјект преноси на позицију живљења. Она треба да буде посредничка, између мрака и светлости, односно „да не будеш ни мученик ни крвник”, „свега / што јеси и што никад нећеш бити”. Онога ко живи ту „двогубу слику”, а која је несвршена у свом раздирању, тј. која траје, лирски субјект пита: „Хоћеш ли моћи да сачуваш, једном / кад устреба и сам да се искупиш, / сву своју љубав за тај празник угља?” „Живети слику овде није само амблем аналогичког склопа песме (‘Ти’ – ‘то дрво’), него и потенцијална метафора за позицију аутора који је ‘само посредник... између... свега што јеси и што никад нећеш бити’. Живети слику овде у првом реду значи не населити сопствену егзистенцију у песму, већ *егзистенцијализовати песму*” (Брајовић 2005: 14). „Празник угља” читава се као метафора за смрт дрвета, оно што оно постаје кад престане бити посредник између светла и таме, када се оконча његово трајање. Сачувати љубав за такво постојање подразумева сведочење и о њему, јер, за разлику од дрвета, способношћу говора човек може да продужи своје трајање. Радивоје Микић увиђа да „Борислав Радовић има у виду онај облик симболизације на који мисли и Бранко Радичевић у песми ‘Кад млидијих умрети’” (2017: 50), само што он, „као типично модерни песник, из своје песме искључује све оне елементе који би због своје семантичке прозирности могли да послуже као средство за лакши продор у дубље слојеве песме” (2017: 51).

Посматрајући их у контексту збирки песама *Маина*, *Братство по несаници* и *Описи, гесла*, збирке *Песме 1971–1982* и касније *Песме 1971–1991* (претходна збирка проширена са тридесет песама) указале су на одређене промене, како поетичке, тако и формалне, када је реч о појединачним песмама. Песник и даље „прихвата симболистичка полазишта, али не и крајње последице” (Јовановић 1994: 255). Семантичку затамњеност и херметизам смењује „потреба да се изгради један лако видљиви однос према свету и појавама у њему” (Микић 2017: 58). Међутим, тиме Радовићева песма не постаје једноставнија за тумачење. Својом комуникативношћу она донекле олакшава читаоцу процес дочаравања у који и даље сам мора да се упусти. Општи, односно неутрални наслови песничких збирки, као и податак да у њима изостаје подела на циклусе, могу се објаснити тежњом за самосталношћу и равноправношћу песама. Композиција књиге-круга, у којој су песме распоређене у низу пролеће – лето – јесен – зима, симболички одговара животном и космичком циклусу и омогућава проширивање новим песмама.

На почетку тог циклуса стоји песма „Излазак¹⁶”. Лирски субјект је суботњи човек који као народ („с два бела рукава, два голуба пред собом”) креће да орезује првобитно дрво (песник се користи језиком замена (Божовић 2003: 34). Већ у првим стиховима, именовањем радње коју лирски субјект жели да изврши, а то је резидба, читалац се сусреће са пролећем као годишњим добом, што симболички одговара и наслову песме. Истовремено, уочава и један лексички контраст у синтагмама суботњи човек и првобитно дрво, који продубљују наредни стихови: „Са црвеног на зелено, четвороточке, / носи га тако потиснута сета / целокупном радном снагом у прајединство, / продева га кроз иглене ушице / поред шећеране и картонаже, кудгод / пут оне земље где лимуни цвату”. С једне стране је савремени човек, а са друге првобитно дрво, прајединство, његов

¹⁶ Гојко Божовић у Радовићевој поезији уочава „три кључна модела третмана свакодневице”. У првом се свакодневица приказује помоћу митских слика („Излазак”, „Епиталам”, „Каспар Хаузер”). Уколико песник преводи неку упечатљиву митску ситуацију на језик свакодневице, посредни је обрнута митопеја („Пев из *Калевале*”). Трећи модел, који је и најприсутнији, „обележен је историзацијом искуства и његовим културно-језичким наслојавањем” („Пред Библиотеком”, „Чагаљска зорница”, „Три јутра у Крашићима”, „Три руже”, „Бели пастув”) (2003: 38).

виноград. Начином и условима живота ограничен да се у природи пронађе једино викендом, он се одређује као суботњи. Међутим, и тај сетни бег у прајединство није ослобођен призора свакодневног, урбанизованог живота. У њега иде четворочке, пролазећи поред индустријских творевина, због чега се песничка слика боји иронијом. Силазећи у свој виноград, изгледа му „збиља невероватно / да се умакло пажњи астронома, / под истом капом са свим оним што је икад / дамарало из помрачине”, односно свестан је ограничености свог бега. „Излазак” тако постаје песма о човековој потреби да се окрене прошлом, да пронађе заборављена упоришта, митска или културна, али и његовој свести да је немогуће изаћи из оквира савременог живота.

Мотив винограда јавља се и у завршној песми збирке „Живот вина”, што ове две песме у композиционом смислу додатно повезује. Символично, круг започет у пролеће резивањем винограда затвара се у јесен претакањем вина. Песму чине три неједнаке строфе у којима се успостављају три по свему различите, али не и опозитне песничке слике. Прву представља сећање на оца. Наративно формирана, она оживљава његове одласке у виноград после недељног ручка, рад у њему и мисао о вину. Као и у песми „Излазак”, лексика је изворна, жива, сликовита („отац би ушао у виноград и ту се / бавио до мрака, окружен чокотима; / редио би лишће, разгледао гроздове, / пуцад крупнију од бибера, / и мислио о новом вину”). Нема нејасности у овој слици, нема запитаности. Већ у следећој, лирски субјект говори из садашњости: „Данас претачем вино из његове мисли; / дижем га, жуто, светлуцаво, према окну: / да кроза њ промакне прашњаво сунце”. Настављајући оно што је отац започео, на вишем семантичком плану представља га сазвежђем отац (наслеђе) – вино – сунце (космос). Оно се не прекида, са новим летом („чим жмирну зимска окца и сукну ластари”), „као да се није ни прекидала веза / међу петељком и коленцем”, биће опет у дослуху вино у подруму и Сунчев корак. Трећа песничка слика опет призива оца, али је, за разлику од прве, само одблесак, могућност коју би („стојећи без даха од кашља, празна ока / и танак, као у туђој кошуљи; / задубљен, далек и сопственој мисли”) можда одабрао. Оца нема, а вино, „слично звезди, описује путању / којом би се можда и отац отиснуо”. Живот вина, које и само има наглашену симболику у различитим културама, ако се вратимо наслову, можда је и живот оца, непрекидно обнављање природе у коју је утиснута и његова љубав.

Уједно, „Живот вина” пример је сложеног и динамичног песничког поступка. Од наративног, описног и конкретног у првој песничкој слици, до космичког и симболичког на крају песме, песничка средства се брзо и неосетно смеђују, стварајући осећај свеопште повезаности и непрекидности. Довољно јасна да привуку читаоца, она га увлаче у песнички свет који се не открива лако и чија се значења не ограничавају.

На промене у поезији Борислава Радовића указују и промене у организацији описа. У песмама почев од седамдесетих година на видело излази песничко умеће посматрања. Песничка слика је заснована на ономе што је видљиво, опажајно, толико да се некада може говорити о њеној миметичности. Једноставни, сажети израз прати и осећај за детаљ, који продубљује слику, назначујући и оно што је иза видљивог. И у оваквим описима Радовић „скоро доследно спроводи једно од најбитнијих својстава своје поезије, а то је *дочаравање*, односно представљање, или предочавање ствари и појава из одређених животних ситуација. Ту се простор, људи и појаве остварују као наизглед огољена слика, али чија се друга, унутрашња страна, дубина и суштина отелотвори тек онда када одјекне у читаоцу” (Пешић-Хамовић 2003: 96). Наслов песме „Млада жена с књигом” именује опис који је у њој дат. Наизглед обичан призор плени необичношћу песничког представљања. Упознајући младу жену, читалац бива заведен њеним смешком, одсутним „као да сања”. Док испија кафу, она прелистава „свешчицу

неког џепног издања”, али у првом тренутку, нагласак није на одређењу књиге, већ на њој самој, њеној „посвећености” читању („ваљда и писца осећа блиским, / заокупљена којом страницом / дуже, не проговорив ни с ким, / изузев реч-две с конобарицом”). Предност над њеним „цртаним” очима односи смешак, односно он их наглашава, па онај ко је посматра у почетку у њој види чежњу за неопходном „духовном кадом”. Да је реч о иронији, читалац схвата касније, кад у њеном брзом и хладном погледу, који прелети преко столова „не дотичући ниједно лице”, уочи да с малим изгледом очекује „ма каквог новог хотелског госта”. Тако сигнали, односно детаљи описа, у новом читању добијају другачији призвук, негативно одређен.

Жанровско одређење у наслову песама „Ода јесени” и „Зимска бајка” погрешно усмерава очекивања читаоца. Ако се свечани и узвишени тон и може наћи у певању о јесени, јесењи пејзаж тешко да може постати предмет оде. У Радовићевој песми он је замењен сликом „масне скраме” неке локве на плочнику, прецизније њеног одсјаја. Именица плочник метонимијски означава град и немогућност да се у њему заснује типичан лирски пејзаж. Јесен се, међутим, ословљава као лепа, огледајући се у локви на плочнику: „колико је ту погледа у празно / улило стрепње у твојих седам боја”. У слику локве укључују се два момента: први је моменат видљивог, заснован на бојама, као оно што се назире у замућеној води. Други је далеко значајнији, а подразумева поглед у празно, поглед ка бари (надоле) и стрепњу која се у њега улива. „Славећи” јесен кроз призор, важно је нагласити, неке локве, песма „слави” и савременог човека, његову усамљеност, празнину, отуђеност. Полазна дескрипција тако се претвара у промишљање човекове егзистенције, њене угрожености и њених могућности. И у „Зимској бајци” „наслов сугерише не оно што је присутно, већ оно што изостаје из доживљаја зиме у градском пејзажу” (Јаћимовић 2003: 92): „Сва се улица тоциља, свак гледа / ћутке под ноге. И тај општи бег / утабава у слој прљавог леда / недељама непрочишћени снег”. У општем бегу издваја се лик старице која, упорно куцка лопатом у лед, „чврста у вери, до последњег снега, / да још постоје држава и ред”. Док ради посао који би требало да уради неко други, старица му придаје необичну важност (она то ради „мимо свега”, упорно). Тиме се њена вера у постојање државе и реда, који би то требало да раде, обесмишљава. Наглашена иронија у овој песми потврђује настојање Борислава Радовића да се предмет певања обухвати у својој целости и променљивости, односно да се „уместо једностраног приказивања опева као сложен и многострук” (Јаћимовић 2003: 89).

Ни у песми „Рајнска пасторала” појам из наслова не одређује жанр. Међутим, у односу на претходне песме, извршено померање нема исти смер, односно онеме што приказује песнички поступак настоји да обезбеди пасторални тон. Не одустајући од ироније, у рајнски предео, поред цевовода, шина, цистерни и торњева од лима, песник смешта и „плинске булке” које „цвату у децембарско небо”. У зимском амбијенту из младих четинара искрсне и „какав прозебао змај, црвен, накострешен”. Тако индустријски, простор белих шлемова, шљаке и багера, постаје митски. Употпуњује га и забран једнорога, „одбеглог од реке без појила, бестрага”. Символ чистоте и чедности у песми је расејан и престарео, што продубљује ионако контрастно засновану слику предела око реке.

Тумачећи песму „Пред Библиотеком” Радивоје Микић указује на функционисање симболичке подлоге, од поступака наговештавања до њеног активирања, односно претварања у „средство којим се призор 'пред Библиотеком' уланчава у разгранат низ призора којима се тумачи човек и његов свет” (1990: 69). Песма и почиње тим призором: „Пред Библиотеком у септембарско подне / двоје су се младих прошетали и стали / под омањи јасен, у хлад”. Присуство свих елемената описа повлачи његову реалистичност,

једино синтагма „двоје младих“ усмерава читаоца да су то „лирски јунаци који наговештавају љубавну тему“ (Микић 1990: 66). Међутим, наставак доноси неочекивану ситуацију – од двоје младих у свету песме остаје само он. На пола речи (остаје загонетно чије, његове или њене, што је могло иницирати оно што је уследило), „он хитну неку црну свеску: / узвила се птичје у јасенову крошњу / па слете, а за њом и једна сува грана. / Он диже ту грану и нагну њом да туче / отровницу свеску на трави, од свег срца“. Осим црне боје, која јој даје одређену симболику, свеску одређује и заменица, парадоксално неодређена, што значи да нам ни она ни њен садржај нису познати. Након што њен лет у ваздух именује као „узвила се птичје“, што је свакако лирски моменат у наративној целини, песник ће јој приписати и својство отровнице („отровница свеска“). И поред тих назнака, поступак младића остаје нејасан, рекли бисмо немотивисан, па и песнички субјект настоји да га протумачи. „Нема шта, чист мађијски обред; / лице не одаје да ли се ипак шали“. Тврдњу да је у питању магија као да нарушава сумња да је можда реч о шали. „Неусклађеност између аподиктичности (‘Нема шта’) и немогућности да се младићев поступак смести на одговарајући план показује да иронична интонација суделује у обликовању смисла призора“ (Микић 1990: 68). Тајна младићевог поступка налази се у црној свесци, па је његова мотивисаност заправо наслућивање њеног садржаја. Отуда и претпоставка да је „повез, тврди повез, / пресвлаке можда одвећ црне / за његове очи, под корицама крио / њен дневник с два-три податка о коме другом“, односно да је узрок младићевог поступка његова љубомора. Не одговарајући на изречену сумњу, песнички субјект износи и следеће: у црној књизи су можда белешке са испита који нису положили, или у питању је „каква књига, / ствар душу дала за ломаче / које пуцкетаху у прадавна времена / када су им очеви још квасили пелене“. Мотив ломаче производи ефекат неочекиваности, али и активира тумачење песничке ситуације – оправданости и смислености таквог поступка, преводећи га у сферу животног. У завршним стиховима, иронично интонираним, називајући младићев поступак игром, он пита: „Ако баш мора таква игра – / слатка игра, шта ли – да има мирис дима?“ Не разрешивши природу младићевог сукоба са књигом, и остављајући могућност читавања нових значења, песник ипак сугерише да ломаче треба избећи. Тако песма „Пред Библиотеком“ још једном показује да је песнички свет Борислава Радовића попут шуме симбола, пун наговештаја и притајеног смисла, које пажљивим читањем треба открити и откривати. Уколико нам се нешто учини једноставним, треба га поново прочитати.

И троделна песма „Три руже“, мада заснована на емпиријском моменту, симболистичка је у својој суштини. Полазећи од три песничке ситуације, од којих је свака везана за по једну ружу, у песми је, „почевши од самог наслова и симболике руже (сједињење живота и смрти), доследно спроведена цикличност у смењивању и укрштању два основна елемента људског постојања“ (Тонић 2003: 116). У првој целини реч је о дивљој ружи која је проклијала у празној цистерни. Лирски субјект је се сећа, слажући дрва за зиму и питајући се како је ишта на том месту проклијало. У почетку је то био танушни пипак са ситним бодљама. „Те прве године се нешто колебао. / Онда би гурао за мразевима, нагло; / бокорио се, хватао за ваздух, / осипао густим жућкасто-белим цветом; / а у подножју зелених шибова / крунио се камен и плоча се одизала“. Жеља за растом једног цвета угрозила је плочу, па је ружа напоследку посечена. Уклонивши камен, видели су да су била два изданка, „што су се везали у чвор под самом плочом, / две ноге урасле у безглава рамена“. И оно што су извадили није личило на ружу, која „у гукама из мемле кријумчари / смотуљке с поруком о чежњи и тескоби“, већ на дивљу животињу, „сплет мишића напетих слепом снагом“. Прелазећи с духовног на телесно, посебним видом снижавања, песма наглашава превласт материјалног, пропадљивог. Међутим, и поред тога, лирски субјект ни помислио није да је спали (мисао је дата у загради, као коментар). На крају песме, слутимо и зашто. Некадашња „ружа

дизалица”, давно сува, стоји на дрвима „на обе ноге које без ослонца / подмећу плећа у празнину”. Опет укрштајући наративно и дескриптивно, песник долази до тачке кад опис излази из примарне равни значења. У расту руже читалац слуги и раст духа, савладавање тескобе, пробијање границе, назире смелост и храброст, жељу за животом. Пре него што је срушила цистерну, односно да је не би срушила, ружа је посечена, осуђена на празнину. Простор у којем је ни из чега настала постао је простор њене смрти, границе које је својим растом пробила осудиле су је на нестанак, лишиле ослонца, претвориле у средство празнине. Тиме је један циклус постојања затворен.

И друга ружа долази из сећања, али није његов активни учесник као у првој песми. Она је само место окупљања („памтим да се једаред окуписмо / код суседа, под грмом друге руже”). Иако прилог једаред не одређује време окупљања, оно се убрзо препознаје: „у јутро кад су две Марије, кажу, / затекле оног незнанца у белом, / огњена ока, који је седео / и чекао на изваљеној плочи / с питањем зашто ту живого траже”. Сусрет под ружом догодио се на Васкрс, што песнички субјект открива сликом анђела који седи на изваљеној плочи чекајући да саопшти вест о Христовом васкрсењу. Тако уводи и мотив плоче, присутан и у првој песми. Док је прва ружа својим растом, као својеврсни симбол живота, ту плочу подизала, претећи да је уруши, у другој песми плоча је већ изваљена. Увођење хришћанског момента васкрсења омогућава песнику да нагласи присуство и превласт духовног у материјалном и пропадљивом свету. Символиком црвене боје (све је на столу црвено – вишњева јаја, пастрма, ротквице, мрље од вина, латице руже, „и сви ми тамо, у ружином хладу, / зарумењени, сунцем попрскани”) оно се потврђује. На то указује и то што „они који нису више са нама / нађоше се у нашем разговору: / тискали су се око бучног стола / и пуштали да кроз њих пролазимо”. Песничка ситуација остварује се као васкрсење живота уопште, сећањем и радошћу. То усхићење преноси се и на природу (усхићени крeket невидљиве жабе у паузама разговора). Јасмина Тонић подсећа на значај ружиног грма у васкршњем окупљању: у хришћанској симболици ружа значи љубав и посвећена је Богородици, а у старој српској религији и митологији она је сеновито дрво, па отуда под њеним грмом и они који су живи и они који то нису (2003: 123–124).

Трећа ружа цвета у башти. За њену појаву лирски субјект везује мајку (она је „негде с висине очију”, мајка је засипа пепелом или залива водом, оставља само пупољак на врху). Она је и субјекат и објекат радње (описана је активношћу мајке). Брига о њој траје до цветања („док не плане и букне”). Мајка је тада пажљиво убере. Лирски субјект наглашава да то увек сама учини (што указује на значај који радња за њу има), „иако једва може / да дигне до ње укућену руку”. Потом је носи („у прегршти њен пламен”) на очеву плочу, где је оставља да „гори”. Са мотивом плоче, овог пута надгробне, песма се враћа на мисао о пролазности и смрти. Одсецајући ружу у тренутку њеног цветања (на врхунцу њене лепоте), мајка јој продужава живот „цветањем” на очевом гробу (у чаши воде), где ће сведочити о његовом трајању (чињеници да није заборављен, односно да постоје они који га се сећају). У последњим стиховима, коментаром лирског субјекта („гореће та ружа, / на очевој плочи још три-четири дана, / сигурно, мислим али јој не кажем”), песма добија ироничан тон, неопходан да би се указало на равнотежу задату самим постојањем. У башти или у чаши, пламен руже (метафора је вероватно заснована на боји руже) је њена лепота, мирис, али реч о њима и сећање на њих. Лепота Радовићевих песама о ружи је у њиховој сликовној смислености. Оне су живи призори, исечци пролазности, лелујави попут сећања. Ни у једној од њих песник не говори директно, не износи свој став. Пушта их да остану могућност, емпиријски заснована, асоцијативно и симболички обогаћена.

У „Певу из Калевале” песник помиње врача који је опевао „најпре ваздух, па редом потомке, / воду, ватру и најмлађег им брата, гвожђе”. Од ових елемената света чини се да у поезији Борислава Радовића најчешће срећемо воду у свим њеним појавностима (суша и бујање, понорница, потоп...). Њена својства погодна су и да се њима представе неке од одлика поезије, говора уопште („Наша повест се ствара од воде, наш говор тече, тражи себи узор”).

Песма „Пев на Љути” има дијалогску композицију, остварену на следећи начин: „вода је у кршу за водом прокипела” и „жуборила јој иста вода”. Организацијом стиха, односно распоредом његових чланова, као да призива народну поезију. Именујући говор вода као прокипети и жуборити, лирски субјект сугерише његов тон, али и смисао. Вода у кршу узалуд чезне за морем, за шеварјем и перилом, жути лимунима. Обраћање воде, а затим и одбијање или немогућност да се оствари изречена жеља, продубљени су контрастом и на лексичком плану (наспрам жупе, мора, зоре, шеварја, перила, „где се бели танко рубље девојачко” стоји камен, орање камено, љут, планина помрчина). Тако осмишљен, заснован на супротности, дијалог вода може се различито читати. Он подразумева суживот, јединство супротности, али и тежњу сваке од њих да своја хтења оствари.

Дијалог у „Певу на Љути” смењује ћутање у песми „Газ и појило на Лиму”. Песма почиње стихом преузетим из народне лирске песме, у песми лугара, да би је убрзо сменило ћутање. „Дворе ми је вода понијела, / запевуши лугар, сети се нечег, па ћути даље. / Седимо; све је дужа сенка, пуније уши. / Одоше двори, а ја гледам / отисак од папка, још свеж: као да мути / воду под брскутом, где је вода још мужа. / Слушамо је и поредимо / шта она сели лакше од орахове љуске, / шта њу рони валовом низ камено орање”. Смењују се и лица глаголских облика: запевуши, сети се, ћути, седимо, гледам, слушамо, поредимо, невидљиви заменички облици он, ми, ја. И поред тога, мелодија је јединствена, сетна. Лугарева песма, иако тек започета, носи мисао обојице. Одношење двора, односно куће и кућишта, сматра Милосав Тешић, „може, између штошта другог, означавати и отискивање у неизвесност песничке авантуре, на шта, дискретно, указује глагол *понијети* – употребљеним значењем и у истој мери својом мелодиозношћу. То би био онај песнички резултат којим песник појединац обогаћује стих народне песме, а да при томе, што је привидно парадоксално, није у њему изменио ни једну једину реч” (2003: 108–109). Све дужа сенка знак је нестанка сунца, а пуније уши присуства различитих звукова. Доминантни су они које доноси и односи вода, а који подстичу на размишљање о њеном току (шта она сели и како то чини, односно „шта њу рони валовом низ камено орање”). Песничка слика се затим помера на појило, тј. на оно *шта* с те воде пије „брзо, ситним гутљајем, / и извија губицу увис, да оњуши / прикрадају ли се острагуше уз ветар”, на животиње које ослушкују прети ли им каква опасност. Наизглед немоћно, оно је, боравећи у природи, научило да се сачува („има око на леђима”, „срце му је пастрмка за каменом”, пси му узалуд пресецају траг). У стиховима који следе успоставља се једна врста паралеле, односно пресликавања, јер води приступа и човек, означен заменицом *ко* (приступа јој „гологлав из сенке”, „рад знати хоће ли му бити мајка”), који „пожелеће да дигне ту млин и да оглуви / гледајући је како тече а не пролази”. За њега она постаје симбол вечности, непроменљиве променљивости, трајања и обнављања, пуноће и снаге, свет без смрти којем исконски тежи. Зато „с ње ће – кажу – пити, њен језик говорити; / уз њу ће бдети, њом се клети”. Тако је вода у песми „Газ и појило на Лиму” „преображена у свету животодавну воду, у светињу уз коју не само да се држи чин бдења, у коју не само да се заклинје, него се и говори њеним језиком” (Тешић 2003: 112). У песми „Наљежићи, води на извору”, лирски субјект подсећа путника „како ваља да род поступа са водом”: „Ко јој узврати прву прегршт, / сме да је гута, живу

озидану. / А ко се успење овамо / прошавши се и мора и градова, / прерушен у заљубљеника, / само нек бере уцветалу душу / макар и не знао шта ће с њом”.

Роду текућих симбола Даница Андрејевић прикључује и вино („Живот вина”), млеко („Млеко и мед”) и крв („Пев из Калевале”) (2002: 20).

Љубомир Симовић сложеност Радовићевог песништва види и у његовом артизму који је „неретко стављен у службу мање или више прикривене поруге и ироније” (2002: 6). Као пример за ову врсту поступка, између осталих, наводи и песму „Наклапања о расту воде”. Под овај необични, готово пародични наслов песник заиста смешта стихове о води која расте, при чему сваки од катрена, осим последњег, почиње речима „док је” (влажила табане, квасила чланке, стизала до колена, милела уз груди, допирала до гуше, сезала до подбратка, обливала уста). У свакој од ових ситуација, вода се могла контролисати (могла је да испари, да исцури, могла је опастити...). Међутим, када је дошла до носа, постало је јасно да ће „сама над собом таласати”, односно да ће потопити оног који о њој пева. Пародија је само привидна. „Песма као да носи маску, коју тек у последњем тренутку скида. У том последњем стиху, оно што нам је најављено као пуко ’наклапање’, открива нам се као драма. Пародија се претворила у трагедију. Од те воде, која се, само, таласа у последњем стиху, хвата нас језа” (Симовић 2002: 7–8). Песничким поступком „Наклапања о расту воде” очигледно одударају од тумачених песама о води, али су потребна како би се указало на његову динамичност и склоност ка променама. Степен симболизације уочен у претходним песмама овде се не може препознати, али се о њој може говорити.

Када је реч о ватри, у последњи циклус *Поетичности* „Сонети Магу” уведе нас Хераклитове речи: „Све је замена за ватру и ватра за све”. О њој се говори и у песмама „Обрт са светлошћу”, „Гориља и обасјаник”. Ђорђевић Вуковић скреће пажњу на песму „Шума”: „Не беше нам начина за битку са смрћу, / не беше нам пута у теби, стара шумо, / до твог великог пространства, где остависмо / своје шестаре и срдите љубавнице”. Песнички субјекти, односно лица, како их Вуковић назива, љубавници су и људи који се служе шестарима, односно нешто прецизно раде. „Да је у шуми реч о писцима, песницима и о њиховом удесу, показују и завршни стихови у којима се помиње ’зелена судбина песме’, описује пожар (*ваздух [се] надима / и у палацаве се језике свуд рашља*) и говори о крају једног ’света’: *Да нас задржи све док секире не дођу / да отворе дрво и да утишају свет*” (Вуковић 1979: 36). Јана Алексић пак увиђа да Радовићев песнички поступак подразумева пробијање кроз древну шуму језика. „У њој песник оставља ’своје шестаре и срдите љубавнице’ и схвата да се језик раствара ’у зелену судбину песме’, ишчекујући да чиста песма надјача свет, његов опскурни, засићени језик” (2017: 209).

„Господар ватре и песама” је и ковач у „Као по некој старој ковачкој песми” („Не пуштај да ти се наковањ хлади, / да угљевље нагладно гори, / него пружи ватри на длану мало соли, / да ти из вара пре пропишти гвожђе”). Обе вештине (ковање и певање) подразумевају стварање нових облика, мењање стања материје, па „као што ковач узима из природе сирову руду од које затим кује гвожђе, тако и песник од језичке материје, алхемијом речи, магијским чарањем, али и познавањем вештина које наслеђује од предака, твори песму” (Петровић 2002: 37).

На сложеност поезије Борислава Радовића, поред мноштва мотива, различитих облика поетског говора, као и песничких облика, утичу и везе које успоставља са својим претходницима и њиховим делима. Као песник дијалога, свестан је значаја који за песничку реч имају традиција и култура којој припада. „Мало која реч је само његова, срећни проналазак из некаквог звезданог тренутка; мало која реч не би се дала

протумачити као његово макар и нехотично позивање на нешто негде већ домишљено и исказано. Испада као да будућа песничка творевина пониче из дослуха са наслеђем, које је и само некада припадало будућности” (Радовић 2003: 24). У препознатим и скривеним, „наслеђеним” и „личним” песничким речима Борислава Радовића проналазимо и обресе грчких митова, усмене књижевности, различитих песничких традиција, од Бодлера, Валерија, Хелдерлина, Сен-Џон Перса, до Бранка Радичевића, Лазе Костића, Растка Петровић, Душана Матића и многих других. У таквим песмама, семантички дубоким и разноврсним, поред интертекстуалних импулса, песник користи и симболички потенцијал слика, чиме их додатно усложњава.

Као једну од најуспелијих у овом кретању по временској вертикали, Александар Јовановић издваја песму „Веслачи” (1994: 274). У овој песми, сматра Петар Пијановић, „разговара мит с нашим добом, односно одјеком возила која ’протутње улицом’. Тај одјек је сигнал модерних времена мајсторски укрштених са митским Певачем и *веслачима* који би могли да буду и аргонаути” (2017: 180–181). Дакле, она укључује и однос према миту, и мита према данашњици, али је и песнички свет за себе. У њеној структури издвајају се три песничке слике. Почетни стих „црни обриси на црвеној води” у наставку је објашњен: веслачи у сутон, сунцу иза леђа, веслају „црни по црвеном, / морем као преко трбуха неке вазе”. Уједно, на крми стоји Певач и бодри момчад на завеслај. Уочавамо неколико детаља: да би приказао своје веслаче, песник бира сутон као доба дана. Стога су они црни, у сенци, а вода којом веслају заласком сунца обојена је у црвено. Заталасано море оног који посматра, песничког субјекта, подсећа на облик вазе. Призор је бајковит, готово идиличан, и уводи читаоца у песму Певача. Међутим, убрзо увиђа да Певач, који „на завеслај бодри”, то заправо не чини, чиме се и идиличност опеваног призора доводи у питање. Певач подсећа на „цењено предање”, износећи сумњу у његове тврдње, јер они који плове нису се вратили као што се мислило: „С наших путева нико није / доносио крзна, доводио цуре, / како је тврдило цењено предање; / крависмо гаће и пловисмо, док други / амбаре пунише и ложнице”. Упућивањем на предање, крзна и пловидбу, песнички субјект сугерише да је реч о Аргонаутима. Амбаре и ложнице пунили су они који су остали и који су их подстицали на пловидбу. Певач (по легенди, током потраге за Златним руном, на крми брода налазио се Орфеј) наставља да „бодри” веслаче („веслати даље, децо драга”), јер то је још једини начин „да се пређе / из мора у море, до ослађених вода, / зеленијих трава и мрснијих земаља”. Тиме наглашава узалудност њиховог путовања, али и његово бесконачно трајање. Трећа, последња песничка слика, надовезује се на ону прву, односно одговара на њу. „Црни по црвеном” – веслачи у мору – пренети су на вазу и (поређење „као преко трбуха неке вазе” остварује се у „реалности”) заштићени стаклом: „Мали, оволицни, под стаклом што одзвања / кад возила протутње улицом, / црни по црвеном: враг би знао стигоше л’ куд”. Радовићев смисао за детаљ и вредност његове симболике показује се и у овим стиховима. Ако и занемаримо симболику црне и црвене боје (пошто је опис заснован на сутону), метафора „црни по црвеном” збиља постаје метафора њихове судбине, њиховог лутајућег страдања. На обрисима вазе, која се гледа под стаклом, и која се затресе „кад возила протутње улицом”, они су не само мали него „оволицки”, чиме се њихова судбина поставља у оквире оних који је вреднују („У оно доба кад су ткачи / митова вукли митске нити, / основ беху облик и начин / глагола имати и бити” каже песник у „Митској причи”). Истовремено, питање песничког субјекта „сам враг би знао стигоше л’ куд”, у сагласју је с Певачевом песмом („мислило се да смо се вратили, а нисмо”), што наводи на мишљење да је у питању удвојени глас. „Најзад, митопоетско искуство у песми, присуство Певача, односно Орфеја на крми брода, ствара могућност да је мит везан за поезију” (Пијановић 2003: 182), односно „певање је авантура колико и потрага за *златним руном*, па му и исход може бити сличан аргонаутичком, дакле неизврстан” (182).

На присуство елемената симболистичке поетике у поезији Борислава Радовића неоспорно утиче песнички поступак, односно он их у бити одређује. У песмама закључно са збирком *Описи, гесла* они се препознају у самој песничкој слици, у њеној метафоричности, нечитљивости, потреби да се до значења дође слутњом и дочаравањем. Њиховим склоповима песнички свет се озвучава и значењски продубљује, али и затамњује и херметизује. Увођењем наративног момента симболистички импулс преноси се на детаљ, алузију, интертекстуални знак, али и на песму у целини. Највећим делом захваљујући њему поезија Борислава Радовића остварује се као поезија нијанси и привида, поезија сенке, чијим пажљивим читањем назиремо и њену фигуру. Или је бар слутимо.

Петар Пајић

„Речи остале на врховима планина,
заборављене,
изгубљене у ваздуху,
једнога дана ће нас стићи.

Кад пређемо пут
од Истока до Запада,
кад стигнемо у Долину,
чућемо речи
које смо заборавили на врховима планина.

Пашће по нама њихова светлост:
по њима ће нам бити суђено.”

Објављивањем низа збирки песама и неколико књига прича и приповедака, „Петар Пајић сврстао се у ону малобројну групу савремених српских писаца који се са подједнаким интензитетом и са приближним успехом огледају и у поезији и у прози” (Пантић 2011: 77). У тексту „О поезији”, у осврту на прозу коју пишу песници, он је, можда и потпуно несвесно, дао једно од најбољих одређења своје поезије. „Често се проза коју пишу песници изједначава са термином ‘поетска’ или ‘песничка’ проза, што доводи до неспоразума јер се ради о употреби једне исте речи са потпуно супротним значењима. Под ‘поетском’ или ‘песничком’ прозом, подразумева се проза писана китњастим стилем у коме свака именица и сваки глагол имају своје придеве, као украсе, слике су дате у метафорама. Међутим, ако знамо да је поезија строго економисање речима, онда можемо извести закључак да она управо не трпи никакво кићење и кињурење. Просто речено, поезија не трпи брбљање. Оно што су песници научили пишући поезију, а што им користи приликом писања прозе, то је управо поменуто економисање речима.” Касније закључује: „Писати поезију значи бавити се и енергијом језика. Да би песма изашла из свог оквира и добила неслућену ширину, у једној изговореној речи морају се чути и све оне прећутане. Једна изговорена реч мора у својој дубини носити сву енергију тих прећутаних речи” (Пајић 2011: 211–212). У дослуху са традицијом и савременицима, поезија Петра Пајића носи баш такву енергију. Од шездесетих година, када се појавила, у везаном и слободном стиху, она је „сазрела изнутра, слој по слој, нијансу по нијансу, готово неприметно” (Ракитић 1990: 9).

„Свака се права поезија, а поготово поезија која је саздана од неухватљивих нити, наговештаја, сенки и слутњи, не да до краја одгонетнути. Поезија Петра Пајића више се бави сенкама него стварима, више наговештава него што казује, више је у мелодији и ритму него у значењу и садржају” (Ракитић 1990: 7). Ово одређење Слободана Ракитића односи се на збирку песма *Чисто доба* из 1990. године, која је, по оцени Радивоја Микића, најбоља у опусу Петра Пајића (2011: 35), а која ће представљати и окосницу нашег тумачења. Збирка истоименог наслова први пут је објављена 1968. године у издању *Нолита*, захваљујући подстицају књижевног критичара Зорана Мишића.¹⁷

¹⁷ У Напомени уз издање из 1990. године аутор исказује захвалност књижевном критичару Зорану Мишићу што се 1968. године појавила књига *Чисто доба*: „Позвао ме је тада у редакцију „Нолита”, где је радио као уредник и где смо се упознали. Као издавач био је заинтересован за тридесетак песама, посебно су га занимале оне у којима је симболика севера и леда. Помогао ми је око редоследа песама. Оне су, по њему, представљале поему.

Уводно место у збирци има песма „Ледени брег”, којом се не само позиционира лирски субјект него и наговештава свет лирских збивања. Песма је написана у првом лицу једнине, а лирски субјект се некоме обраћа, заправо онима којима пише, потенцијалним читаоцима („Пишем вам из престонице леда”). У наредним стиховима престоница леда одређује се као посве необичан простор: „Овде се глас кочи. Вид сужава. / Овде курјак залеђен спава / у небу које је као креда”, простор који спутава човекове способности и чула, који стеже. Чак и вук (семантички наглашено – курјак) спава; биће које је по својој природи опасно умирено је, спутано, престаје његово деловање. То је и простор опасности, јер „нек се спасава ко то може”. Песничке слике су, с једне стране, сведене, доминира једна боја – све је бело, а са друге, изразито звучне, визуелне, тактилне: „Из ваздуха ничу оштре секире. / Около чујем звекире. / Кристали ми расту испод коже”. Наспрам снижавања, готово губљења способности лирског субјекта и других живих бића јачају моћи севера (ничу, расту). У последњем, трећем катрену, лирски субјект се поново обраћа читаоцима: „Пишем вам далек од свега”, наглашавајући тако своју дистанцираност, како од њих, тако, чини се, и од простора у којем је. Истовремено, поред престонице леда, која је означена са *овде*, наводи и одредницу *тамо*, простор ка којем га упућује глас који чује: „тамо иди / где се ништа друго не види / само сјај леденог брега”. Тако насловна синтагма на крају песме постаје неки други простор, сличан и опозитан оном у којем се налази лирски субјект, простор којем ће тежити у наредним песмама. Читање збирке *Чисто доба* тако постаје кретање између та два, једнако неодређена света.

Већ након уводне песме читалац се сусреће са песмом „Људски дом”, у којој се „укрштају веризам [...], односно настојање да се лирски опис конкретизује до врло високог степена, тако што ће у себе упити све састојке једног хронотопа и потреба да се кроз особен облик амбивалентности уђе у онај имагинативни простор у коме се и у поезији Петра Пајића јављају елементи који имају врло изражену симболичност (север, лед, вода)” (Микић 37–38). Песма „Људски дом” поново доноси поларизацију на *овде* и *тамо*, сигурни свет дома и простор опасности и севера. „Подруми су нам пуни зимнице. / Дрва наслагана под стрејом, све до свода / Жито самлевено. Амбари пуни рода.” С једне стране, лирски субјект спремно дочекује зимске дане, а са друге, упозорава на потенцијалну угроженост споља: „Реза је спуштена на вратнице. // Не може се ништа увући, / ни пољски миш, мразом теран, / пас у дворишту стоји веран / и не да лопову да приђе кући”. Свет људског дома је тако осигуран, заштићен и спокојан. Ту слику појачавају контрастне слике природе, звук опорог ветра кроз снежно поље, завијање прогоњеног вучјег чопора. Међутим, лирски субјект мора да напусти дом и драгу и крене на пут, чиме се у песму уводи и прикривени мотив љубави и страховања за своје ближње, оне који у дому остају. Егзистенцијална угроженост није само лична и спољашња, напротив, она се везује за најшири семантички потенцијал речи дом. Пут на који лирски субјект креће је „пут што се кроз маглу нуди” и на који треба кренути „ко храбри људи”. У завршној строфи враћа се контрасту с почетка песме: „попац у зиду, скривен од студи” чуваће дом до пролећа, наглашавајући тако изложеност дома опасности и немогућност да га заштити. Разлог одсутности се пак открива позивом, и то императивом, у последњем стиху. Упутивши се на пут, како смо већ истакли, „што се кроз маглу нуди”, на који треба храбро поћи и „где је мећава већа”, лирски субјект каже: „и тамо зидајмо, као људи”. Ово поређење на неки начин потврђује оно изнето у претходним стиховима –

И касније, кад је књига изашла, водили смо сличне разговоре. Пратио је шта сам писао и скретао ми пажњу на песме које представљају *Чисто доба*. Трудио се да ми и сам открије сличне теме. Тако сам наставио да пишем ову књигу и после њеног објављивања” (Пајић 1990: 145).

„кренимо баш сад ко храбри људи”, али га и усложњава намећући питања о каквом зидању је реч и какав је простор кроз који се треба кретати.

У троделној песми „Север” он је конкретизован – непријатан и суров, негостољубив, опасан. Сlike су изразито динамичне, белину „појачавају” радње, опасне по оне који долазе, а који се одређују као бегунци: „мраз плете своје бодљикаве жице”, „север чува своје прилазе / секирама модрога леда”, „ваздух, настањен псима, уједа / бегунце који наилазе”, „бичеви шибају по пределу / бескрајне међаве, бескрајне зиме”. Свет песме одређује се појмовима небо, север, лед, зима, за које се везују епитети суров, модар, бескрајан, чиме се њихово значење интензивира, а простор додатно описује као непријатељски, угрожавајући. Док је у првом делу песме простор дат са становишта севера који сурово чува своје прилазе, други део је негација било какве могућности да се северу приступи: „нико не прође још овуда / кроз бели пакао који влада”, „нико не дотаче предео бели, / нико до севера не дође”. Каталог потенцијалних путника такође је разнолик, градацијски дат: гоничи северних стада, копачи горућих руда, стражари у потери, убице које беже, ловци дивљих звери, мудре и одважне вође, срчани и смели војници. Трећи део песме употпуњује општу слику севера. Истовремено „леден и глув и пун залеђене јек”, север се открива и као неко ко покушава да се сачува од опасности (иако је сам одређен као опасност) и заштити. Он „забада бодеже у лице” и „оштро реже преко живог меса”, али „док са паклених северних небеса / слећу невидљиве птице грабљивице”, постављајући замке и препреке испред освајача и дрских чета. Његово постојање је утолико више проблематизовано: „Остаје сам у пределу чистом, / одвојен од свега, нетакнут погледом, / сачуван ледом, одбрањен ледом, / али и заробљен у том леду истом”. Тако се глаголима сачувати, одбранили и заробити само делимично откривају значења леда као симбола.

Лирски субјект је неодвојив од простора који описује. У песмама „Нада” и „Крај” елементи севера као да постају део њега самог. Песму „Нада” чине три прстенасто уобличене квинте. Средишња линија песме формира се од стихова који строфе чине прстенастим, првих и последњих: „У мени је лед. Све звони”, „Уста су ми, ево, пуна леда” и „Моја нада против непогоде”. Заробљености ледом, звоњави и јануарској хладноћи већ у првој строфи лирски субјект супротставља наду, употребљавајући лексему нада чак два пута, једном у метафори са лексемом реч: „Нада речи из мене изгони” и „Пут до јутра ја сам надом утро”. Зато у другој строфи и наглашава да су и уста „ево, пуна леда”, дајући могућност само срцу да га се ослободи: „У слеђеној зори, кад све ћути, / сурово ми срце заповеда: / Ја се надам!” Тако се успоставља линија реч – срце – ватра, јер се у завршној строфи оно одређује као мирно (а било је сурово), „болни кутак врели”. Истовремено, хладноћу јануарског јутра спочетка смењују „јануарски ватрени предели” који „нек ме хладног јутра ослободе”. Оно што читалац не може а да не примети јесте то што као опасност лирски субјект доживљава само оно споља, а што се именује као хладноћа, као непогода. Лед у њему део је њега самог, опстаје упркос ватри, не убија његову наду.

Међутим, у песми „Крај” његово дејство постаје деструктивно. Долазећи са свих страна света, „из смрзнутих небеса пада, / из залеђене земље се диже”, он стеже обруче, споља и изнутра, при чему се оно што изазива именује као бол и муке. Кратким реченицама, помоћу глагола и објеката радње лирски субјект представља његово обухватно дејство, сопствени преображај у лед: „Расте у срцу. Крвоток стеже. / Ломи ми чело. Уши ми реже. / Ножеве преко зеница вуче. / Ни да се макнем више не да. / Држи ме

његова све чвршћа рука. / Препун сам бола. Препун сам мука. / Претварам се у комад леда.”¹⁸

У поезији Петра Пајића, а нарочито у збирци *Чисто доба*, приметна је и повезаност језика са симболима зиме, севера, међаве, леда. Већ је у песми „Север” то наговештено: „север ковитла своје риме / и ледом пуни небо ко зделу”. Једна од песама насловљена је „Зимски слог”. Она почиње стиховима: „Боже, опет зима. Бело име. / Међава у слогу. Север у души”. Везивањем придева бео за нематеријални појам име, песник постиже оно што је чувени француски песник постигао у „Самогласницима”. Међутим, наставља даље, смештајући међаву у слог и дајући римама особености зиме. Оксиморонском споју залеђених звезда прикључује синестезију – хладне риме. „Речи од леда су у слуху. / Изговорени слогови звоне. / Мрзну се гласови у ваздуху / и руком могу да се склоне. / Речи од леда су у слуху.” У тумачењу ове поезије Радивоје Микић запажа да „дајући језичким елементима конкретност (замрзнути гласови који могу руком да се померају), Петар Пајић постиже нешто до чега је песницима симболизма одувек било стало – свет се преводи у језик, а језик у свет и тако се брише граница између речи и онога што реч треба да изрази” (2011: 44). Сlike које су с почетка динамичне, како визуелне и аудитивне, тако и ове „језичке”, одједном добијају извесну статичност, смиреност, коначност – гласови се мрзну у ваздуху, птице од стакла се заустављају, снег пада слог по слог, а „свет се претвара у кристале”. Песник, како примећује Александар Јовановић „динамизује певани простор по више опозитних принципа одједном: *хладно – топло, тихо – гласно, бело – црвено, статично – динамично.*” А тај простор „и није друго него простор људске душе усколебане и испуњене зебњом и надом, жудњом за смислом и слутњом о неизвесности његовог досезања” (2011: 16). Овај мотив преображаја у свет којем се тежило, и то у његов најсавршенији облик, конкретизован је у песми „Кристали”. У краткој, изразито ритмичној песми, лирски субјект свету окованом ледом супротставља живост света омеђеног кристалом: „Звонка је међава у кристалу, / северна, хладна брда од леда, / зимско јутро, пас што уједа, / сребрна со у горком валу”. Унутрашњи свет кристала симболички се везује за снагу ватре, само што се од ове ватре све мрзне „и све чисто и стварно бива”. Сваком ко га само и на тренутак окрзне, кристал открива вечност, чува нова открића, лик великог Бога, чиме се овом симболу даје повлашћено место у свету севера.

Посебну важност за разумевање песничког света Петра Пајића имају два лирска записа – „Ако се тражи то чисто доба” и „Висока, бела планина”. У њима се делимично, колико је то потребно, откривају правци тумачења песничких симбола. Први запис почиње као и наслов – „Ако се тражи то чисто доба”, обликом показне заменице упућујући на одређеност онога што се тражи и чему се тежи. Тражећи чисто доба, „стиже се међу ледене, беле горе, где, осим заустављених, укочених предела, нема ничега. Храмова никаквих нема”. Тиме се још једном потврђује свет описан песмама „северног циклуса”. Стихови које смо тумачили тај свет су представили.

„Тада почиње да се мучи наш говор. Глаголи престану да се преврћу, именице се ломе као да су од стакла, придеви се сударају са леденим бреговима и падају у дубоке беле амбисе. Цео наш говор бори се да не би био заробљен. Настаје величанствени тренутак кад наше речи хоће да се спасу. Оне се, осветљене, туку против огромних белих

¹⁸ Слободан Ракитић примећује да почетни стихови из песме „Крај” „кореспондирају са завршном терцином у сонету ‘Горан’ Бранка Миљковића, где се север очигледно појављује као симбол смрти:

Ко пролеће које заборави да цвета,

Сад лежим мртав на северу света.

Смрти љубоморна, највећа моја ноћи!” (Ракитић 1990: 11).

купа које досежу до звезда. Снежна прашина, помешана са звезданим зрацима, пршти свуда околу.” Описана борба могла би се тумачити и као настанак поезије. То потврђује и крај записа: „Ако се већ стигне до чистог доба, онда је све прекасно. Мора се заволети његова света суровост и ући у идеално јутро леда”.

Доба о којем се говори Драгица С. Ивановић одређује као празнину. „Она је с једне стране застрашујућа, може да буде и погубна, док јој, с друге стране, песник драге воље тежи, јер без ње не може бити ни певања, које више није само превредновање постојећег света, већ стварање новог” (2011: 150). У „Ариљском анђелу” Бранко Миљковић такође помиње празнину као оно што води чистој лепоти. „То могу да објасне само воде које не теку, тај мирни лик када престаје ватра и збивање и почиње кристализација.” Затим „у срцу се пали светлост која обећава да ће све бити виђено и сагледано у сећању и будућности и у себи самом” и „ипак ништа није изгубљено, јер празнина је то чега нема. Али има нешто око његове главе што је чиста лепота и непревазиђена врлина, а слично је празнини” (2016: 82–83). Сусрет са чистим добом у поезији Петра Пајића заправо је тренутак прочишћења, прелазак једне стварности у другу, кристализација доживљеног у оно што је вечно.

Запис „Висока, бела планина” је реалистичнији. Дескриптиван је и написан у првом лицу једнине. Пише га онај који је посматра, са земље, из македонских житних поља. Описи далеких врхова су питомији: „далека планина, осунчана високо снегом, као седи старац који се смеши...” Тај залеђени врх, „иако у сунцу, пун је олује”. У средишту његовог интересовања, међутим, није сам опис врха, већ оно што за њега представља. „Понављам себи, по ко зна који пут, да је тај залеђени комад део мога срца, и да га носим одувек међу људима, кроз свет, иако сам га први пут видео тек овог јутра. То чисто, хладно сунце желим да ставим у поезију”. Оно уједињује и рационално и ирационално, доживљено, спознато, срцем пронађено, оно што песник у себи носи и у другима препознаје, оно што се и открива као поезија. Зато песник и каже: „Ако неко може даље да иде, ја објављујем да не умам и да се за мене свет завршава том планином. У њеном залеђеном, осунчаном врху, сјајном у ваздуху, који се надноси над цео овај видик дајући му смисао”.

Ова два записа припадају оном делу Пајићевог песништва у којем се разматра природа самог песничког чина. „У паралелизму са Костићевом поетичким начелом, *чисто доба* могло би се схватити ни као јава ни као сан већ као ’неко треће стање душе, оно ’најдушевније’ стање’. Пут до белине и кристализације, до леда, јесте пре свега пут до чистог доба, до идентитета људског бића, али и до идентитета саме поезије” (Ракитић 1990: 13–14).

Једно од могућих тумачења леда као симбола везује се за стање мировања, заустављања кретања. Тако изграђен симбол песник укључује у песме различитих тематско-мотивских усмерења. Вредност „северних песама” Петра Пајића Александар Јовановић види и у томе што је песник у њима „изграђивао и успостављао своје песничке инструменте” захваљујући којима се касније „слободно кретао кроз разнолике формално-тематске оквире” (2011: 16). У „Усправној песми” залеђеност се вишеструко чита, увек супротстављена ватри: „Залеђене блистају у брдима воде” и „смрзнуте леже звери у стаблима”, а „светлост, ослобођена ватре, у срцу ми сија”. Истовремено „ствари, укочене у своје леду / зру, са очајном надом да ће љубав успети / и од лома и света у неред / створити хармонију, на звезду се попети”. За лед се везују статичност и непомићност (заледити, смрзнути, укочити), за ватру кретање (сијати, стварати, пењати), узлазно усмерено (усправно). И у песми „Трезан алкохол” „у кристалима се

умирују воде”, „ватре се у стаблима бешумно гасе”, „као сребро мало / у зиду спавају птице немајући снаге да се огласе”. Кристализацију прати успоравање, заустављање кретања. Зато „сад хладна светлост питања одгонета”, „алкохоли се у својим стаклима трезне”, „пустиње се хладе”, али и „у кристалима наше сузе горе” и „време је чисте љубави”. Чистој љубави песник приближава чисти бол, као најлепши. Све је на граници егзистенцијално немогућег, пред нестанком, управо онакво какво је потребно да би се осетила чиста љубав и чист бол, могуће једино у некој другој стварности.

Епитет чист у поезији Петра Пајића везује се како за материјално (вода, руке), тако и за нематеријално (љубав, бол, доба, име, слог, страст), при чему, чини се, више за ове друге појмове. Међутим, и кад стоји уз конкретне појмове, његово значење је готово увек пренесено. У краткој песми „Грех” он је у основи значења: „Зато што се ништаван дрзних / да твоје чисто име изговорим: / од чистих слогова усне ми се мрзну / и ја у леду чисте страсти горим.” „Сасвим је очигледно да у обликовању смисла песме важну улогу има појам греха проистекао из нарушавања једног облика сакралног, тачније проистекао из прљања онога што је чисто а што је у овој песми везано за фигуру жене. Видљиво је, исто тако, да се за појам чистоте у овој песми везује представа о сакралном и отуда и свест о томе да нарушавање сакралности води ка греху и страдању, само што је облик страдања овде повезан са песничком космогонијом Петра Пајића (и зато његов лирски субјект ‘у леду чисте страсти гори’)” (Микић 2011: 46). У једном другом контексту тумачења, Слободан Ракитић примећује да је у овој песми „експлицитно изражена судбина песника који жуди за очишћењем, за непорочним, за чистом егзистенцијом, мада у себи носи, као бреме, сав огањ страсти, ватру крви и занос чула” (1990: 15). „Тај унутрашњи сукоб је неминован и поражавајући. Осећајући сву таштину људског постојања и коб људског рода, песник би да додирне и Бога, чисто име. Тај напор може се остварити само поезијом и само у поезији. То је, чини се, једини пут очишћења” (16).

У тексту „Симболика чистог доба и севера у поезији Петра Пајића” Ана Гвозденовић подсећа да је *Чисто доба* једини наслов за који се песник одлучио два пута, као и да је у својим аутопоетичким текстовима и интервјуима говорио о важности истоименог тематског круга: „Моја страсна песничка опседнутост Севером, дуго ме је задржавала у свету симбола и путоказа према чистој страни света, према чистом добу. Као у Кервудовом роману, залутао сам у бескрајне снежне просторе, по којима ковитла мећава, звезде се леде, мраз све кочи. До оног идеално чистог, непорочног и безгрешног простора нисам стигао, али сам га наслутио, као што сам и сазнао да се до њега не може стићи. Критика није приметила, али ја сматрам да су моје песме са симболиком севера и леда, прво религиозне, па су затим, нешто друго” (Гвозденовић 2011: 169).

Песма „На чисту воду мислим кад се молим” има пет делова и у избору Пајићевих песама *Ако порастемо до звезда* (1981) објављена је под насловом „Песме о води”. Прва од пет песама написана је у другом лицу једнине, почиње апострофирањем обичне воде: „Обична водо, док те гледамо / учиш нас, сасвим једноставна”. У наредним стиховима лирски субјект открива и чему нас обична вода учи, али и да је „од свих земаљских чуда” она „највише славна”. Сасвим једноставна „учиш нас како да будемо лепи. / Како да се одморимо. Како да волимо.” Отуда и стрепња пред њом, пред њеном чистотом, настојање да је упамтимо и од ње учимо. О води се у преосталим деловима пише у трећем лицу. Представљајући њена својства, песник као да наговештава смисао својих симбола. Вода освежава, окрепљује, исцељује. Она је истина, празник, благослов. „Опет за ход добија снагу / наше тело од олова. / Можемо да пољубимо драгу.” Наводећи конкретна својства воде, песник залази и у сферу религијског и ритуалног: „Мирнија све што је дубља. Сама / на свету који није њен, а од ње је. / Без душе тако присна душама. / И тамо где се не

види све је. / Пролази не мењајући се. Тамо / где је нема рађање је њено. / Семе H₂O с кореном у ваздуху. Само / је време тако безвремено." Указујући на стално кретање као једно од њених својстава, песник каже: „Вода је збир свих предела. / Она је пут који путује". Како „текла је кроз свет провидног тела, / све што је видела, ево, ту је / у овој чаши а нашем столу". Прозирна, бистра, блистава само су неке од одлика које песник упућује води („Водено тело њено се блиста"). У последњој, петој песми приказан је њен необични пут. У сталном кретању, примајући различите облике, остајући иста, ипак се изнова преображава. Тако „снага морске пучине" у великом животном циклусу воде „струји кроз петелку листа". Одсуство смрти ипак је не лишава патње. Морски талас је заробљен у стаблу, и упркос тој заробљености он хуји. У парку, који је уређен простор, он настоји да покаже своју слободу и снагу. „Његов моћни и дивљи глас / чују танки славуји". Овим контрастом само се појачава спутаност и лепота звучности воденог таласа. Та песма је чиста, не заборавља да нагласи песник. Она опија лирског субјекта и оне који је са њим, сред летње месечине, слушају у парку. У песми „На чисту воду мислим кад се молим" песник нам дочарава не само својства воде, већ њену судбину, истовремену променљивост и сталност. Обична и једноставна, и славна у исто време, без душе и присна душама, „и тамо где се не види све је", потврђује оно скривено у народним веровањима, у традицији и култури.

Према *Речнику симбола* „симболичка значења воде могу се свести на три доминантне теме: извор живота, средство очишћења и средиште обнављања. Те се три теме сусрећу у најдревнијим предањима чинећи најразличитије замишљене, а истовремено и најсмисленије комбинације" (Gerbran и Ševalije 2003: 1048). Такође, „воде, неиздиференцирана маса, представљају **бескочначност могућности** и садрже све што је виртуелно, безоблично, клицу клица, сва обећања развоја, али и све претње ресорпције. Уронити у воде да би се из њих изишло, не растворивши се сасвим у њима, осим симболичком смрћу, значи вратити се изворима, напојити се у огромном спремишту потенцијала и *црпсти* отуд нову снагу" (1048).

У песми „Земља" приказано је кретање наговештено у поменутом делу песме „На чисту воду мислим кад се молим". Међутим, овде то није кретање воде, већ кретање живота, прелазак једног облика живота у други, обнављање и оживљавање, истовремено и проток, пролазност, умирање. Песник „користи симболичке елементе који су врло стари и чије је значење у свакој култури стабилно (земља као мајка сваком облику живота, разноликост тих облика, гозба као ритуално испољавање пуноће живота и сл.). Ти симболички елементи су у песми повезани и са могућношћу да се, преко пресликавања, у сасвим одређени однос доведу људско тело и природа" (Микић 2011: 50). Животном циклусу песник приступа говорећи о ономе што се збива испод, што је невидљиво за свет споља. „Лампе под земљом пале своје фитиље" како би та збивања постала јасна, како бисмо уочили њихову снагу. Истовремено, ватра која настаје везује се и за светлост живота који се рађа, стварање, процес који је веома динамичан. Облици попут гори, ломи, излива, куља, пуца сведоче о снази која настаје. Песничке слике су изразито метафоричне: корење и жиле горе, бело камење се ломи, мед жита се излива, зелено биље куља из извора земље, трудно семење пуца. Све оне наговештавају извесно ослобађање, раст, бујање живота. Земља је извор тог живота, али и сам тај живот. Иако долазе из ње, сви облици живота заправо су она сама, настављају је: „Моћна густина земље у свим облицима расте, / кроз лозе, кроз руже, кроз вреже, кроз шуме, / кроз лишће, кроз воће, кроз смоле тмасте, / наваљује, пробија, да се заустави не уме". Набрајања, ритмичка смењивања појмова доприносе експресивности песничке слике, која, чини се, готово не може да искаже снагу живота. Оно изнутра вапи да оживи споља. Корење, камење, биље и семење из прве строфе смењују одреднице: крв земље, жар, вене

и кости, влажна уста, плодови земље. Градативно низање слика кулминира изношењем плодова земље као на трпезу, које није нимало лако: „лије се крв земље кроз стабла густа, / избацује жар, пуцају вене и кости”. Оно што наступа након гозбе, иако представљено истим симболима, другачије је интонирано. Струјећи кроз земљине ходнике ледене воде јој перу утробу, чисте је, а „све зелене пејзаже, све лепе небеске слике / грејане дуго на сунцу, огромна уста ждере”. Након гозбе, слутимо, наступа смрт, крај једног циклуса живота. Уочава се стилизација онога што је било унутра и онога што је споља. Наспрам земљине утробе стоје „лепе небеске слике”, осунчани зелени пејзажи, који опет нестају у њеним дубоким ходницима, она их „ждере”. Тиме се у извесном смислу саосећа са светом који нестаје иако се то експлицитно не говори. Заправо, лирски субјект је изван збивања песме, изостаје његово становиште, перспектива је готово објективна. У завршној строфи поново „куцају дамари земље, грмљавина дубока, / земља вари живот који дâ и прогута, / снажна и сита и обла око бока”. Земља се, очишћена, припрема за ново буђење. У целој песми срећу се елементи протока, протицања: излива се, наваљује, пробија, лије се, струји, чиме се сугерише процес кружног кретања.¹⁹ Будући да „нема субјективизоване говорне перспективе” и „укључивања временске перспективе у обликовање садржаја људског живота”, песма „Земља” се „може посматрати као апстрактно-симболички приказ саме основе живота (а то је земља) и разноврсности његових облика који се остварују у временском ритму који песма предочава преко флоралних елемента” (Микић 2011: 51).

Мотиву пролазности у песми „Ваза од керамике” песник прилази његовим везивањем за неживи, материјални свет. Како је „шака земље са мало тврдог жара”, „смрт се дотиче вазе од керамике”. Чак и таква, наизглед постојана, а заправо нежива, страда пред пролазношћу: „Гле, танке линије и старе мудре слике / упорни додир ваздуха сигурно већ разара”. Ту зачуђеност, рекли бисмо и ругалачку, лирски субјект наглашава узвиком гле, речцама сигурно и већ. Упорни додир ваздуха као додир времена, односно трајања, разара и fine линије и „мудре слике” на вази. У наставку се поентира: „Ни сама земља не може бити вечна. / Њен лепи тренутак умире као цвеће”. Тако и сјајна ваза о којој је реч у песми „постаје гомила кречна, / са које последњи талас, последња птица одлеће”. И самим нестајањем призора живота са керамичке површине, она престаје да постоји. Међутим, моћи смрти песник супротставља могућност преображаја, постојања у нечему другом: „Можда ће од ове вазе дивља звер у шуми бити. / Можда ће као воћка у једном јутру да сване”. Свестан да је неумитна, лирски субјект је само делом ограничава: „Па ипак, једном, смрт ће се зауставити / кад облик постане ништа, кад лепоте нестане”. Иако је, као и песма „Земља”, написана у трећем лицу, песма „Ваза од керамике” је другачије интонирана, шири од слике материјалног пропадања која је у првом плану. Она говори о пролазности и нестајању живота уопште и немогућности да се смрт савлада све док постоји свест о вредности онога што са собом узима. Отуда и ова песма има изразити симболички потенцијал.

Тумачећи елементе симболизма у поезији Петра Пајића, Радивоје Микић као посебно важну узима песму „Побуна”, доводећи је у везу са песмом „Ствари које су прошле” Милете Јакшића и указујући на разлике између њих. Песма „Побуна”, као и „Ваза од керамике” помера интересовање на неживи свет, али са становишта лирског субјекта: „Збони побуна у мојој соби. / Моје се ствари од трајања бране. / Хтеле би да нису. Да су

¹⁹ Исти мотив песник развија у песми „Стабло”, али изостаје степен симболизације присутан у песми „Земља”. Наводимо завршну строфу песме: „Плод има сто година. То време / остари. Стабло је остало свеже. / У њему расту шуме. У њему ниче семе. / Разбојник и краљ, измирени, заједно леже / у плоду. Зауставило се време.”

окончане. / Свака би да се у прах издроби”. Као и у песмама севера, све је конкретизовано, и простор, и збивање. Побуна звони, чиме се наговештавају њен интензитет и настојање да буде уочена. Ствари које се од трајања бране хтеле би да су прах, да нису оно што јесу, да не постоје („све што је овде хтелo би да није”). Побуна је са свих страна, а у песничке слике опет улази вода: „Буни се вода из светлог бокала. / Све је у соби свијено од бола. // Величанствен је тај напор у води / да разбије стакло и да се разлије”. У последњој строфи перспектива је опет субјективна: „Осећа ми рука чега год се дирне / да више није оно што се хоће. / Буне се ствари оку тако мирне / а души препуне нереда и злоће”.

„Уместо да, попут романтичара, тугује због тога што ће све проћи (младост, љубав, људски живот, лепота која даје вредност важним тренуцима тог живота), Петар Пајић, говорећи о побуни ствари које желе да изађу из постојања, да пониште своју егзистенцију, дочарава дубину драме која се одвија у лирском субјекту а коју изазива свест о протицању времена” (Микић 2011: 59). Будући да „пролази не мењајући се”, у његовој поезији вода је симбол оне егзистенције која не осећа дејство времена, која му се супротставља, а лед и кристали њен најсавршенији облик. Она се и у љубавној поезији препознаје као чувар искрених, исконских осећања, у свим својим облицима. Тако у песми „Један дан” сећање на сусрет са вољеном лирски субјект везује за зимски дан под снегом. Истовремено и дан у којем је се сећа одређује као дан од прозирног стакла – јасан у памћењу, постојан („У мом дану од прозирног стакла / видим је младу како се још смеје / и тренутак онај кад ме је дотакла / под снегом који и сад негде веје”). Суза „ко од порцулана”, која је пуна мрза, али која га ипак греје, једини је сведок те љубави, њеног живота и „трајања”, али и живота уопште. Љубав која се симболички открива и у наслову – „један дан” именована је као рана и ћутање, супротстављена бучном свету, и што је за поетику Петра Пајића најважније, као она која се јавља „из свог зимског храма”. То показује да су у поезији овог песника мотиви воде, зиме, севера подједнако заступљени у стиховима како дескриптивног, рефлексивног, религиозног, љубавног карактера, па и у оним који се најшире могу одредити као родољубиви. Певајући о северу и леду, и трагајући за чистим добом, песник као да је трагао за вечним и непорочним, исконским, првобитним. А трагајући за тим стварао је баш такву поезију, очишћену од свега сувишног, сложену у својој једноставности, многозначну у својој дескриптивности, поезију која нуди баш оно што треба да понуди, која говори и о ономе што је прећутано.

Велимир Лукић

„Речи имају своју природу коју песник мора да познаје. Оне имају своје 'неравне димензије', које треба ускладити. А Велимир Лукић то уме. Он познаје своје речи, које као да 'чезну нешто што није дано', које као да би хтеле да буду нешто друго да би остале оно што су. Те дивне речи које су име и суштина онога што је 'на виду и слуху горко одражено'”.

(Миљковић 1972: 17)

Већ наслов избора поезије Велимира Лукића *Магла и лик* (1984) наговештава тематско-мотивску линију његовог певања. У речи магла скривена су сва она преламања која се у његовој поезији назире и слуте, игре светлости и таме, сенке, однос видљивог и невидљивог, сва треперења и лебдења, неодређености, нестајања. Пишући о овој поезији Слободан Ракитић је приметио да се она одликује „слојевитошћу песничких садржаја, али и сложеношћу музичке и ритмичке основе стиха. Један од основних песничких идеала овога песника јесте тежња ка савршенству не само песничких облика већ и самог песничког света, који је готово сав дат у идеализованим представама” (1984: 10).

Прву књигу песама *Позив године* Велимир Лукић објавио је 1954. године. Уследиле су збирке: *Лето* (1956), *Чудесни предео* (1961), *Мадригали и друге песме* (1967), *Негде је час* (1979), *Руб* (1982). Критика је уочила да се са новим збиркама комплекс мотива није мењао, већ само песнички усавршавао. Када је у питању однос према симболизму, речено је и да је рани Лукић „ближи неосимболистима по извесној 'неодређености' и 'неухватљивости' мотива, док је познији Лукић ближи неколицини песника чија је поезија мотивски одређенија, сажетија и самим тим конкретнија (Иван В. Лалић, Јован Христић, Борислав Радовић)” (Ракитић 1984: 12). Међутим, „по многим својствима песничког израза, по унутрашњем опредељењу самог поетског субјекта, Лукићев симболизам је једна врста закаснелог или 'продуженог' романтизма” (11).

У „Оди неопеваној Борхесовој ружи” песник као да објашњава своје схватање симбола. „Ружа у вечерњем ветру / У врту или преопеваној Тоскани, / Ружа на обалама Нафлиона / Или спокојна и мртва у скромној вази... // Увек је то иста ружа!”. Различитом и уједно лепом чини је само наш доживљај, наше уживање у њеном мирису или бол због њеног трња. „Недохватна и неразумљива / И када нестане пред снегом / И када пробуди се под Фебом. // Ништа не жели да нам ода / А ми хоћемо да је објаснимо / Хоћемо да је покоримо / Прелепу да је удишемо / Себи да је подаримо. // А увек је то иста ружа! // Иста и недоречена, / Као наше године, као наша поама!” Ружа је сама по себи лепа, тајанствена, „недохватна”, као и многе појаве које човека, нарочито песника, привлаче баш због таквих својстава. У настојању да их одгонетне, придаје им и друга значења, могућности, моћи, чини их великим и кад то нису, преводи у неке више сфере. Поезија Велимира Лукића је свет таквих померања, и кад је прича о стварном свету, она је нешто више, и кад је измештена ван његових граница, пева о човеку.

Отуда и мотив игре у његовом певању о животу и његовој пролазности, времену уопште. У песми „Рађање игре” лирски субјект пита: „О дане, / Шта хоћеш осим игре и једног бескрајног минута?” приметивши претходно да „једном одбљеснути у затвореном

одразу смрти / Сви ћемо бити вртлог и ватре разбацане / Разигране и луде у последњим трајањима светлости. Крти / Покрети и тунел затворен". Везујући за своје постојање игру као начин да се коначност прихвати и разуме, лирски субјект је одређује мотивима ватре и светлости, за које се касније везују и мотиви мора, пучине, плиме. Смрти и заборау лирски субјект супротставља пучину и светлост: „На далекој пучини далеко једро лута / За њену игру и моја небеса" и „ако сам задржан чаролијом остао стуб у мору / Ветрови заплењени и песак заробљен с њима, / Ноктима смичем своју мрачну кору / Незадрживе светлости у њој и њеној кори има. / Мртве буде мутне харфе љубави. У мору / нестаје забрав. Живи пламена плима". У несумњивом дијалогу са митом о Одисеју, песник гради своје симболе, понекад врло јасним и једноставним описима супротставља сложене метафоре, већ развијене песничке слике везује за нове мотиве. У песмама из збирке *Лето* – „Надирање", „Осветљен вид", „Долазак бола", „Лажна светлост" различито укршта мотиве мора, пучине, острва, тишине, мира... У песми „Осветљен вид" „све горе што је било у отвореном букету неба / Све је заћутало у том неопозивом свитању / Опору и подлу тишину заволети треба / И сачувати љубав само у ћутању". Речи су „горка сећања минута". Обраћајући се неком другом лицу, лирски субјект каже „затвори све речи", „и овако нестајеш и телом и звуком / на далеком недогледу и твоја игра лута / и чезне за сутоном или притајеном луком".

Када је реч о симболима, Слободан Ракић уочава да је соба чест симбол у Лукићевој поезији, нарочито у првој фази његовог стварања (1984: 14). У песми „Прелудијум", којом почиње избор *Магла и лик*, лирски субјект говори о оној која одлази, рекло би се о начину на који то чини. Међутим, свет у који нас уводи је његов свет, стање његове душе: „Она је ишчезла у заспалом звуку / Бол рушећи између ветра и вечери. / Ко брод што крену у сањану луку / И дим се успомене одњиха за њом". Она је отишла без речи, без звука, у звуку који је заспао, нестала је, ишчезла. Примећујемо да песник метафоре успешно и врло пажљиво везује за глаголе сличног семантичког потенцијала: „ишчезла" – „крену" – „одњиха". Надовезујући се на њен одлазак, односно ишчезнуће, које се пореди са одласком брода у „сањану луку", „и дим се успомена одњиха за њом". Не успомене, већ дим успомена, оно што настаје ватром или остаје после ње, сиво, и што у овом случају нестаје. У наставку песме перспектива постаје унутрашња, на први поглед привидно: „Трепери црно једро моје собе. Између руку / Лебде ствари". Опет захваљујући избору глагола песник представља она померања у бићу лирског субјекта, које се преноси и на простор собе и ствари у њој: „То тајном мира се помери / Видик у сну, да заглуши мутну хуку / Смрти и несмрти, и речи повери / Сваком ко тренутно у сан претвара / Оно што траје после нестајања". У песмама „Успаванка", „Самоћа" и „Страх од тишине", соба је простор за које везује појаве о којима пева, уједно и простор лирског субјекта, на који се пресликава оно што се збива у њему. „Нема у мени, нити у мојој соби, нити у њој Ничег / Што би могло да затвори облик једне успаванке. / И ако су све завесе спуштене онда је то само форма / И лек за моју немоћ", каже у песми „Успаванка". Самоћи се обраћа у истоименој песми. Иако „избледела", „сива од своје нечујности" и „пригушена безгласним шаптањем", она је „на степеништу примећена и у соби жива". На улици „пуста и ћутљива", у соби добија живот.

У песми „Страх од тишине", осим у наслову, тишина није именована. А све је у страху од ње. Лирски субјект јој се обраћа одређујући је просторно, визуелно, звучно: „Ти си оцртана између светлости и сенке / И нема великог пламена који би / Измерио нечујност твоју". Њени мачеви су без оштрице, њен језик је нем, додир безгласан, али она пробија „све штитове слуха", влада „дубинама слепоочне кости", згрушава крв. Песник наизменично употребљава заменичке облике мој и твој, указујући на однос угрожавања, у којем постоји неизмерни страх једне стране. Моћ друге се наглашава употребом

хиперболе: „Заљуља се сва соба моја од присутности твоје и / цела зима побели за још један снег. / Онда пролазе авиони и бокори од бронзе да / пробуде моје мисли згрануте. / Али нема буђења после твог безгласног додира, и / остају само одјеци од свих што се труде / укоченост да узбуркају”. Међутим, на крају песме долази до необичног обрта. Уместо да остане нешто од чијег доласка страхује („заљуља се сва соба моја од присутности твоје” и „иста је то варка као и затварати прозоре да ти / не би ушла”), тишина постаје простор у који улази лирски субјект, односно страхује да ће у њега поново ући – упасти („само да у твоју утробу без димензија не упадне / поново соба моја”), чиме се његов страх додатно проблематизује, истовремено постајући и узрок и последица.

Сличан однос лирски субјект има и према сенкама у песми „Соба или димензија сенки”, с тим што се страх преображава у неку врсту нетрпељивости. Сенке се, као ни тишина, не именују, већ одређују различитим метафорама: „Ви немогуће разбуктале од лепршавог страха као птице, / На једном длану израстају ваша крила и облаци. Заљубљене у једно тврдо чекање на хладном обрису несанице: / Кроз стабло тишине цветају кораци”; „Ипак, додирнем ли вас, све је облик. И све је снег. // И једна затворена соба вашег рађања пуна”. Анализирајући лексички слој збирке *Магла и лик*, Слободан Ракитић је приметио да „реч која се далеко највише појављује јесте ‘сенка’, која на упечатљив начин одређује и саму ‘идејну’ основу Лукићеве поезије. Реч ‘сенка’, осим тога, показује да у његовој поезији осећање прошлости предоминира над осећањем садашњости и да се свет ‘видљивог’ налази у сенци ‘невидљивог’” (1984: 18). То показују и песме „Страх од тишине”, „Соба или димензија сенки”, како у значењском, тако и у лексичком слоју²⁰. Разматрајући синестезију у поезији, Ђорђевић Вуковић је уочио и да романтичаре и симболисте привлаче тишина и сенка, „две појаве на граници чулног света”. „Иако је супротна звуку, тишина се види као звук, изгледа и као простор, па се каже: у тишини. Сенку образује биће, предмет, душа, сан и ноћ, живо и неживо, али она бива и одвојена од њих. Она је обојена, светла, бледа и тамна. Сенка и тишина представљају и оно што је негативно и смрт” (Вуковић 2010: 134).

У циклусу „Ништа никуда тече” срећемо се са делимично измењеним песничким поступком Велимира Лукића. У кратким песмама, које углавном чине два терцета и по један дистих, песник као да „загонета” појам дат у наслову, који би се, условно речено, могао сматрати симболом. У песми „Сат”, која треба да представи и дочара протицање времена, а која полази од речи која означава временску одредницу и справу којом се мери време, песник полази од слике годишњег доба које се управо везује за пролазност и нестајање, затварање једног животног циклуса, умирање: „Јесење лишће! / Одлазе магле. / Вода негде нечујно тече.” Све је неодређено, а опет је речено све. Синтагмом јесење лишће представљена је не само његова боја, већ и положај – то је лишће које је углавном пало, које се налази на земљи, звук који настаје када се преко њега тури, слика природе. Сликама магли које одлазе она се појачава. Прилошким обликом негде са значењем неодређености указује се да могућност да то буде било где, чиме се врло ефектно постиже опште значење протицања које се везује за воду. У другој строфи уводи се мотив сата – часовника: „Сат избија / Подне у сивом, / Чекаш сутон”. Тако се са свега

²⁰ „Лексичка анализа збирке *Магла и лик* дала би нам у том смислу веома илустративне податке. Без жеље да будемо сасвим прецизни, нашли смо да се реч ‘сенка’, у различитим контекстима, понавља око педесет пута. Друга реч по учесталости јесте ‘рука’ (око четрдесет пута), а сасвим близу ње су речи ‘крв’ и ‘звук’ (нешто мање од четрдесет пута). Затим следе: лик, ветар, име, сан, магла, смрт, облик, снег, ватра, море, зима, лето, сјај, вид, звезде, ноћ, дан. Свака од ових речи јавља се од 25 до 35 пута. Од осталих речи, чија је учесталост приметна, издвојили смо следеће: дим, бол, вече, пламен, глас, уста, усне, мир, дах, прах, слух, ружа. Речи из ове групе јављају се двадесетак пута” (Ракитић 1984: 17–18).

пар речи постиже неколико значајних ефеката – звук избијања сата, употпуњен сивим подневом и сутоном који је такође мрачних тонова, чиме читалац и сам постаје део атмосфере. У завршним стиховима се поентира: „Долази јесење лишће / Ништа никуда тече”. Поигравајући се глаголским антонимима песник показује да са доласком јесењег лишћа све некуда одлази, тече, мења се, а да суштински, и тим одласком, све остаје исто. Једно стално и у исто време сложено збивање у природи песник користи да покаже променљивост категорије времена и живота уопште.

Сличан симболички потенцијал има песма „Лист”. Лирски субјект се обраћа листу, указујући на сличности међу њима: „Све твоје лебдење / Све моје живљење / Таква иста прашина носи”. Наизменичном употребом заменичких облика твој и мој и глаголских именица лебдење и живљење (облик који упућује на стање), песник их и формално пореди. На природу њиховог постојања најбоље указује завршни стих прве строфе – и лист и човек бивају ношени прашином, нема међу њима суштинске разлике, пролазни су, ништавни. У том бројању дана, чекању јесени, протиче и њихов живот. „Све су нам сенке постале дуге”, каже лирски субјект, што се може односити и на завршетак једног периода, односно живота, уз објашњење да је сенка најдужа на крају дана, али и на сенку као нешто што непрекидно прати човека. У завршним стиховима она је свест да су коначни, свест која им не да мира. Након што понови стих с почетка („Све твоје лебдење, све моје живљење!”), лирски субјект се наизглед пита ко ће нас разликовати од прашине, не остављајући читаоцу ни наду ни избор.

Исти поступак применио је и у другим песмама циклуса, служећи се истовремено врло сугестивним метафорама, поређењима, описима. У песми „Снег” појам из наслова одређен је метафорама „бело сазвежђе”, „свет у паперју”, „бела дуга”. Лирски субјект, који нечујно хода и некуда одлази, обраћа му се за помоћ: „Ублажи немоћ!” и „Не допусти да одемо”. Позива га да нас опколи и заустави у одласку. Попут природе која након снега поново оживи, и лирски субјект настоји да заустави своју пролазност. Одређену врсту паралелизма песник успоставља и у песмама „Талас” и „Река”. У песми „Река”, као у поменутој песми „Снег”, лирски субјект полази од схватања живота као кретања ка неком циљу, у коначном ка смрти. У настојању да га досегне човек је често спутан искуством, знањем, сопственим слабостима. У таквом кретању догађа се да циљ буде потпуно другачији од замишљеног и зацртаног. Отуда у обраћању реци лирски субјект каже: „Ти стижеш мору / Ја мутним собама. / Обоје журимо, спори бескрајно”. Или обраћајући се таласу: „Живети у гомили / Умрети исто тако / Не додирнути небо, не зауставити буру”.

Иако их, видели смо, одређеним мотивом или симболом повезује, песник различито развија своје мотиве, дајући им другачији смисао. Ако се у песми „Страх од тишине” тишина узима као нешто узнемирујуће за лирског субјекта, у песми „Облици мора” она је нешто што му је потребно. На почеку песме пита се жели ли „ту тканину модрина и несталности” да кроз њу погледа сунце, претпостављајући да „можда ће кроз плаветнило једног вела / Оно изгледати другачије него јуче / А исто како желим да буде сутра”. Посредством јасних и сликовитих метафора, загледан у „облике умирујуће”, он моли за једно острво – „острво које ће бити одраз свог плаветнила / И највећа тишина свога мира” и које се рађа у угловима његових очију. Он посеже за једном врстом пресликавања, са спољашњег на унутрашњи план, и то линијом море – небо (сунце) – очи. Да би представио тишину и спокој који се рађају у тренутку загледаности у пучину и небо, укључује и шкољке, и валове, и корале, и галебове, градећи тако слику која је много више од описа, која не искључује и друга значења: „Прва плима донеће га на шкољкама. / Утонуло у траве мојих речи / Оно на шкољкама отвореним, позваће ме. /

Оно ко валови однесени коралним трзајима / Или ко галеб однесен својом белином / Са плаветнилом свога одраза / И највећом тишином свога мира”.

Одређени мотиви постепено прерастају у симболе, везивањем за одређена значења у различитим контекстима. Тако је лето готово увек асоцијација на нешто што је прошло, ишчезло, нестало, што је оставило трага на свету лирског субјекта: „Лето које још увек шестари / Низ њене руке, само је роб / Твојих сећања” („О лету и коби”); „Сад времена је прошло. Много да би се рекло / Заборав. Више још: ишчезли бол. / Као и лето, и све још несањано” („Опој протицања”); „Путују лађе, и сенке претварају се / Одише кобно лето” („Вечерњи прелудијум”); „Зар потону то лето. Узнеси коби с њим” („Три арије”); „Нек брује звона златних вечери, / Нек клекне лето преварено и плачно! / Ја ћу да тражим харфу времена / Врх модрих крошњи и вода одбеглих” („Јесења песма”); „И без хексаметра и риме опраштало се лето” („Сан летње ноћи”); „Праштам ти, свете, што у сјају оста / Ко лето давно под ишчезлим звуком” („Сонет или скица за самоубиство”). У том контексту, посебно су интересантне песме „Лобања и лето” и „О лету и коби”. У њима мисао као да је испрекидана, сва у наговештајима, алузијама. Све је у неком кретању, а опет, све је статично, успорено, заустављено.

Анализирајући учесталост појединих речи у овој поезији, Слободан Ракитић закључује да „многе Лукићеве кључне речи имају функцију симбола. На примеру речи 'рука', чија је учесталост у његовој поезији велика, могућно је пратити генезу једног симбола. Његова сложеност и вишезначност у директној је зависности од контекста, као што и сам симбол може да 'наметне' своје значењско или 'идејно' зрачење читавом контексту” (1984: 18–19).

У тексту „Песник и реч”, о поезији Велимира Лукића, Бранко Миљковић разликује две врсте речи: „велике речи мукама оплођене, које служе да кажу моћ истине, речи од којих је створена поезија” и „речи за ћаскање, мале, кржљаве смислом, чаршијске” (1972: 13–14). Велика реч представља искуство, слику света, свест његову, пакао. Песник даље сматра да свака реч може да надвиси нашу присутност, као и ћутање. „Ћутање није одсуство речи већ њихова спремност да буду речи и да као такве буду казане или ћутане” (14). Потврду за своју тврдњу налази и у Лукићевим стиховима: „Ћутањем своје речи да задржим” („Присутност”). У песми „Успаванка” лирски субјект призива ћутање: „Нека ме пољубе велике и страшне усне ћутања / И нека прогутају све фењере и светиљке / Мојих речи и усамљености / Тако да остану само њини тешки обриси / И скамењена гнезда мојих гласова, / Која ће као часови падати иза мојих очију”.

Речи имају и своје слојеве, своје наслаге, треба у њима наћи „најдубљи, најскровитији и најелементарнији смисао”, „оспособити језик за изражавање далеких слутњи, за казивање дубоког и нејасног”. Од песника који су језику покушали да врате тајанственост и древност Миљковић издваја Момчила Настасијевића и Станислава Винавера. О поезији Велимира Лукића каже да је код њега „видно настојање да језик учини неухватљивим, трептавим, мистериозним, да га ослободи сваке конкретне садржине, да уз помоћ околних речи учини доминантним неко присутно значење. Код В. Лукића реч никада не значи нешто посебно, већ увек нешто опште. Степен апстракције код овакве његове речи је врло висок, тако да је потребно још сасвим мало па да реч престане да ишта значи. Зато су његове речи лелујаве, нејасне и далеке, али њихов домет је већи него обично: трепери, лебди, бескрај нестајања, зачаран, неповрат” (14–15). Ово претварање речи које значе нешто посебно у речи које значе нешто опште Лукић постиже тиме што реч учини бесадржајном, доводећи је претходно у противречност са самом собом. „У датом стиху реч не може да значи оно што значи и постаје форма без

садржаја. Тако опустелу реч насељавају одбегла значења околних речи, и она постаје тада један амалгам који нејасно и неодређено носи цео стих у себи. Реч је, значи, са инфлуенцом суседних речи, индукованим значењем постала оно што је потребно у стиху, без обзира колико то било различито и противуречно са њеним првобитним значењем, које није могло да каже оно што је опште и што не постоји, које није имало снагу уметничке речи” (15). У оваквим песмама, сматра Миљковић, Лукић слабо користи метафору.

Тумачећи песничке збирке Велимира Лукића, Слободан Ракитић примећује и да одређене речи имају своју развојну путању: основни облик – метафора – симбол. То показује на примеру речи руб. „Тако, на пример, док је у књизи *Лето* значењски контекст лексеме ‘руб’ готово сасвим апстрактан, херметичан и у најбољем случају ‘замућен’ и ‘застрт’ непрозирним слојем, дотле су стихови у збирци *Руб*, у којој реч ‘руб’ има другачију функцију, углавном комуникативнији. Та комуникативност долази отуда што је њен контекст одређенији” (1984: 21–22). Ракитић даље примећује да се реч руб у књизи *Руб* појављује свега три пута. „Па ипак, читава Лукићева књига *Руб* у знаку је значења речи ‘руб’, без обзира што је њена фреквентност у књизи готово занемарљива” (22). Она се „манифестује и као симбол коначности, али и као израз осећања извесне животне зрелости” (23).

У ранијим збиркама, реч руб имала је доста неодређено значење. На пример: „А онда руб је згрчен. И кратки тела жал / Ком пруге сенки иду” („Сонет”); „Задржи још за дуго и мутну успомену / На тело што постаде у сутону руб” („Магично време сна и нестајања”); „Тек низ лишће што покрива / Јесењи предео и руб на сну / Падосе одмах ко вир / У дане и у непознатих успомене” („Песма о нечем”); „У покорно неко тело / Ко врх се зари груби руб” („Песма о нечем”); „Сви их упијамо а кут су тек оне / Успомене. Оне нечујне и звонке / Коју носимо до руба” („Опој протицања”); „А руб оно је што буди / И прозухли неки крик” („Сиви торзо”); „И бит што нагриза моју, / Ко руб и сутон, ил болест грозна?” („Пут ватре”).

Примера за нешто одређенија значења, у смислу краја, ивице, знатно је мање: „Та моја соба и руб што се види кроз окно” („Зимска елегичја”); „Моје су речи остале у рубу ваших грла” („Соба или димензија сенки”); „На рубу шуме сумрак поносни” („Јесења песма”); „О игри њене пути на рубу мора и маслињака?” („Канцона”); „Оштар је руб лета, худо путовање облака” („Бдење, а можда мадригал”); „И вук што дође на руб шуме / Да погледа и пут потражи бољи, / Изгледа нема” („Сутон неке суботе”).

Постоје и песме које развијају симбол руба, односно у којима се симбол конкретизује. Такве су песме „Понављање”, „Ред ствари” и „У часу смрти”. Већ из самих наслова може се назрети стрепња, односно спознаја лирског субјекта да се живот догађа низом понављања, обично одређеним редом ствари. „Пробудим се неког јутра и кажем: / Ево дана, ево нове неизвесности и надања! / И схватам да сам већ дуго веома тако чекао / И тако говорио”. Међутим, изнова поверује „да баш ово јутро није исто” и „сличан некој праисторијској и тромој звери” крене наученим стазама. Временом, неизвесности нестаје. Понављање, односно живот, назива се тромим, механичким кретањем, а речи „окрећу се у сулуди и троми бескрај”. Лирски субјект се пита: „Какво дело треба сазидати / Да бих се боље осећао и мање поражено?”. Његово постојање, међутим, додатно обесмишљава једна друга спознаја, дата на самом крају песме: „Па ипак, / Ново јутро и нови Дан! / И много времена заборављеног и прохујалог! / Заборавићу и овај трен, ову јалову варку, / Сенке и облаци немају памћења”. Одузимајући себи право на памћење, односно једначењем са сенком и облаком, као променљивим категоријама, лирски

субјект је признао пролазност, помирио се са њом, пристао на њу. Зато у песми „Ред ствари” ишчекује неки други свет, питајући се „свет остварених нада / Да ли је бољи од света што нас чека”, односно „пакао да ли је тако таман, / Трајање да ли нам је тако непресушно”. За тумачење је посебно значајна и песма „У часу смрти”. Једна од ретких Лукићевих песама у везаном стиху проблематизује егзистенцију као такву, и то у часу када она у једном виду престаје: „Не слушај више горке песме / Већ само о Луни и даљини, / Свемир је увек какав јесте / Ил какав нам се да јесте чини. // Прохујали су сви системи / И бог, и ђаво, и сви канони / Тело опет у маглу стреми / И срж нам опет самоћом звони”. Песник се опрашта са светом горчине, светом система и закона, осамљен пред оним другим који је магла, неизвесан, „измишљен и непрегледан” који зове на другу обалу, који је сан: „Сањамо ли да постојимо / На обалама другог круга / У истом болу ми стојимо / Никуд не тече ова пруга”. Час смрти се тако отвара као онај руб егзистенције о којем песник непрекидно пева.

Избор песама *Магла и лик* завршава се песмом „Чека ме лађа”. Песник окончава једно путовање, стваралачко и егзистенцијално, и поставља питање зашто га је и започео. С једне стране, „жене које сам волео, песници које сам читао, / Мудраци које сам следио, руже које сам сањао, / Стихови које сам писао, облаци које сам носио – / Све је то довољан разлог да не буде ме више”. Тако посматрано, постојање је имало смисла, било је љубави, стварања, живота, нешто је учињено и забележено. Одређено глаголима волети, читати, следити, сањати, писати, носити, то што се одиграло изгледа више нестварно него стварно, више апстрактно него животно. Сањајући руже, оне које су, како каже у „Оди неопеваној Борхесовој ружи”, „недохватне и неразумљиве”, „исте и недоречене”, лирски субјект је и одсањао и проживео. „Али нико ми не верује, а ја ћутим, / Спремам се за пут и разговор са Хароном”. Откуда сумња у смисленост живота? Откуда ћутање? Песник се редом пита, чекајући да то упита Харона, зашто је волео, сањао, читао, писао, мислио и да ли ће, односно шта ће одговорити окрутни бродар. Поново је на рубу – живота, Стикса, тајне постојања. Симбол који се на почетку Лукићевог стваралаштва није дао читати, сада постаје основа тумачења. Ако је раније отежавао тумачење и затамњивао значења, сада је основа песничког поступка. Једно од значења симбола постаје основни мотив песме – о чему мислити на рубу живота, на рубу чекања.

Ако се вратимо Миљковићевом есеју о Лукићевој поезији, видећемо да „реч В. Лукића нема једно одређено значење, већ да ли, игром маште или осцилацијом мислене усмерености, може за извесно време да значи више различитих ствари” (1972: 16) и да је „права суштина песничке речи Лукићеве у њеној дубини, која представља интензитет којим једна реч може да значи ово или оно, односно и ово и оно. Реч треба тражити испод ње, у њеном подземљу” (16). Стихови које смо тумачили то и потврђују. Трагове симболизма у поезији Велимира Лукића отуда не треба тражити само на њеним почецима, у настојању да се значења затамне, већ и касније, развијањем и одгонетањем симбола. Његова поезија показује да је могуће и једно и друго – стиховима стварати симболе и симболима их тумачити.

Милован Данојлић

Са стиховима Милована Данојлића читаоци су се први пут сусрели у часопису *Дело*. У првом броју *Дела*, у марту 1955, поред прилога Васка Попе, Добрице Ћосића, Душана Матића, Марка Ристића, Александра Вуча, Антонија Исаковића, Зорана Мишића, Оскара Давича, нашло се и стотинак стихова под насловом „Урођеничке песме” осамнаестогодишњег Милована Данојлића. Љубомир Симовић је записао: „У тим песмама смо препознавали и нешто од наше дошљачке туге и отуђености (у чуднопостојећим градовима нико нас радостан не чека’), из њих су нас заплускивали мириси и слатке студени ’родне планине’ коју тек што смо напустили и за којом смо већ чезнули, у њима су нас очаравала ’магична чула’ (сви смо тада лудовали за Рембоом), у њима смо налазили слике празних и хладних железничких перона на којима смо се јежили не само од зиме него и од самоће, страха, неизвесности, и од неких нејасних жудњи које су нас гониле ни сами не знамо куда. Ништа мање нас није привлачила и охрабривала ни младићка дрскост која је претила да ће једном ’силовати’ Сунце. Сви смо препознавали себе у том младићу који нема ништа и никога, а који верује да ће досећи све, ’јер су сви мостови његови и све су његове лађе” (Симовић 1990: VIII–IX). Две године касније (1957) Данојлић је објавио прву збирку песама – *Урођенички псалми*. На њеном почетку налазио се истоимени циклус од двадесет песама.

Место Милована Данојлића у савременој српској књижевности, сматра Ђорђе Вуковић, тешко је одредити (Вуковић 2013: 23). Његово дело данас чини неколико десетина песничких збирки, исто толико романа, есејистичке књиге, збирке дечјих песама, огледи и преводи. Трајна карактеристика Данојлићевог дела, по мишљењу Валентине Хамовић, управо је „константна промена, континуирани процес тражења и самообликовања, и динамика у приступу различитим поетским решењима” (2018: 10). Симболистичко наслеђе Данојлић је почео да напушта већ у збиркама *Недеља* (1959) и *Ноћно пролеће* (1960), окрећући се постепено *наивној поезији*. Прву песничку књигу за децу *Како спавају трамваји* објавио је 1959. године.

По објављивању *Урођеничких псалама* Бранко Миљковић је уочио да је ова поезија „настала под утицајем два схватања која су највише обогатила, оплеменила и утицала на новију поезију, под утицајем надреализма²¹ и симболизма” (2016: 129). У истом тексту као битне одлике Данојлићеве поезије издваја и музикалност и симболе помоћу којих песник „помаже нам да осетимо речи, а не само да их разумемо. Данојлић спада у ону врсту песника који су се определили да делују на људско срце пре свега” (129–130).

Када је реч о циклусу „Урођенички псалми”, песме су без наслова, означене римским бројевима. У првој од њих лирски субјект упознаје читаоце са светом у који их уводи, светом који је негостољубив, из којег све бежи или бива прогоњено. Он каже: „У чуднопостојећим градовима нико нас радостан не чека”²², скрећући пажњу на кованицу чуднопостојећи. Ако су чуднопостојећи градови они градови који чудно стоје, на читаоцу је да открије загонетку тог постојања. Да ли је то постојање угрожено, па је самим тим сваки опстанак чудо, или су градови сами по себи чудни, опет због живота који у њима

²¹ Утицаје надреализма помиње и Марко Аврамовић: „Видна су ослањања на најбоља остварења Оскара Давича, ’Хану’, ’Србију’ и *Вишњу за зидом*. У много мањој мери осећа се и присуство поезије Душана Матића из педесетих година, посебно у песми ’Подневна поноћ” (2013: 169).

²² Сви наводи дати су према следећем избору: Данојлић, Милован. *Разгореване ватре*. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије, Српска књижевна задруга, 2000.

постоји? Објашњењу води већ наставак стиха, јер у њима „нико нас радостан не чека”. У таквим градовима „поззеленело је гвожђе од патине времена / Самозадовољно се чувамо уличних жена / Стојећи крај споменика”. Све је подређено појединцу, заштићено од угрожавања споља, одељено и отуђено, нерадо да прими друге. Такво осећање преноси се и на природу. И она је дивља, неприступачна, готово несавладива, деструктивна по свет и саму себе. Тако слика града с почетка песме добија другачије обресе: „Далеко отиче река / За нама тутњи ветар. Пиште зуква и трска / Крилата звезда пада у старо жито крај друма / Разилазе се куће, вода хрипљући прска / Корењем изваљених и посечених шума / Ниске кровове снег дави.” Описи природе су живи и уверљиви. Наспрам мирног отицања реке, које доживљавамо као визуелну слику, у свести читаоца формирају се изразито звучне представе ветра који тутњи, пиштања зукве и трске, хрипљућег прскања воде која носи камење и корење дрвећа. На то се надовезују звуци звери које се гоне, при чему остаје нејасно ко то чини. Деструктивност саме природе кулминира у слици снега који дави ниске кровове и мајке која са дететом не може да прескочи воду без обала. Данојлићев песнички свет тако постаје двоструко негативан, непријатељски одређен и за оно што је у њему и за оно што долази споља. Из таквог света треба побећи, спасити се.

О мотиву бекства у првој Данојлићевој књизи у досадашњим проучавањима било је доста речи. На више места лирски субјект експлицитно говори да треба бежати, не одређујући притом ни разлог, ни циљ: „Бежимо, јер увек из нечег некуда бежати треба”, „Зову нас далеки путеи док се стишава граја / – Бежимо, не мислећи шта нас то сутра чека”. У развоју овог мотива песник користи више сложених метафора, готово симбола, који на бекство, прецизније кретање, упућују. То су вода²³ и ветар. Вода се најчешће јавља у облику реке или кише: „далеко отиче река”, „пресуше речна корита, на песку рибе певају”, „изнад река вечитих / Од камења смо грађени”, „ту су све воде света, разривен град ту тече”, „пуни су киша олуци / У праскозорје ово када се рибе мресте”, „у мраку капље вода за врат цркнутом мишу”, „изиђи и поздрави у мокром грању кишу”, „шикља врбово пруће и киша у реку плаче”, „сахранили смо тугу испод каменог моста / Сад само клокоће вода и стење поточара”. Најчешће је у форми метафоре и посредује у симболизацији: „и бићу светла киша; у киши: клица Неба”, „потоци светле течности отичу му кроз ребра / И струје, низ видик, састају се по свету целом”. У Данојлићевим описима воде као да раздвајају два света, егзистенцијални и онај у који се бежи, иако овај други није у потпуности одређен. Воде су или без обала, или су пресушиле, или их је немогуће прећи, или живот настаје тек у њиховом одсуству. Сваки облик кретања везан је за метафору тока („Пусти, нека све тече у умирујућем сјају / Док ноћ куне и моли а ноге стале и ћуте / И побећи ћемо опет”; „примите нашу љубав која се слива / Са голих руку хранећи родну грудун”). Из наведених стихова јасно је да је бекство нешто што се у постојању лирског субјекта понавља. У XIII песми циклуса лирски субјект каже: „Он иде према Сунцу – једном ће га силовати / Јер су сви мостови његови и све су његове лађе”. Човек који „пушта корак ко благотворна мати” стремиће Сунцу може и да премости воде без обала и да се по њима креће.

Лирски субјект се у циклусу „Урођенички псалми” јавља у првом лицу једине и првом лицу множине. У дијалогу са „треперавом” сенком „на брујном зиду ноћи”, он само делимично открива свој идентитет – „ми, до тамнина врели, оловно меки и густии / Од

²³ Повезаност мотива бекства са водом потврђује и песма „Пролог”: „И после свега, и сами, на ноћној плажи, на броду / Сањаће велики Месец далеку, родну гору / А знамо: овде треба пронаћи излечиву и бистру воду / У којој ћемо се исцелити, са рибама, пред зору”. У истој песми: „Реке су одувек говориле истину постојања / Сад раздвајају гробове (да не пређе куга)” (Данојлић 1990: 28).

звезда и од лелека што врију у нама пусти". У једној контрастно постављеној песничкој слици, „откривајући” лирског субјекта, песник открива и свој песнички поступак. Све је у овим песмама тако замишљено: разуђено, неодређено, са пуно прелаза, алузија. С једне стране, „ми смо сведоци овога расула / У праскозорје мајке су крај гробова скрушене / А непознате градове и улице срушене / кроз ноћ и сан назиру магична чула”, а са друге, већ у следећој строфи „И игра ноћ да не стане никада / У њој су зазидани предели хладни и травни / Охрабрујуће делује појава магарца млада / Који се замишљен шета звезданом висоравни”. Значајан семантички потенцијал носе речи ноћ и сан. Ноћ одређује атмосферу песама, али и њихово значење. Иако лирски субјект иде ка сунцу („једном ће га силовати”, што упућује на то да му сунце није доступно, не прихвата га, не жели, па мора силом да га добије), „за нама плачу звезде”, „игра ноћ да не стане никада”. Од боја се издвајају црна и варијанте плаве (и као потреба за светлошћу, небом, „и бићу светла киша; у киши: клица Неба”): модра су брда, свод, река је тамна, чак су и речи „црноречите”. Ноћ је и доба неизвесности, ишчекивања, преиспитивања. Поред магарца „који се замишљен шета звезданом висоравни”, „вече: топлота бакарнога звона / И човек сам, међ својим корацима, корача”, „шуме јабланови и дрхте јеле вите” итд.

За тумачење су посебно значајне IX и XX песма. У првој од њих, „у поноћ, када се возови размиле по своду модром” (податак да је поноћ дат је у загради, чиме је, иако скрајнут, ипак наглашен), „шапућу платани речи којих се нико не сећа” (а речи, каже лирски субјект у једној од претходних песама, „имају мирис, далеко негде збијен”). Лирски субјект посматра путника који „пролази мојим ходом”, чиме се делимично идентификује са њим, и који је „нежан као срећа и горд као несрећа”. Придајући му наведене особине, песник га повезује и са простором кроз који се креће. Простор и лирски јунак се симболистички привлаче, односно, у песми се успостављају одређени парови упућивања: платан – гордост, шапутање – нежност. Други чланови датог поређења слику додатно усложњавају. Лирски јунак је истовремено срећан и несрећан, његова природа је посебна, његова чула „магична”. Он је путник ноћи, сазнајемо у наредним стиховима. Неодлучан је, замишљен. „Застане путник ноћи. Ил можда то учини случајно / И замишљено још један корак крочи / И ништа не гледа, а опет све гледа значајно / Пуне су угља и трња његове сањиве очи”. Природа лирског субјекта открива се и у његовим очима. С једне стране, оне су сањиве (оне привлаче и ону другу страну, делимично је одсутан, још увек везан за просторе сна, у стању које се може одредити као „можда спава”), а са друге, пуне угља и трња (патње, муке, бола, горчине, незадовољства, страха). Он је „изломљен, тежак од сна” и „чека плави раздан”. Сан се тако открива и у једном другом значењу, као простор опасности и простор из којег се бежи. И у завршним стиховима налазимо мотив бекства, слутимо да је за лирског субјекта оно нека врста избављења, будући да „пред зором и пред даљином клечи”. Зора се може разумети као супротност метафори ноћи, а даљина везати за мотив бекства: „Да ли је згранут ил нем ил само нема речи / Тај човек који пред зором и пред даљином клечи / А не зна да је од гвожђа и од бетона саздан”. Одређујући га синтагмом тај човек, песник га узима као блиског себи, као неког ко му је добро познат. Иако не може да одреди да ли је човек кога посматра „згранут ил нем ил само нема речи”, лирски субјект несумњиво зна да је „од гвожђа и бетона саздан”. Иако суочен са неизвесношћу, у положају који означава или понизност или молитву, страх пред неизвесним, уопште положај у трајању, лирски субјект није само путник ноћи, него и симбол човековог постојања. Мали у свеопштем поретку, човек је саздан, попут чврсте конструкције, од гвожђа и бетона, што указује на

његову снагу, постојаност, истрајност. Значајну функцију и у овој песми има плава боја: с једне стране је „модар свод” у поноћ, а са друге, „плави раздан”.²⁴

Симболистички импулс носи и последња песма циклуса. У неколико песничких слика, знатно другачије него у осталим песмама „Урођеничких псалама”, песник представља „оно што се никада не мења”, животни циклус који постоји у природи, пролазност и трајање свега упркос човековим напорима да се томе одупре, или чак да му се прилагоди: „Не знамо шта ћемо са собом када снегови ојуже” и „У нама све се рађа случајно, од тренутка / Пред сваким болом унапред полагамо оружје”. Истовремено „нека прође све што мора, нека остану лака / Пространства која се у дашку јутра буде / Певајући, носимо плиму тешкога мрака / Међу биљке и биљке, међу људе и људе”. Човек се, а на то упућује и прво лице множине у којем је песма и написана, готово помирио са судбином оног који пати, па „плиму тешког мрака” носи певајући. Носи је како биљкама, у ширем смислу природи, тако и људима. Песма се и завршава мотивом из природе – објављивањем пролећа. За лирског субјекта оно је „досадно”, зато што, иако се сваке године изнова јавља, ништа не мења, само ту сталност учвршћује. Отуд су и „побуне жила, клица, семења” кратковиде, мале радости пред унапред одређеним.

Симовић каже и да „Данојлићеве мисли и слике формирају се, рекао бих, ’по слуху’: асоцијације су веома брзе и слободне, ниједну мисао ’не држи место’, слике се смењују великом брзином, нестају, утапају се једна у другу, као да су ношене све бржом асоцијативном и музичком матицом. Данојлићева песма као да има нешто неорганизовано, али та неорганизованост је аутентична, драматична и распевана. Међутим, читаво то усковитлано мноштво мање или више јасних наговештаја, и мање или више организованих, мотивисаних и довршених песничких слика, заснива се на две недвосмислене и јасне струје од којих се ствара Данојлићев песнички ток: то је, прво, једно још нејасно осећање нелагодности и угрожености, које песника нагони у бекство, и то је, друго, дубока укоренењеност у српски пејзаж, у природу, у језик (који није само израз стварности него и стварност сама). Ова два тока сретаћемо касније у свим Данојлићевим књигама” (1990: X).

Слађана Јаћимовић пак увиђа да је „у *Урођеничким псалмима* мотив бега и путовања вишеструко усложен – бежи се из сеоске сиротиње и скучености, бежи се из туробног дечаштва, од самог себе, бежи се у простор велеграда, али и уметности” (2013: 109).

У односу на стихове Драгана Колунџије и Божидара Тимотијевића, у првој збирци Милована Данојлића уочено је више карактеристика симболистичке поезије, међу којима су коришћење синестезије, инсистирање на бојама и мирисима, прстенаста строфа и прстенаста песма (Јовановић 1994: 34–35). Оне се можда најбоље огледају у самом опису, односно у оним песничким сликама чија је улога наизглед дескриптивна. Тако Данојлићева „Изломљена месечина” несумњиво призива Дучићеве описе ноћи. У

²⁴ Песма у избору *Разгоревање ватре* значајно се разликује од песме из прве Данојлићеве збирке, *Урођенички псалми*. Једино је друга строфа остала иста. Прва строфа је у првој збирци гласила: „Шапућу платани ветру наручје своје широко / (У поноћ, кад сви возови оду у правцу ко зна ком) / Станицом шета путник са задигнутом јаком / Тражећи од скитница да га поздраве мирно”. Претрпљеним изменама песма је семантички усложњена: наспрам возова који „оду у правцу ко зна ком”, возови се „размиле по своду модром”, чиме песничка слика добија и једну другачију перспективу. Лик путника ноћи уведеним поређењем постао је директно везан за простор у којем се налази. Трећа строфа делимично је била написана у првом лицу множине: „Изломљен и ископитан он чека модри раздан / У предвечерје још једном немамо речи / И постаћемо човек који пред шинама клечи / А не зна да је од гвожђа и од бетона саздан”. Међутим, и поред трећег лица, далеко већа идентификација са путником ноћи постигнута је у последњој верзији.

структури песме издваја се неколико песничких слика сачињених око неба и звезда, с једне, и борове шуме, с друге стране. И на први поглед уочавају се опозиције небо–земља, горе–доле, светло–тама. На опозицију горе–доле упућују и глаголи падати и цедити, које песник употребљава три, односно два пута: „Та песма чудно ћути и пада са висина / Кроз грање сребро се цеди“; „Кроз грање сребро се цеди и тече крај наших снова / У озвездано небо одлази песма ово / Падају звезде с дрвећа, падају с кућа, са крова“. Опозицију светло–тама, осим неба и шуме, као носилаца значења, потврђују и одреднице сребро и сребрни које се везују за звездано небо, и епитети густа и црна, који се везују за ноћ борове шуме. И један и други простор су озвучени: „То шушти месечина / Звезда ко харфа бруји, долази из даљина“ и „И шуми густа и црна, и прича ноћ борова“. Истовремено „свуда дрхти небо и расте поноћ мека / Сребрних, кртих грана и залеђеног млека“, чиме се конкретизују доба ноћи и немир који обузима и само небо. Оно што, међутим, овај лирски опис нарочито издваја јесте песма, која на почетку „тужно ћути и пада са висина“, а затим „у озвездано небо одлази“, и лирски субјект необичне појаве. Он се оглашава у множини, и то модалним глаголима морати и (не) смети: „Морамо бити ветар. Не смемо бити река / Великих, тромих крила без звука и без јака“. Анализирајући ове захтеве, уочавамо да лирски субјект заиста усваја својства ветра, његову брзину, хук, неусмереност кретања, јер песма која је од звезда дошла и као сребро прошла „крај наших снова“, сада поново одлази у небо док „прича ноћ борова“. Месечина је „изломљена“ управо том прожетошћу видљивог и невидљивог, прво у ноћи, а потом и у постојању уопште. Лирски субјект у име многих осећа и једно и друго, и оно што долази с неба и оно што му се враћа, сведочи о њиховој повезаности и сагласју. На то сагласје упућује и песникова умешност да песничке слике распореди и да их повеже. Иако врло једноставне, заправо сличне у варијантама понављања, оне су и звучне и динамичне. Све од укрштаја, оне нуде толико призора, а нема у њима ничега сувишног.

У „симболичке просторе“ Александар Јовановић смешта и песму „Офелија“²⁵ (1994: 35), у којој значајно место има симбол ватре. На почетку ватри је супротстављена хладноћа висоравни, односно хладноћа срца. Остављајући читаоцу могућност тумачења, песник остварује и преношење са спољашњег на унутрашњи план, па „бди шарена ватра сред висоравни хладне / Срца где слепи пупољак пролећа“. Контраст је присутан и у наставку – двориште „љубави моје гладне“ је пусто, љубави „умор што не осећа“. И поред неуморне глади за њом, љубави нема. Да би надјачао „мрак оглувеле крви столећа“, „пирује летњи нехај месеца и месечине јадне“. Након слепог пупољка пролећа и гладне

²⁵ „И бди шарена ватра сред висоравни хладне
Срца где слепи пупољак пролећа
Далеко, пусто двориште љубави моје гладне
Умор што не осећа

Пируре летњи нехај месеца и месечине јадне
Да надјача мрак оглувеле крви столећа
Будућност је у мраву. Само дим ако падне
У дупљу ока што постаје све већа и већа

Тиња пламичак стида из увек младог меса
Офелијо, латице априла зује
Неподељиве боје свих крила и небеса

Копрена језиве и топле олује
Страх се мој огромни изнад брда стреса
Облаци када свечано забрује“ (Данојлић 1957: 39).

љубави, и месечина је јадна, нестаје светлости, „будућност је у мраву”, „само дим ако падне / У дупљу ока што постаје све већа и већа”, „тиња пламичак стида из увек младог меса”. За разлику од Рембоове песме, која је несумњиво имала утицаја на Данојлића, и у којој се песничке слике везују за ноћ, бледу Офелију и воду, овде је контраст на другом плану. Смрт је одређена хладноћом, мраком, димом, пустоши, одсуством љубави. Тек у трећој строфи песник уводи Офелију, обраћајући јој се. Од тог стиха песничке слике постају изразито аудитивне: „Офелијо, латице априла зује / Неподељиве боје свих крила и небеса”. Звук се постепено премешта са латица на крила, са крила на небо, стварајући копрену „језиве и топле олује”. На крају песме оглашава се и лирски субјект, исказујући страх пред збивањима у природи: „Страх се мој огромни изнад брда стреса / Облаци када свечано забрује”. Као и у Рембоовој песми, збивања у природи потврђују важност и одсудност онога што се у лирском јунаку збива, иако је сама Офелија у другом плану. Песник као да чини двоструко померање, користи Офелију да би нагласио страх и одсуство љубави лирског субјекта.

У каснијим песничким збиркама (*Недеља, Гласови, Грк у затвору, Тачка отпора...*) Милован Данојлић се постепено удаљавао од симболистичког искуства. Међутим, елементе симболизма проналазимо и тамо где их, условно речено, не бисмо очекивали – у његовом стваралаштву за децу. Говорећи о овом делу песниковог стваралаштва, конкретно о збирци *Родна година*, која је после збирке *Како спавају трамваји*, почетак његове *наивне поезије*, Љубомир Симовић каже: „*Родна година* је испуњена песмама о пијацама, воћу и поврћу. Делује сасвим непретенциозно. У њој нема никакве побуне, никаквих рембоовских визија и Абисинија, никаквих немира и бекстава, никаквих великих и патетичних гестова” (1990: XVIII). Међутим, описујући „конкретне и опипљиве ствари”, попут кромпира, јабуке, брескве, бундеве, диње, дуње, паприке, ораха, пијаце, песник „открива да су ти опипљиви плодови испуњени нечим неопипљивим, невидљивим и несхватљивим” (XVIII–XIX). Симовић каже и да „то што је *Родна година* намењена деци можда је само лукавство кога ни сам песник у том тренутку још није био свестан. Пре свега, садржаји песама из *Родне године* нису тако једноставни да би могли задовољити само ниво детета, нити само дечју радозналост. Другим речима, ове песме су биле нешто много више од онога што се назива дечјом поезијом, и што се у све већим количинама троши данас као поезија за децу. Шта је то 'много више'?” (XVIII) На то питање одговорио је сам песник у есеју „Наивна песма”, успостављајући неку врсту разлике између модерне и поезије за децу. „Свет је оно што је, непосредна чулна представа; голо постојање једно је од највећих чуда, па је излишно тражити његово више значење. Дечји свет је свет без Бога. То је запазио и најбољи савремени дечји песник наш, Радовић: 'Деца живе слободно, без бога, без сврхе и циља, слично као старци. Дакле, пре и после сазнања, може се живети спокојно, без наде. У том случају нагло порасте вредност сваког тренутка, сваког сусрета и доживљаја. Кад нема великих ствари, онда су све ствари велике” (Данојлић 2004: 58).

Песме циклуса „Зелени венац” у збирци *Родна година* углавном су кратке, описне. Међутим, предмет дескрипције најчешће је само повод за сложеније песничко посматрање, односно живот биљног света постаје средство приказивања општих животних збивања. Отуда у овим песмама и велики број персонификација. У песми „Кромпир”, на пример, клијање кромпира у остави са првим сунцем у марту (у првом стиху је сунце које се пробија после зиме, а у другом остава, што ствара опозицију светло–тамно) у функцији је шире слике, обнављања природе у пролеће, новог буђења и раста: „јер сваки кромпир клицом осећа / крај зиме и први дан пролећа”. Симболика је тако удвостручена: клијање као оличење живота биљке, биљка као представник живота природе, природа као живот уопште. Опозиција с почетка песме јавља се и на њеном

крају, упозорењем читаоцу да тих дана не једе кромпир, већ да га изведе у шетњу – „далеко од града, у топлој њиви, / закопај га, да би могао да живи”. Она сад добија и другу димензију: град–њива, односно град–природа, умирање–живот. Песник тако, суженим избором лексике и причом о „малим” животима, остаје у кругу својих мотива и тема.

Песма „Краставац” призива тон приче²⁶. Њен јунак је и просторно одређен – „из влажне баште, код Сталаћа”, и визуелно представљен – „попут пужа голаћа”, „беличаст, дебео, на росној врежи”. Стихови као да приказују његов покушај да оде у свет и спутаност да то учини: „На далек пут је кренуо, али / Врежа, припета на обали, / Не даде му да у свет оде: / Оста, заувек крај хладне воде / Беличаст, дебео, на росној врежи / Ка даљинама залуд да тежи”. Поред опозиција овде–тамо, обала–даљина, које препознајемо и у раним Данојлићевим песмама, треба издвојити и начин употребе глаголских облика. Након облика перфекта којим се описује да је јунак кренуо на пут, да би представио његову спреченост песник користи аорист (не даде, оста), а везаност за врежу презентом. Са прилогом залуд он добија значење коначности, непромењивости, дефинитивне одређености.

Песме овог циклуса су изразито звучне, обогаћене асонанцама и алитерацијама, неретко и ономотопејама. Перспектива посматрача је делимично померена, негде је дечја, па су присутни и деминутиви и хипокористици, поређења заснована на облику и боји, игре речи. Песма „Ротквице” наизглед је опис ротквица у једној башти. Међутим, опис прераста у игру необичних створења: „Ротквице – образи им рујем горе – / у гомилицама нешто ћућоре; / погнутих главица, црвено-сјајне, / шапућу росне баштенске тајне; / а лишће њихово ћути, чучећи, тек тако, да свежањ буде већи!”

Тумачећи поезију Милована Данојлића, и Љубомир Симовић и Александар Јовановић издвајају песму „Гроздови”, у којој „песник не говори о мирису, укусу, чврстини и боји гроздова, не говори о ономе што на грозђу откривају чула додира, мириса и укуса, него о ономе што на грозђу открива чуло поезије” (Симовић 1990: XVIII–XIX).

Александар Јовановић примећује да иако почиње као типично дечја песма („Пчеле се на грозђе окомиле, / Гроздови сложени у гомиле”), „постепеним усредсређивањем на само једно њихово својство, боју (’Ал и у хрпи за живу главу / грозд не да боју лудо плаву’), песма се преводи у просторе који су само наизглед дечји:

„Боју: тај нежни, плавкасти дашак,
траг магле и креде, онај прашак
што се, потајно, целога века
преноси међу прсте човека,
ко доказ да нешто нејасно има
на земљи и на небесима

У којима сада безазлено плаветнило сугерише најдубљу хришћанску симболику плаве боје, присутну на средњовековним фрескама или у *Сеобама* Милоша Црњанског: слутњу оностраног бескраја који нас све време мами и ужасава (видети и, мада знатно мање метафизичке, песме ’Човек и звезде’ и ’О мом односу према космосу’).

²⁶ „Модерна песма је херметична, и у тој херметичности отворена према бескрајном пољу тумачења; дечја песма је огољена, и истовремено врло строго осмишљена, огољена. Прва бежи од причања, избегава фабулу; друга је брбљива, и верује у вредност непосредног увида и тумачења. Онамо је опис стегнут, овамо се не зазира од лепе опширности” (Данојлић 2004: 59).

Улогу боје из песме 'Гроздови' у другим песмама преузима мирис. У 'Дуњи' њен мирис вуче сећање на неодређену слутњу о пренаталном постојању чији се дашак у појединим тренуцима чини као јасна извесност и:

који нас, увек изнова, сећа
да негде – ван земље – постоји срећа,
и да смо, пре него што смо на земљу пали,
све већ видели и све знали" (Јовановић 2005: 60–61).

Такву улогу мириса Данојлић помиње још у „Урођеничким псалмима”, везујући га за речи: „Речи имају мирис, далеко негде збијен / Који кад осетим, клонем, ко породиља извијен / Што оне знају, то објављујем роду”. Утицај симболизма препознајемо и у опису дуње у истоименој песми. Сјај дуње песник пореди са светиљком која „тиња и куња”, сугеришући да је опис везан за ноћ. Сјај је мутан и прелива се и „све месечине у њ се слише”.

Поступак лирског пресликавања Милован Данојлић користи и у својим дужим песмама. Кроз опис настанка и раста пламена у песми „Разгоревање ватре”, „отвара се очас и ненаметљиво оно што је с ону страну физике. Главну улогу у опису ватре добијају танано развијена, пластична поређења из области људског искуства, и домен песме одахне пуноћом, новином и открићем” (Хамовић 2005: 21–22). Градацијски навођени, од оклевања спочетка, „док жмирка кроз танке трепавице, / Угрожена озго и оздо, здесна и слева”, од премишљања „хоће ли у свет или у себе”, „Док се сузбија, користећ сваку излику / Да продужи тренутак између сна и бдења”, до „Задрхти, из себе куљне, одасвуд здружи пламење, / И зажари се, слично сунчаној груди”, ови прикази из живота једног пламена попут призора из живота једног бића кулминирају у завршној строфи неком врстом спознаје или освешћења. Песма почиње и завршава се тишином. Тишину мразног преподнева смењује тишина ништавила („Да касније заврши онамо где је почела: / У тишини и суштом ништавилу. / (Само што је ништавило сад подмирено и сито)”). Тако је круг затворен. Другу врсту круга песник представља песмом „Најзад март”. У четири катрена, сликом отварања семенке „с два патуљаста листа”, опет изјутра, он проговара о настанку новог живота, о космосу у малом, рађању које је једва дочекано, на шта упућује и сам наслов. Једноставним, попут какве приче, описом још увек зимског јутра и ишчекивања кише да падне у распуклу земљу, он оживљава и „увремењује” ту семенку с два патуљаста листа, „два заперка, два шушња / повести човекове, / два увца, на која слуша / пространства и векове”. У њеној клици он види „зеницу очињу”, крст „из којег почињу / четири стране света”. Она је почетак, заправо симбол почетка.

У оваквим песмама се можда и најбоље може сагледати поступак симболизације Милована Данојлића. Сведенији у односу на *Урођеничке псалме*, ослобођени хтења и хитања, стихови о природи су и лаки за читање и захтевни за тумачења. И када нису у њима дата, поређења се наслућују, паралеле успостављају. „Готово реалистички карактер песничких слика полако се одземљује, не одустајући, при томе, од своје обичности, али ни од тога да се управо у тој обичности наслути изузетност самог постојања” (Божовић 2005: 47). Због тога су, слободни смо да закључимо, више на трагу симболизма него стихови прве песничке збирке.

Драган Колунџија

Поезији Драгана Колунџије могло би се приступити и тумачењем метафоре која је, чини нам се, обележила његово стваралаштво – затвореник у ружи. Њоме је насловљена и једна од првих песама објављена 1955. у *Младој култури*, али и прва збирка, која се пред читаоцима појавила 1957. године. У српску књижевност унела је један другачији приступ и тон, рустикалну и ратну тематику изместила из својих значења, и наизглед једноставно и наивно проговорила о смислу и бесмислу постојања. „Прво што читаоцу пада у очи у овој књизи свакако је околност да у њој нема описа који би били засновани на миметичкој логици, тачније да у њој нема описа који нешто приказују у дословности облика и значења ствари и појава. Свака па и најмања појединост код Колунџије је добила и нови облик и нови садржај” (Микић 2015: 95).

У том контексту треба тумачити и насловну метафору његове прве збирке. Откуда затвореник у ружи? „У дневнику стварање бележи како је дошао до овог наслова. На школској свечаности у једном месту поред Смедерева он чује учитељицу, док су у врелом дану поред ружичњака терали досадну пчелу од света, како каже: 'Да је нисмо отерали, она би остала у ружи'. А песник додаје: 'Затворена у ружи'" (Косанић 2015: 124). У песми „Затвореник у ружи” лирски субјект се обраћа некоме ко је „затворен у тамну ружу новембра” и ко истовремено „крчи” да се из тог заточеништва ослободи, некоме ко је угрожен ужасима и опасностима споља, а које се најшире могу одредити као смрт („Поред тебе протиче река лобања”; „Однекуд долази смрт. Из топа пуца ветар. / Рони се месо низ ваздух, низ шуме, низ траве. / Из твог тела излива се житна ноћ”). У том неком се истовремено одвија и лична борба, можда сложенија од оне споља. Тај неко осећа и своју и страхоту света којем припада, проживљава и радост пролећа и тугу јесени, рађа се и умире („Тело ти је у простору где су стабљике сунцокрета. / Оно је цвет, златни облак прашине под сунцем. / Оно је велики ужас и смрт која рађа сузе. / У њему цветају брескве и мале јесени воде рат. / У њему ричу прљаве зоре и бели ветар плеше”). Суочивши се се таквим бићем, и лирски субјект постаје затвореник, у ружи, у сећањима, у свету, у поезији.

Антиципацију, како мотива, тако и стваралачког поступка Драгана Колунџије, налазимо већ у песми „Песници”, којом почиње збирка *Затвореник у ружи*. Његов лирски свет је свет природе, представљен једним другачијим језиком и посве необичним песничким сликама. Свет небеских песника је свет ватре и снега, свет померања, таласања, ветра, при чему „свет ватре топи хладно око снега / и зрелим ножем руча ветар вални”. У таквом променљивом, амбивалентном окружењу, у којем дувају оштри ветрови, „небески песници смо ми, ми – облаци стални и метални, / ми – песма злата и мало небо свега”. Вишеструком употребом заменице ми, лирски субјект наглашава припадност небеским песницима, описујући их метафором „облаци стални и метални”, чиме им узима основно значење – несталност, променљивост, лакоћу. Они чврсто стоје изнад овог света, чувају га. Истовремено, они су и „песма злата” и „мало небо свега”, одређени оним што стварају и оним што виде. У наставку, лирски субјект каже „у зеленим пејзажима наша ватра гори. / Кап по кап еј звездо дај”, чиме открива и песничка уточишта и извор надахнућа. Зелени пејзажи тако већ у првој песми постају простор лирских збивања, а он је разнолик: „мени је и у блату добро и у белој гори; / кроз светлост дана срне крви одводим у рај. // Под жутом круном ноћи остани ти, / бело ће острво звезде у тањир лити / и песму најдражу, најблажу против муње, грома / певаће лишчад шуме и ноћ трома”. Ипак, уз контрасте, персонификације, метафоре његови стихови много више наговештавају него што откривају. А наговештавају свет јарких боја и

тамних сенки, једну необичну осећајност преломљену кроз жива и горка сећања, која вапи за песничком формом и незадрживо бежи из ње.

Ка симболистичким просторима Колунџија је пошао песмом „Лето”. Написана у првом лицу једнине, ова песма занимљиве композиције је, како примећује Радивоје Микић, „једна химна сну и оном преображају света који је могућ само у сну” (2015: 100). Иако кратка, у њој се могу уочити три целине. Свака почиње доласком одређеног месеца лета – јуна, јула, августа. Збивања су померена у просторе сна, што показује већ први стих: „Заспим пред капијом лета”. На лето упућују не само месеци, већ и призори, боје, мириси. Свака слика је засебан опис. Све је у бојама сунца, светлости, топлоте: „у башти јабуке од злата”, „небо у корпи од грања”, „жута ливада”, „сенка окована даном”, „срна у цвећу запаљене боровине”, „бело стадо неба”, „жути врт сунца”.

<i>Јуни дође.</i>	<i>У башти јабуке од злата.</i>	<i>Око се моје мало отвори.</i>	<i>Небо у корпи од грања. Сан мој – коњ без узде на пропланку крви. Сиђем му доле и дам му жуту ливаду.</i>
-------------------	---------------------------------	---------------------------------	---

<i>Јули дође.</i>	<i>У шуми сенка окована даном.</i>	<i>Око се моје велико отвори.</i>	<i>Срна у цвећу запаљене боровине. Ја мален. Скоро мрав. Збуњен од игре белог стада неба ћутим испод жутог врта сунца.</i>
-------------------	------------------------------------	-----------------------------------	--

<i>Август дође.</i>		<i>Моје мало и велико око отворено.</i>	<i>Коњ који живи негде у мени почиње да пева.</i>
---------------------	--	---	---

У троделној композицији песме уочљиво је премештање са спољашњег на унутрашњи план, из јаве у сан, једног простора у други. Лирски субјект открива свој сан – „коњ без узде на пропланку крви”. Слободан је, али на пропланку крви. „Сиђем му доле и дам му жуту ливаду”. Понављањем личне заменице и употребом плеонастичне конструкције сиђем доле, лирски субјект наглашава прилазак, спуштање, премештање, потребу да са бићем које малим оком види буде у истој равни. Да би га изместио са пропланка крви, даје му жуту ливаду. Жута боја је, ако се погледа песма у целини, боја лета, сунца, боја живота (касније се помиње и жути врт сунца). Почетком друге целине јасно је да се за представу сна везује светлост јер „у шуми сенка окована даном”. Дан је оковао, заробио сенку, па ни сенка, а ни шума не носе негативно значење. И простор лирског субјекта је другачији, шумски (на то упућује и срна, али и његов положај). Збуњен игром облака („мало стадо неба”), лирски субјект ћути испод „жутог врта сунца”. То условљава и његову позицију – „Ја мален. Скоро мрав”. На крају, са отвореним малим и великим оком, „коњ који живи негде у мени почиње да пева”. Лирски субјект је сишавши на ливаду сна овладао једном другом „стварношћу”. „Све је у овој песми подвргнуто једном строгом песничком систему. Композиција је савршена, скоро математички прецизна. Цела песма је, у ствари, једна сложена и развијена метафора, један песников густ и ужарени дах; истовремено, песма 'Лето' по много чему подсећа на бајку. Благи утицаји народне поезије у њој су очигледни” (Ракитић 1973: 121).

Сличан мотив срећемо и у песмама „Путко” и „Однесе ме Путко низ долине”. Лирски субјект жали за животињом које више нема („из сенке рата”). Ословљава је,

обраћа јој се, наглашавајући блискост („од крви ми се не одвајаш”, „црни цвете бола”, „Путко мој”). Призива сећања на збивања у којима су заједно учествовали, а која су сада могућа једино у сну: „Зауздао бих те, / узјахао бих те, / потекао бих те, / низ висораван, / низ плаву висораван сна”. Градацијским навођењем радњи као да оживљава призоре прошлости: „Ти би се бацао на мене, / ти би се сигурно бацао на мене / а Путко, / црни цвете бола. / Реци ми да ли уједаш, / реци ми да ли се бацаш, / реци ми жива ноћи у вршају. / У овој ливади, / у овој малој ливади / ти заржи, / ти на сав глас заржи”. У песми „Однесе ме Путко низ долине” остварује се замишљено у песми „Путко”, односно песма „Путко” умногоме олакшава њено тумачење. Краћа од претходне, песма „Однесе ме Путко низ долине” састоји се од неколико песничких слика. У првој, потпуно слободан, „без узде, / Без седла, / Без улара, / Однесе ме Путко низ долине”. Другу чини неколико мањих призора – мрак који се слива са звоника, пуна жена која иде кући и Путко („мене Путко на море однесе”). У завршници, лирски субјект му се обраћа, опет истичући блискост и обострану приврженост („сунце моје” и „мене чувај”): „Лакше Путко, сунце моје, / Низ лето не ржи, / Уплетеног у гриву мене чувај”.

Петар Пијановић запажа да је лирски простор *Затвореника у ружи* пун пасторалних слика и мотива. „На десетине је таквих именована у овој збирци (јагњад, овце, долина, коњи, планина, краве, шуме, птице, цвеће, волови, кошуте, 'долина ветра', руже, кише, чобани, снег, 'њива сунца', шикаре, месечина, брестови, биље итд.). Осим именских ознака појављују се и синтагме, али и цели стихови у истој функцији ('облак и њива сунца леп су пејзаж за песника'). Сви ти пасторални сигнали по свом значењу више су драматични него идилични” (2017: 5). Често су прожети или чак потиснути асоцијацијама на ратне призоре. На њих упућују како целе песничке слике, тако и само боје, звуци, мириси. Песма „Ветрови” је сва у асоцијацијама. Смењују се слике ножа, ветра, стазе, чиме се постиже и одређени ритам. Иако не говори директно о рату, наговештава његове страхоте. У песми „На ушћу умирања” две голе змије угрожавају сунце, месец, небо: „Две црвене змије са главама од песка / Кроз талас летњег сунца свој ујед пронеле / И небо отровале / И небо срушиле / И небо претвориле у стену / Која ноћу упија мртво ћутање птица, / А дању цеди гњиле цвркуте”. Њиховим дисањем нестао је дан, цвркути су гњили, а ћутање мртво. Симбола слободе нема, ни неба, ни птица. „Две црвене змије листале звездама ноћи, / Две црвене змије попеле се на узглавље месеца / и месец полудео од њиховог уједа / И месец ослепео под њиховим језиком / И месец се убио њиховим ветром”. Комбинујући анафору и градацију песник дочарава слику потпуног уништења – луди месец, слепи месец, умрли месец, за којим „не тужите”, „не плачите”, „не идите”. У песми „По црној води моје тело плива” песник такође онеобичава страдање које представља, али примењује други поступак. Лирски субјект више није неми посматрач, већ онај који страда, подељен на тело и „ја”. Док „по црној води моје тело плива” и „зелене рибе над њим су наге девојке”, „ја им се јављам гласом змије, / ја им се јављам гласом гуштера”. Његове очи, крв, туга, тело, кожа припадају другима – песку, врбама, небу, сунцу: „Очи сам своје у песак усадио, / из песка ножеви расту. / Крв сам своју врбама дао, / из врба црни богови излазе. // Туга је моја заривен нож у месо, / тело је моје небо порушено, / кожа је моја празно сунце / из кога дугачка смрт зјапи”. Црна вода је и река и море. И све друго је наглашено црно (црни богови, три црна вранца, три црна планинца, муљ, ноћ). Завршетак песме је у јаком контрасту. С једне стране, мајка која „над обалом плаче / и дан исплаче”, сузе, гробље и јауци, „отац мој одбегло лето детињства / над реком црном”, а са друге, лепет птица у даљини. Суровости ратног вихора песник је супротставио живот, не истичући ни једно ни друго, таман толико да се осети снага оних који остају, који преживе. Метафором црне воде обухватио је не само смрт него и призоре ужаса, жалост и тугу, пролазност свега.

О рату сведочи и песма „Застава смрти и крви”, у којој је персонификована ноћ, односно страдања у ноћи представљена су њеним описом: „Имала је та ноћ очи слоновске и очи воловске. / Имала је. У њој светлеће гумно жита / и коњ звезданом уздом зауздан. / Главо лета, три метка у два ока”. Понављањем глаголског облика *имала је*, песник настоји да нагласи да летња ноћ то више нема. На немилост и ужас упућују и стихови: „Прелазим те зубата крви кораком пушке, / кораком пуне пушке, / и свеједно ми је да ли имаш метак или глас; / усред тог блата што се августом дими / ломим ти тело будаком и свачим”. И лирски субјект је део тог призора, учествује у њему, носи га у себи, проживљава („црвена застава смрти и крви у мени смотана”).

Велику учесталост бележи реч крв, како у свом основном значењу, тако и у значењу страдања и живота: „На врху ножа кликер од крви / кукове камена клеше” („Ветрови”); „О леску и ветар који почиње да стабли / луда крв нас баца” („У бело јутро”); „Треба умирити крв и преживети овај век” („У бело јутро”); „Крв моја сева, хоће да пукне, да залаје” („Смрт”); „Ови волови, / о траво која си им смех дала / на крв ми ричу у подне, / на крв, / на сладуњаву крв под брегом снова” („Волови”); „Цвет – везана крв у чвор смрти” („Нестали сањари”); „Отворена моја крв ће светлети као мала дуга неба / кроз предео који се буди ваздухом и шумом” („Самртник”); „Лето у крви твојој зри, о, златно вече / пружено преко трулог крвотока воде” („Лето у крви”). Посебно су занимљиве генитивне метафоре у којима је крв зависни члан. Главна реч обично је реч са значењем простора (пропланак, планина, бразда, пут, облак, острво...). Тиме је простор обојен крвљу, и као такав везан за лирског субјекта и његов доживљај: „и пропланак моје крви кад залешникари” („У бело јутро”); „Имамо звери – две планине наше крви” („У бело јутро”); „Сан мој – коњ без узде на пропланку крви” („Лето”); „имам змију под браздом крви, пустићу вам је у уста” („Смрт”); „овде је крај пута моје крви, завршетак сна” („Смрт”); „Снег је то коло неба / у мојој глави, на првом облаку крви” („Снег је то...”); „О сунчана острва крви над телом дана” („Буђење”); „кроз светлост дана срне крви одводим у рај” („Песници”).

Као песник, Драган Колунџија „јакко осећа и врло снажно казује. Његови стихови су густе, јарко обојени, испреплетани као грање, метафоре су му честе, нападне, необичне, топле, сугестивне” (Зорић 2015: 22). У том контексту, интересантан је и начин на који у метафоре уводи боје. Доминира црвена, што је свакако у вези са учесталом употребом речи крв, али њено значење није увек јасно и као да више очућује слику коју гради него што је конкретизује: „две црвене змије са главама од песка / Кроз талас летњега сунца свој ујед пронеле” („На ушћу умирања”); „дан ће бити / црвена крава у ливади сенки²⁷” („Песма о летњем псу”); „О, ми смо то постојеће племе – / црвени љиљан што у ватру паде” („Лешник”); „Ненарушен стојим над црвеним сводом” („Лешник”); „то црвено око пламтеће још” („Племе”); „не дирајте ме кад црвена јесен улази у краве” („Смрт”); „низ пропланак црвеног мяса змију ударом удаје за смрт” („Букет на раскршћу”); „Црвене краве одлазе низ јесен, јунице младе и стеоне” („Буђење”); „Јаук под њивом црвеног семења” („Ана”); „Прескочи ноћ црвених језика ватре” („Песма о летњем псу”); „На стази румени ветар” („Ветрови”); „Гледам их и румен вал ваздуха излази / из њихових усана” („Песма сунца”).

Црна боја готово увек носи негативно значење, упућује на опасност, смрт, без обзира на појам уз који стоји, односно да ли означава нешто конкретно или апстрактно:

²⁷ Петар Пијановић наводи и да „надреална и фолклорна имагинација код Колунџије некада призива и очућене пејзаже са слика Марка Шагала. Два су примера (‘црвена крава у ливади сенки’ и ‘светли волови ричу на небу’)” (2017: 5).

„По црној води моје тело плива“ („По црној води моје тело плива“); „из врба црни богови излазе“ („По црној води моје тело плива“); „три црна вранца, три црна планинца, газе ме / и ноћ у мени“ („По црној води моје тело плива“); „Отац мој одбегло лето детињства / над реком црном“ („По црној води моје тело плива“); „он је црн од крви и врућ од слепила ноћи“ („Снег је то...“); „Од ноћи сам оплетен, црно псето облака“ („Застава смрти и крви“); „Иди, иди срце и не плаши се, отекле су црне воде“ („Буђење прозора и врата“); „мрак – црн прстен на руци смрти“ („Љубавница смрти“); „црно је дрво страха у тело усађено“ („Страх“); „Сестро моја / кад певаш / црн капут огрни“ („Смрт у кући“); „Око мене простори се претварају у црне цветове“ („Песма о цвећу, цркви и мени“). Сасвим очекивано, бела боја се најчешће везује за светлост, сунчеву или месечеву, стварну или у пренесеном смислу. На пример: „Бело ће острво звезде у тањир лити“ („Песници“); „Мени је и у благу добро и у белој гори“ („Песници“); „Сунце је у бело јутро“ („У бело јутро“); „Збуњен од игре / белог стада неба ћутим испод жутог врта сунца“ („Лето“); „Снег је то острво / белом месечином преорано“ („Снег је то...“); „Краве су – бела сунца сишла са неба“ („Песма сунца“). И жута има исто значење светлости, али је и боја лета: „под жутом круном ноћи, остани ти“ („Песници“); „Збуњен од игре / белог стада неба ћутим испод жутог врта сунца“ („Лето“); „Жуто ће море светлости из ње да цури“ („Тајна једног сна“); „На тавану торња сутон се избо / влажним пожутелим лишћем“ („Овца“); „Сиђем му доле и дам му жуту ливаду“ („Лето“); „Ни хладно у срцу / ни зрело у месу / у трбуху лета жути“ („Стабло“). На неким местима је замењује златна. Међутим, као и црвена, јавља се у комбинацији са појмовима као што су крв, глас: „Крв ти жута на лабуде мисли“ („Песма о летњем псу“); „гласом жутиим храстове уједаш“ („Песма о летњем псу“). Уочивши да је Колунџијин лирски свет свет природе, пун пасторалних елемената, као и да су појмови попут пропланка, планине, пута, ливаде чести, зачуђујуће је одсуство епитета зелен. У збирци *Затвореник у ружји* среће се свега неколико пута, и то само једном у основном значењу: „У зеленим пејзажима наша ватра гори“ („Песници“). То на још један начин показује да је песнички поступак Драгана Колунџије поступак лирског онеобичавања. „Преливи и укрштаји боја и звукова чине његов свет и израз синестетичким и осебујним. Колунџијин поступак у правилу нарушава лирску нарацију у песми замењујући је низовима слика које имају разнолик, али ипак уједначен и целовит мисаони и тематски оквир“ (Пијановић 2017: 5). У песми „Овца“, на пример, придев зелен гради једну синестезију: „Под небом торња њен глас се чује / зелен од трава, нежан од вода“.

О поезији Драгана Колунџије Милош Бандић каже да „неке од његових омиљених, врло честих, кључних речи су и типично 'поетичне', 'песничке' речи – ружа, звезда, птица, анђели, но ружа можда пре свих: тај 'цвијет крви и љубави', тај цвет 'љубави земаљске и небеске', како је ружу назвао А. Г. Матош, прави је симбол питоме суровости или сурове нежности којом одишу снови, лица и предели овог лиризма“ (2015: 162). Отуда у овим стиховима и два типа конструкција у којима је ружа носилац значења. Први су генитивне конструкције, које Петар Пијановић издваја као сродност симболиста и њихових потомака у српској књижевности:²⁸ „Ти пуцаш у румену ружу песме / и она више не расте, само се бели“ („Ружа ратника“); „Она не зна да ће остати глава / и кад оживи *сломљена ружа амбиса* / мртва као и сада док је гледам / у кругу пунокрвне смрти“ („Глава прва“); На моје месо зна допловити *ружа ветра* / и она донесе кишу сунца, златну птицу у тело“ („Ружа ветра“); „Живе они у мени од *затворене руже времена*“ („Призор“); „Крчиш затворен у *тамну ружу новембра*“ („Затвореник у ружји“). У другом типу конструкција

²⁸ „На то обележје скреће пажњу и Тихомир Брајовић поводом већ поменутих песме 'Симболи' Симе Пандуровића. Тим поводом Брајовић запажа како су генитивне конструкције 'семантички спој апстрактних и конкретних појмова, стварајући тако у симболизму неопходан утисак дубоких и на неки начин тајанствених аналогичности између душе и тела, духовне и физичке природе“ (Пијановић 2017: 5).

ружа се понекад јавља у свом основном значењу цвета и чешће као метафора настала пресликавањем по облику, боји, лепоти, вредности коју има за лирског субјекта: „Иди, велика је ружа испловила на истоку” („Буђење прозора и врата”); „у сјају многих ружа сјај си ето, / а мала змија сунца / диван ти облик даде” („Бик”); „Имаш теле – ружа која у пољу риче” („Руменка”); „негде се боре руже” („Буђење”); „Од ње горим, о ружом заклана бојо” („На њеном телу расте град”); „У ружи која нема ни име, ни дојке / Спава твоје чело, мирују твоје руке” („Затвореник у ружи”); „Војник затворен у ружу / као ноћ је луд / и држи стражу” („Ана”); „Хтео сам те, о хтео, ружо моја, / водити у далеку земљу Африку, / где расту птице у цвећу” („Љубичице тела”); „...пружају руке малим оживелим боговима / што певали су у ружама мрачним” („Песма о цвећу, цркви и мени”); „Отворите ми предео у који могу да погледам из руже” („Тајна једног сна”). Оно што је заједничко и једном и другом типу конструкција је настојање да се њена својства пренесу на шири простор и време, да га обоје њеним посебностима. У овом поступку лирског онеобичавања и простор и време добијају и мирис и трње, и лепоту и бол, и љубав и страдање. Развијајући симболику руже, Драган Колунџија као да настоји да покаже да и природа, и човек, и свет у целини увек поседују и ону другу страну, и да врло често не знамо са којом ћемо се суочити. Зато је и лирски субјект „затвореник у ружи”, заробљен и спасен у исто време, кажњен и дарован тим ропством.

Говорећи о збирци *Затвореник у ружи* и Драгану Колунџији као чувару српског неосимболизма, Петар Пијановић упућује на сродност овог песника са Владиславом Петковићем Дисом. „Метеорски, слутњом и нервом за модерну осећајност или сасвим несазнајним аналогијама у просторима духа, Драган Колунџија је избегао замке романтизоване сентименталности превазилазећи је симболизацијом кроз доживљај и слику света, кроз унутарњи глас и фактуру своје песме. Слично је и Дисово искуство. Он је осећао себе ’у погледу трава / с очима што зову као глас тишина, / као говор шума, као дивна драга’, као што и Колунџија персонификује, чак обоготворава природу која му је жив заклон од јада овога света” (2017: 5).

Асоцијације на Дисову поезију Ненад Грујичић проналази у „Песми сунца”, у којој „доминира рајско осећање мира и задовољства, предочена је благотворна идила живота у којем све дише и певуши у светковини сунчеве светлости, где сваки је покрет ’меки’ откуцај космоса у срцу завичаја” (2015: 57). Наспрам Дисових стихова „Заборавио сам јутрос песму једну ја, / песму једну у сну што сам сву ноћ слушао...” он поставља Колунџијин стих „Јутрос сам ја међу својим кравама” и анализирајући тон и атмосферу песме, упућује на сан као претечу и једне и друге. Колунџијина песма читаоцу се открива као запамћени, записани сан. И песничке слике као да су обриси једног сна: „Ја, ливада и мали бич кога не употребљавам”; „Једно теле које лежи сасвим уз мене удише златни дан”; „Ја и ливада. Чини нам се да смо брдо понели”; „Узимам свој мали бич. / И одлазим; ја и краве. / Вода у ливади пламса”. То се наглашава и честом употребом личне заменице за прво лице једнине, којом лирски субјект потврђује своје присуство у призору, али и садашњим временом, захваљујући којем сан као да је пред нашим очима. Опис ливаде једног јутра песник претвара у песму сунца, оду животу у својој лепоти и једноставности.

У стваралаштву Драгана Колунџије значајно место заузима збирка песама *Орах* (1973). Након *Затвореника у ружи* (1957), збирки песама *Чувари светлости* (1961), *Злато и родитељи* (1965), *Која година која звезда* (1969), она представља неку врсту синтезе, али и поетичког и стилског заокрета, у којој до изражаја долазе сажетост и прецизност у изразу, мисаоност и сложеност промишљања, уређеност форме.

Истоимена песма састоји се из шест целина, приближно исте дужине и различитих перспектива певања. У њима се смењују слике ораха, дословне и метафоричке, са сликама лирског субјекта, односно његовим сећањима. У првој песми представљен је плод ораха који пада на земљу, при чему песник користи поређење засновано на полисемичности глагола зрети, односно доводи у везу мисао која је сазрела са плодом чија се зрелост види из боје: „Тек кад потамни / Као мисао, / Испада из кола звезда”. Крошња ораха одређена је метафором коло звезда, чиме му се, већ на почетку, приписују и нека нетипична својства, иако је песничка слика заснована на двострукој сличности (сличност ораха и звезде и висине неба и крошње). У наредној строфи, након описа плода, перспектива постаје субјективна, лирски субјект каже да „у детињству / Ми смо бирали / Између ораха / И свих светаца / У години” и остаје наизглед недоречен у чему се огледао тај избор. Последње две строфе слике су ораха на земљи и „његове оставштине на стаблу, слободном”. За разлику од плода који својом, а чешће вољом човека, доспе на земљу, „прикована за гране, / Она остане горе / Колико јој драго”. Већ првом целином ове вишеделне песме песник је наговестио трагичност ораха као јединке, али је довођењем у везу мисли и плода и увођењем првог лица ту трагичност проширио. У следећој целини посредника нема: „Утерао га је сам бог / У зелену кошуљу. // А из ње изађе / Тек кад зрело / Размисли. // Или га бич ветра, / Или бич човека / Пробуди”. Зелену кошуљу тако не мора да носи само орах, она је метафора поменутог детињства, младости, незрелости, неискуства својственог сваком бићу („утерао га је сам бог / у зелену кошуљу”). Излазак, чак не ни свлачење, представља својеврсно буђење и ударац, горко, невољно искуство сазревања. У наставку, лирски субјект се сећа пењања на врх ораха, и то „не само да бих неком / од тих плодова / Продрмао душу”. У следећој целини, љубав постаје разлог пењања. „На орах сам се пео / Да бих видео / Драгу на њиви, / Или светлост, / У даљини”. Однос двоје заљубљених представљен је различитим песничким сликама. И лирски субјект и драга деле судбину ораха, у првом случају она, у другом он: „Драга је моја орах, / А ја сам стара гладница. // Драга је моја веверица, / А ја сам орах / И она ме односи”. Лирски субјект се затим јавља из перспективе ораха, изједначавају се: „Тек кад ми пробије кожу / Испадам из кола девојака. // На некој њиви, / Испуцалој од суше, / Волим дочекати ноћ”. У песму се опет уводи мотив зрелости, испадања ораха из опне, али на сасвим другачији начин, сходно мотиву који се развија. Коло звезда замењује коло девојака.

Зрелост ораха везује се и за његову чврстину, снагу: „Има ораха / Које не можете разбити / Голим зубима. // Потребан вам је камен, / А може послужити и нож, / Или сврдло”. С друге стране, „ољуштен, / Орах сја на тањиру, / Као жижак”. У завршници песме, орах добија и друга значења. Украс међу књигама, венац очевине, он је не само симбол детињства, већ и људског постојања уопште. Он је симбол човекове стегнутости и отворености у исто време, постепеног ослобађања и раста, постојаности, истрајности, стремљења ка висинама и склоности ка паду. Зато „погледајте га и нисте више / У својој соби, / У своме граду. // На некој страшној месечини / Корачате испод свих стабала / Свога живота”. „Зато се баш судећи по 'Ораху', у коме је постигнута изванредна сублимација алегоријског казивања, и може говорити о обновљеном српском неосимболизму и неким новим значењима унутар Колунцијиног песништва, захваљујући више развијеној песничкој имагинацији, а не неком свесно изграђеном песничком систему или философији” (Ракитић 1973: 127).

Међу Колунцијиним песмама издвајају се оне о плодовима, у којима „као да пева о људским бићима, карактерима, насмејаним лицима. У његовој песми певају и биљке, и животиње, и звезде, и воде, и ваздух” (2015: 113). У неким песама, попут „Јабукe (I)”, плод је само метафора, у овом случају за девојку („Нисам те прескочио / Јер си јабука”,

„Мишљах, како да те / Што пре, откинем, / Од оца, од петељке” итд.). У другим су пак, као у „Ораху”, наизменично постављене слике из природе и поимања лирског субјекта. У песми „Смоква у годинама”, на пример, кроз метафорички конципиран опис, песник представља не само биљку, већ и амбијент, годишње доба, лирског субјекта. Иако недостаје симболистички узлет препознат у песми „Орах”, постоји одређена врста померања са спољашњег на унутрашњи план, с природе на човека. Свака од шест песама, обједињених заједничким насловом, у основи има слику, или више њих, а поједине су слике у целини. „Смоква крај пута, / Прашњава, у годинама. // Жута савијена кичма / потекла из раја. // Талас који се извио у крчевину / И добио име. // Смоква што долази с мора.” Опис је на почетку конкретан, поједностављен, упућује на положај и изглед дрвета – налази се поред пута, прашњава је и стара. У наставку, смоква добија и друга својства, престаје бити обично дрво. Песник помиње њено порекло, и то рајско, савијене гране дрвета пореди са кичмом која се савила под теретом. У осталим песмама он врло сликовито развија опозицију доле – горе, почев од онога што се налази под дрветом и онога што је изнад њега: „Лежимо под њом. / По телу нам и очима опекогине”; „Одоздо, камен”; Под овим гранама / Нико ме се не молим. // Слушам зрикавца. / Пева, окренут својој смрти”; „Смоква, непомична, / Закључана у камење”. Оно што је доле истовремено је и опасно и изазовно, везује и ограничава, али је и постојано, као уточиште. Оно изнад је далеко опасније иако светли, ослобађа: „Смоква, у коју је продрло / Сунце и ноћ”; Дан са подигнутим рукама. / Слутић му крај изломљен златним пругама”; „На врху смокве птица на штакама”.

У целини узев, о симболизму у поезији Драгана Колунџије може се говорити тек у назнакама, и то само у њеном тематско-мотивском слоју. „Ова поезија је права светковина ока и уха. Жива, јарка, свежа, опојна, испевана чулима. Није настала из ума коме је потребна мисао да се покрене, из одушевљења, из чулне разгаљености. Зато није дубока али је богата; није мисаона али је импресивна, не може да нас подстиче али може да нас испуни” (Миљковић 1972: 7). Тако жива и обојена, она сама ствара свој ритам, бојама производи звуке, звуцима мирисе, чак и кад не пева о њима, сведочи о повезаности свега у свету. Она је делом сећање, делом сан, делом имагинација, али изнад свега живот, звонак, уплашен, заробљен. Чак и кад су сведена, њена песничка средства снажно делују, а то је, у коначном, и смисао поезије.

Алек Вукадиновић

„Сушт кад вечне зраке пушта
Боже у шта
Срж то твоја прелива се

Уста ушћа. Ушће. Уста
Исто Истом у круг пружа
Траје кружна
Себи слична кућа сушта

Трепти Траје
Боже шта је –
Нити друга ни иста је”

Алек Вукадиновић је, каже Никола Милошевић, „Момчило Настасијевић нашег времена”. Не неко ко је на трагу свог претходника, већ онај „који само полази од тог трага, да би кренуо неком својом, сопственом стазом, условно говорећи, и да би исказао нови, непоновљиви и никад досад на нашем језику исказани говор. Најпре, дакако, у оној мелодијској равни” (Милошевић 2001: 12). На том трагу древног језика и предања нашли су се пре њега, осим Настасијевића, и Ђорђе Марковић Кодер, Станислав Винавер, Десимир Благојевић, Васко Попа, Бранко Миљковић. У стиховима Алека Вукадиновића, „ми можда мало разумемо, али много чујемо.[...] Ми само чујемо жубор језика на извору, или сатенско брујање рафинованих алитерација” (Симовић 1985: 323). Чујемо „корениту и колективну” мелодију, која „долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину животног израза” (Настасијевић 1991: 44). У песништву Алека Вукадиновића Марко Аврамовић издваја две фазе. Првој припадају збирке објављене на крају седме и током осме деценије 20. века (*Кућа и гост* (1969), *Трагом плена и коментари* (1973), *Далеки укућани* (1979)), а другој књиге с краја осамдесетих и из деведесетих година (*Укрштени знаци* (1988), *Ноћна трилогија*). Прву фазу обележава „рекреирање мита о златном добу”, а другу есхатолошки мит (Аврамовић 2014: 259). Са збиркама *Божји геометар* (1999), *Песнички атеље* (2005) и *У ватри се Бог одмара* (2018) у поезији Алека Вукадиновића наглашенији су моменти религиозности и аутопоетике (278).

Почев од друге књиге песама *Кућа и гост* (1969) Алек Вукадиновић гради и специфичан лирски опис, чија је основна одлика „систематско изостављање свих појединости које би указивале на везу између песме и изванјезичке стварности” (Микић 2001: 21). То обележје његова поезија задржала је до данас.

Из збирке *Кућа и гост* песник издваја истоимену песму јер је она прва у низу песама којима му се „причуо звук једне давне, тамне и далеке мелодије”. „И звучно и ликовно она допире са прага најдаљег сећања. Настала сва у тамним додирима и на једном тамном исходишту имагинације, одакле мислим да се једино могу јавити овакви одједи. У песмама које је изазвала домогао сам се још звукова са истог простора” (Вукадиновић 2014: 451).

Слушајући је, све је у овој песми уснуло, неодређено, лелујаво. У три песничке слике, дате у три катрена, кућа и гост утонули су у ноћ и сан. У другом, прочишћеном и

допуњеном издању ове збирке²⁹, као и у првом, песма „Кућа и гост” долази после уводне песме „Рађање ноћи”. Отуда на први поглед не изненађује што већ у првом стиху читамо „Уснула кућа и гост спава”. У „Рађању ноћи” то је наговештено: „Још мало и блага светла / Потонуће у дубине / Са врх брда урлик петла / Најављује госту тмине”. Промењен је доживљај неба као простора светлости – оно омогућава да светлост тоне, нестаје у дубинама. Уједно, петао који се оглашава са брда, и то урликом (претпостављамо у глуво доба), најављује тмину. Песничка слика је тако и озвучена, тајанствена и језовита, што допуњује и приказ из друге строфе у којем „потаја и њена сена / Огледала своја носе”.

Песма „Кућа и гост” почиње сликом уснуле куће и госта који спава. Поступком пресликавања остварена је персонификација куће. Она је толико уснула да „ништа је у сну не пресеца”, што се може разумети као да ништа не нарушава њен сан, тишину, мир и спокој. „Само лист росе лист месеца / Благо је с врха осветљава.” Тиме се у песму уводи и мотив светлости, али заснован на необичној метафори листа. „Лист месеца” може се објаснити обличком повезаношћу ова два појма, а „лист росе” везаношћу росе за лист. У вези са светлошћу, „лист росе” може указивати на скоро свитање, што се у другој строфи наговештава сликом благих петлова који „из ваздуха ко из рова” зуре у ноћ. Смештени у ров, они као да нешто ишчекују, опрезни су, на посебном су месту, скривени. Отуда и глаголски облик „зуре”. Поглед се затим преноси на кућу: „Она сања а гост светли / У подсвести испод крова”. Кућа која сања могла би потицати од песничке слике госта који сања, опет поступком пресликавања. Међутим, у овим стиховима гост светли (ако месец осветљава кућу, онда би и овде могло бити речи о пресликавању) „у подсвести испод крова”, чиме пресликавање на основу месечеве светлости престаје бити могуће. У завршној строфи сан се везује за госта, односно „то кућа у сну госта спава, / ништа јој пламен не пресеца”. Светлост односно пламен прелази са госта на кућу, па се извршено померање наизглед враћа на почетну позицију („Ништа је у сну не пресеца” → „Ништа јој пламен не пресеца”). Гост је и даље у кући, али је и кућа у његовом сну. Уједно, песнички субјект је и у кући, и посматра је споља. У последње две строфе дате су „две битно различите димензије куће, чинећи простор песме наизменично затвореним и отвореним. Као што се у песми врши непрестано згушњавање и разређивање: простор се све време смањује и повећава, видимо га изнутра и споља, одозго и одоздо” (Јовановић 1994: 335). Песничком сликом листа росе и листа месеца песма добија оквирну композицију. „Само лист росе лист месеца / Осветљава је осветљава”. Блага светлост спочетка сада је светлост која траје, интензивнија, што је остварено понављањем глагола осветљавати. Светлост је такође двојака: она долази споља („благо је с врха осветљава”) и у кући је, односно у госту. Она од спољашње прераста у унутрашњу, показујући да су збивања у природи истоветна онима у песничком субјекту (кући и госту).

И у песми „Лампа и ноћ” песник остварује померање попут оног у „Кући и госту”. У празнини и беспућу, у одсуству сваког звука, „у сан дубок тоне јава / Целог света спава моћ / Само тужна госта глава / Одгонета у сну ноћ”. У другој песничкој слици, појачавањем таме, и променом глагола спавати у уснути, мења се и субјекат одгонетања ноћи. „Још тамнија тама поста / целог света усну моћ / Крај нејасне главе госта / Одгонета лампа ноћ.” Промена епитета тужна у нејасна повлачи и промену субјекта – ноћ одгонета лампа. Остаје нејасно да ли се пресликавање везује за светлост лампе, која се супротставља „још тамнијој тами”, или за њену припадност госту, који на тај начин, иако уснуо, одгонета нејасности. Анализирајући мотив госта у поезији Алека Вукадиновића, Драган Хамовић примећује да „кућа, људско прибежиште, заправо поприма особине самог човека, кућа је, у крајњем и битном, поистовећена са оним што ју је сачинио, или

²⁹ А. Вукадиновић, *Кућа и гост*. Београд: Конрас, 2007.

још прецизније: кућа је ознака човекове унутарње, духовне области” (2001: 111). Отуда и честе персонификације у овим стиховима, али и смисаона неодређеност.

Песнички простор збирке *Кућа и гост* је озвучен и светлосно изнијансиран. Од одсуства звукова до оних који сугеришу присуство оностраног, или оних који долазе из сна, ове песничке слике у функцији су Вукадиновићевог пејзажа, одређују његову „опредељеност” за таму или светлост, ноћ или свитање, појачавају контрасте или их успостављају. Неке од њих су синестезијске конструкције (модри урлик, свежи звук). Простор звука (његовог одсуства или присуства) углавном је простор неба или простор висине: „Кроз празнину, кроз беспуће / Нигде звука, нигде цвета” („Лампа и ноћ”); „Уз звездане благе звуке / Месечева сена тражи / Срце, кости, очи, руке / Човекове болне дражи” („Сан под месецом”); „Са врх брда урлик петла / Најављује госту тмине” („Рађање ноћи”); „Делирији тужних паса / Који сву ноћ у сну лају” („Моја земља”); „Ноћу модри урлик цвета / По горама што се гусне / Модре стазе у врх света / Урлик орла кад запљусне” („Ритмови с орловима”, I); „Урлик орла који хита / Плаветнило да ухвати” („Ритмови с орловима”, II); „А тамо крај звезда, горе / Са звезданог благог лука / Љубичасти крчаг зоре – / Небо пуно свежег звука” („Пејзаж куће”); „Свирала што сву ноћ зове / У свој немир света оба” („Моја земља”).

Светлост се најчешће открива као блага и у вези је са дубином, што упућује на небо. Отуда небо као „жишка плава” и „жишка сјаја” у метафорама које сједињују светлост са бојом. Наводимо примере: „Још мало и блага светла / Потонуће у дубине” („Рађање ноћи”); „Само лист росе лист месеца / Благо је с врха осветљава” („Кућа и гост”); „Док га дубина осветљава / Гоњен ветром, скрхан ловом / Уморан и пуст човек спава / Под дебелим својим кровом” („Сан под месецом”); „Под месецом човек спава / Отворене душе дише / Крвоток му осветљава / Срце што у сну мирише” („Сан под месецом”); „Небо над кућом / жишка плава / Свој неизмерни сања пост” („Гост спава”); „Жишку сјаја што с висина / Тоне у то место клето” („Вечно сећање”); „Сву ноћ док тиња ватра бледа / Звездане стазе небо носе” („Месец росе”); „И крчаг који пун светлости / По сву ноћ свога госта зове” („Сан после гозбе”); „Плаветнило ова вена / У најдубљој неба снази” („Моја глава”); „У бескрају зора блага / Када ивице неба сину” („Ритмови с орловима”, I); „У трему куће разлива се / нејасан пожар лампе црне” („Сан после гозбе”). У Вукадиновићевом опусу, како је запажено, „бела и плава су боје даљине и наговештаја бога”, што потврђују и наведени примери, док „атрибути боја ноћи, куће, подсвести, сна, зла и смрти припадају црној и љубичастој” (Јовић 2001: 98).

У одређењима куће атрибути таме углавном су везани за ноћ као доба дана, мада посредно привлаче и гласове прошлости и силе оностраног. У том кључу могу се читати и метафоре у којима се овај атрибут везује за ватру или светлост. Исто тако, песник наглашава и неједнакост таме, односно указује на разлике у њеном интензитету, што је опет у функцији песничке слике и дочаравања простора. У следећим примерима уочава се пренесено значење атрибута црн и таман, чак и у примерима који упућују на основно значење: „И пас, црна љубичица / Поред прага куће тамне” („Лампа и ноћ”); „То време, време, доведе нас / Однекуд на праг куће тамне” („Кружно време”); „Испод неба кућа тамна / Вечно свога госта чува” („Вечно сећање”); „Кућо мајко свих дубина / Поздрављам те тмино жива” („Вечно сећање”); „У трему куће разлива се / нејасан пожар лампе црне” („Сан после гозбе”); „Са дна ваздуха крчаг благ / Тамној се жеђи одазива” („Душа сећања”); „То осипа се ватра тамна / Са чисте стазе птица јеца” („Месец росе”); „И орлова црна снага / Кад потоне у висину” („Ритмови с орловима”, I); „Испод неба камен скрити, / Земља, црно усијање” („Завичајно завештање”); „У сну се скупља тамна поноћ ласте” („Кућа немогућа”); „Небо, земља – црне дражи / Једна другу поноћ тражи” („Ономатопеја

жала”); „Још нејаснија тама поста / У дубље пада ноћ да влада” („Сан после гозбе”); „Још тамнија поста тама / Целог света усну моћ” („Лампа и ноћ”).

У песми „Месец росе” ноћни пејзаж осветљен је росом, односно месецом који се у њој огледа. Он укључује неколико слика. Звездано небо постављено је као необични оквир који отвара и затвара песнички приказ. „Сву ноћ док тиња ватра бледа / Звездане стазе небо носе, / Са дна ваздуха месец росе / Стазама ноћним приповеда.” Месечева светлост означена је као ватра бледа, која са дна ваздуха, значи са земље, огледајући се у роси, приповеда ноћним стазама. Идилични пејзаж смењује слика „куће луде”, око које по сву ноћ путују „глуве ветра стазе”, очигледно не чујући приповедање росе, па „у небо своје жалце плазе”. Тако се успоставља контраст небо–земља, светлосно и звучно маркиран. У последњем катрену тињање „ватре благе” смењује осипање „ватре тамне”, што је својеврсно нијансирање приказа на небу и наговештај свитања. Зато је и стаза чиста, очишћена од ветра ноћи: „са чисте стазе птица јеца / Птица од росе од месеца / Невидљива непојамна”. Бошко Сувајцић подсећа да у народним веровањима роса има лустративно дејство, и да као амбивалентан симбол у себи садржи начело космичког додира неба и земље, као и начело привремености (2008: 39). У народним загонеткама роса је метафорички представљена као кључ којим се играју небеска тела („Минда миндолина / кључе изгубила; / нашао их месец, / отело му сунце.” „Роса” С. Самарџија, бр. 345) (Сувајцић 2008: 40). „У складу са механизмом народне загонетке, који се активира укључивањем поетонима **росе**, у збирци *Кућа и гост* врши се померање значења од субјекта (**кључ**) ка објекту (**врата**). Метафорички пренос ће омогућити формирање слике златних врата (**Сунце**), смештених крај златне леје (**Небо**), на беспутном Млечном путу, под снопом Месечевих зрака” (Сувајцић 2008: 40). У песми „Кућа немогућа” то је остварено у стиховима: „На млечној стази без крова и ушћа / Расла ми роса крај звездане леје / Ту стоје врата саздана од злата / Ту стоје врата да их месец згреје”.

У збирци *Кућа и гост* Вукадиновић полази од персонификованих слика росе, увршћујући их постепено у метафоре којима се сугеришу прозрачност, светлост и чистота: „Роса – тај благи гост од биља” („Вечни свет”); „О росо друга страно ружи / Где кап паде ти продужи” („Луда кућа”); „То је час кад месец излази из свог поткровља да опет запали свој срп над великим пространствима росе” („Из Бистре земље”); „Моје срце сан је росе – / Путовања сати исти” („Ледна вода”); „То роса нешто роморила / А одмах с друге стране света / Римовали се смрт и злато / Миловали се мраз и море” („Капи сна”, II); „Ту роса нешто заромори / И окрену се страна света / Ал кап ту једна све то збуни / Што свет и немир сањала је” („Капи сна”, II); „Између два чиста трена / Затрепета крило росе” („Рађање ноћи”); „Само лист росе лист месеца / Благо је с врха осветљава” („Кућа и гост”); „Само лист росе лист месеца / Осветљава је осветљава” („Кућа и гост”).

Песмама „Кућа и гост”, „Пејзаж куће”, „Кућа немогућа”, „Кућно огледало”, „Кућа и кров”, „Луда кућа” песник је отворио простор куће и за наредне песничке збирке. „Дубоко под кров чудне слике ходе / Путују слике, тамни даси трају / Један зрак уће други тихо мине / Вратима што се негде отварају”. Иако привидно затворен простор, кућа³⁰ је у поезији Алека Вукадиновића простор промене, у којем се укрштају прошлост и садашњост, сан и јава, гласови нестали и гласови живи. Она је уточиште и исходиште необичног настанка.

³⁰ „Кућа је, дакле, омеђен, свој, питом, социјалан, организован и затворен простор, а као опозиција у обредима код Јужних Словена налази се простор шуме (горе), као неомеђен, туђ, диваљ, неосвојен, хаотичан и отворен простор у коме влада вечита тишина” (Милановић 2001: 73–74).

„Само подизање куће у Вукадиновићевом песништву, за разлику од традиционалне градње строго кодиране у свим аспектима, једва да је наговештено, а кад га и наслутимо, оно је ближе самосталном рађању и готово органском израстању из основних елемената – воде, ватре и земље” (Пешикан-Љуштановић 339): „Дуго си била само вода / Дуго си била само ватра / Дуго си била само земља” („Ватри Води Земљи”). У „Кући Потоњег домаћина” она је „плод што расте из темеља” („Ватра и вода свет и земља / И плод што расте из темеља”). У песми „Кровови” кућење куће представљено је и као магијски процес у којем делују чини, али и изразито звучни, мелодијски процес у којем су „везама чудним” спојени чуда, зраци, боје: „Кући се кућа звук се чује / Трепет по трепет одјекује / Путују стазе време траје / Траје крај света не престаје / Ритам се ритму благ простире / Кући се кућа не умире”. Грађење куће одвија се упркос крају света („траје крај света у даљини”), сужавањем „светлости бескраја”. Тиме се она открива као духовна творевина, непропадљива у коначности света, она која допире из светлости и у себи је чува („Везиља света зрачне мреже / Сеје по кући – сан их веже”). Она је одвојена од простора опасности, како физичке, тако и оне духовне – „иза куће је опет шума / Потекла свете из твог ума”. Мотив шуме јавља се у песми „Кућни портре”, чији се наслов може везати за кућну славу, односно слику свеца, нарочито у спрези са стиховима: „Даљином / Бог се / Окружује”. Међутим, почетни дистих може навестити и присуство човека са којим се простор мења („Шума пре њега само шума / Кућа од њега благодан – кућа”), па градња куће заправо почиње појавом човека односно бога. У песми „Кућа Дан Ноћ” слика је заједно с богом један од елемената који гради кућу – „кућа и гост душа и кров / Лампа и ноћ слика и бог”.

Читајући поезију Алека Вукадиновића уочавамо да је кућа у простору (и времену) таме, односно у ноћи, а често и у сну. Међутим, контрастно простору она се осветљава, ако не спољашњом, онда својом светлошћу. Као простор ноћи, она је и простор тишине, „најтиша од свих слика”. Неодвојива је од сна, који се пак не разазнаје од јаве. У песми „Кућа и гост”, видели смо, сан госта постаје сан куће, односно кућа је у његовом сну, па се кућа и гост удвајају у свом постојању. Сличну слику препознајемо у песми „Застирање пејзажа”³¹ (у нешто измењеном облику и у песми „Кућа најтиших слика”). Мотиви куће, госта, сна присутни су и овде. „Кућни духови тамних боја” са даљине прате долазак госта. „Под кров је дубок тама легла / И гост је на дну кућне тмине / Тишине, даљине, звуци благи / Прве покрете у сну чине // Кућама својим звуци журе / Окупља земља ушћа своја / Последњи од свих – звук далеки / Умире усред кућних боја”. У наведеним стиховима простор куће, у којем се јасно издвајају горња и доња граница, притиснут тамом, у сну госта оживљава и укршта тишину, даљину и звуке. Звуци одлазе у земљу, одакле су и потекли (и којој теже да се врате), а последњи од њих нестаје (умире) у кући (кућне боје биле би отуда боје тмине). Нестајући у кућним бојама, оно што испуњава сан такође се прекрива тамом, односно застире попут пејзажа. Тако се оно споља опет преноси на оно изнутра, чак и кад је различитог порекла и појавности. У „Белешкама уз књигу *Кућа и гост*” Алек Вукадиновић помиње Тамни вилајет, као израз „за све оно што долази из имагинативне незнани, из највећих архетипских дубина националног бића” (2014: 453). Такви су и звуци из ове песме, „Тамни вилајет боје и звука, Тамни вилајет језика, Тамни вилајет смисла и значења” (2014: 453).

³¹ У збирци *Укрштени знаци* објављена је песма „Застирање пејзажа II”, у којој далеки звуци не нестају, него се оглашавају. Наводимо је у целости: „Један по један звуци тешки / Замагљен празни простор чине / Најтишег краја звук далеки / Улази под кров кућне тмине // Захвата дубина слике штуре / Висине чисте небо наго / Кућама својим звуци журе / Да стигну своје часу благом // Најтишег краја звуци тешки / Застире простор док свет спава / С незнатих даљина звук далеки / Оглашава се оглашава”.

Мотив тишине присутан је у песми „Бајка кућне слике”. Трагајући за старим сликама, записима прошлости, лирски субјект доспева у таму горке бајке. Заправо, вечно је у њој. Опредељујући се за реч бајка, песник сугерише да слике могу припадати и колективном памћењу, а „оксиморонска синтаagma *горка бајка* вишеструко је функционална, пре свега зато што се у њој укршта ововремени и оновремени тренутак: знак је накнадног, горког искуства лирског јунака (али и лирског субјекта песме)” (Јовановић 1994: 338). Призор „госта без лика” – непознатог или изгубљеног уводи лирског субјекта у сан и тишину („Уснуо тишину куће – мајке”). Слике „што благим живот чине”, односно оне слике за којима је лирски субјект и пошао, представљају „чудне тишине, чудна славља”. Остаје нејасно да ли их и проналази, јер „негде далеко, усред тмине / Један се исти глас понавља”. Он открива да су „светлости благе, умируће / Најтишег краја благи двори”. Долазећи до њих, долази се до сопственог краја, најтишег краја, односно смрти. Епитет благи у значењу умирући приписује се не само светлости него и животу. Песма, која је почела уласком у сећање, завршава се тишином: „Тишина – потоња звезда куће / Spreма се врата да затвори”. Тишина куће – мајке живећи чудне тишине постаје потоња звезда куће, односно тишина на почетку живота истоветна је оној на крају. У песми „Бајка кућне слике” она је везана за простор куће. „Кућа тако постаје погодна да се на њу преслика читав човеков животни пут: она је слика која се прва појављује и последња губи из очију” (Јовановић 1994: 340).

Вратимо ли се стиховима песме „Застирање пејзажа”, указаћемо на семантичку и смисаону важност одређених елемената структуре Вукадиновићеве песничке куће. У другој строфи ове песме препознајемо два елемента – кров и дно (темељ, праг, трем): „Под кров је дубок тама легла / И гост је на дну кућне тмине”. Анализирајући стихове са мотивима куће, песничка слика крова је учесталија и у неким примерима се метонимијски везује за кућу. Као горњи простор куће, кров је ближи спољашњој светлости, за разлику од подних простора који су ближи земљи или су земља сама. Због тога се у крову куће и настањује светлост, односно он је прибежиште од сила мрака. У вертикалној структури куће, он симболизује врх, успињање, дух. У сну лирских „јунака” кров је простор подсвести („Кућа сања а гост светли / У подсвести испод крова” („Кућа и гост”)); „Речи госта притајене / У подсвести испод крова” („Речи госта притајене”). У песничким сликама куће као простора таме и кров носи исту симболику („Док узаврела звезда спава / Кућа се крову приближава” („Кућа и кров”)); „Дубоко под кров чудне слике ходе” („Врата неповрата”); „Дубоко под кров свет се скрио / Најтишу од свих блажи боју” („Кућни покој”); „Дубоко под кров кућне тмине / Кружи у себи кап горчине” („Потоње време”).

Доњи простори очекивано су црно обојени, наслућују или призивају смрт и хтонске силе: „Нејасно време, сан и сена, / И познат мирис крви пламне; / То време, време, доведе нас / Однекуд на праг куће тамне” („Кружно време”); „У трему куће разлива се / Нејасан пожар лампе црне” („Сан после гозбе”); „На дну куће смрт уснула / Цео пејзаж засенила” („Пејзаж са лампом”).

У Вукадиновићевој „кући немогућој” из истоимене песме Љиљана Пешикан Љуштановић препознаје чудесне грађевине усмене лирике (2014: 352). Настала поменути механизмом загонетке, сва је од наговештаја, чуда и ватре, уздигнута и метафизичка („На млечној стази без крова и ушћа / Расла ми роса крај звездане леје / Ту гори кућа док је месец греје / Кућа од пружа кућа немогућа”). Иако сва у облацима, није приписана чудесним градитељкама попут виле и невесте, „већ се пре чини да је она сама од себе, ненастањена и лишена друге функције сем постојања, израсла попут росе” (Пешикан-Љуштановић 2014: 353). И не само кућа. И гост, и ноћ, и лампа, и роса, и тамни

петли, „све то долази однекуд, из неке тајне незнани, као из Душе сећања” (Вукадиновић 2014: 451). Вукадиновићева кућа је необичан укрштај мелодије и слике. Сва од наговештаја, трептаја, беласања, светлост упркос својој тами, она је и огњиште и родно тле, простор предака и њихових душа, али и небо, дух, суштина. Од ње полази својим рођењем и њој се враћа својом смрћу. Средишњи мотив у поезији Алека Вукадиновића, она је никад довршена и никад прочитана слика, чија се значења не исцрпљују, већ само надовезују, слажу и укрштају. Са мотивом куће посебном везом повезан је мотив лова, а са песничком сликом госта песничка слика ловца. И ловац, попут госта, делује у ноћи. Као и кућа, и лов је трагање, за предачким, матерњим, суштинским, упоришним. У песми „Ловчев пут”³² оно се антиципира. Састављена од два катрена, ова песма наставља мелодију „Куће и госта”, издвајајући у ноћи лик ловца и Пуноћу плена: „Нејасна, дивља, ноћ га дражи... / Он диже крила док свет спава / Па у Пуноћи плена тражи / Танку нит што се удаљава”. Песничка слика је заснована на контрасту света који спава и нејасне и дивље ноћи. Успавани свет као да не чује њен позив. Чује га, међутим, лирски субјект, чиме се контраст продубљује. Не именујући га као ловца, песник му даје крила, способност да осети дражење ноћи и да се отисне у њен простор, који је, као простор лета, простор висине, космичког. У наредним стиховима препознајемо још једну опозицију. У Пуноћи плена ловац трага за танком нити, и то оном која се удаљава, која нестаје, прекида се. Или води до њега. На тај начин Пуноћа прераста у суштину, потпуност, коначност у неухватљивости. Тражење постаје запитаност, не само ловца већ човека уопште, она запитаност чији нас одговори претварају у плен, немоћан да спозна нит за којом трага. „Сву ноћ тишину благу ствара / Ко да немоћној стази тежи, / У сну се спаја и затвара / У трепет плена који бежи...” Простор песме опет постаје унутрашњи, односно „сели се” „у садржаје свести лирског јунака/ловца” (Јовановић 1994: 344). Како би рекао песник, „за разлику од песника који нпр. описује залазак сунца у природи, ја описујем залазак картезијанске светлости у бићу. Песма бележи тај час: згушњавање боја, сабирање суштина, све дубље према црном језгру” (Вукадиновић 1992: 59). Однос ловца и плена премештен у сан заправо је премештање у свест песничког субјекта/ловца, његово преиспитивање и понирање у сопствено биће, у језгро сумњи и разрешења. У „Ловчевом сну” он „ноћи најтишег краја снује”. Као и у претходној песми, именовање ловца постоји једино у наслову. У тексту песме оно уступа место семантичкој сугестији или има другачији облик. Символично, он је патник и гонич. „Ноћи најтишег краја снује / Патник по танкој лова стази / Вечно се жури плен да чује / Како у благи крај залази // Гонич кроз благу нејасноћу / Рођене смрти слика сушта / Уснуо прати плен што ноћу / У смрти благи крај се спушта // Нигде му авет мира не да: / Хита кроз звуке, гласе, боје / Хита крај благи да угледа / Ко родну слику смрти своје”. Простор ловчевог сна у прва два катрена као да смењује буђење у последњем катрену. Заправо је реч о нијансирању песничке слике, тј. промени интензитета. Оно се остварује на неколико нивоа, на првом месту семантичком. Песнички субјект у првој строфи снује („ноћи најтишег краја”), да би у другој утонуо у сан („уснуо прати плен”). У трећој строфи уочава се убрзање: кретање постаје хитање „кроз звуке, гласе, боје” да би се дошло до дубине бића, или, у коначном, до своје смрти. Уједно, његово кретање у првој строфи има епитет вечног („вечно се жури плен да чује”), што га и уопштава и преводи у сферу колективног. Иако везано за простор сна, оно се градацијски везује за глаголе чути, пратити, угледати. Међутим, у прве две строфе оно је усмерено на кретање плена, док се у последњој везује за ловца: „вечно се жури плен да чује / како у благи крај залази” → „уснуо прати плен што ноћу / У смрти благи крај се спушта” → „хита крај благи да угледа / Ко родну слику смрти своје”. На исти начин трансформише се и синтагма благи крај: од неодређеног простора, преко простора смрти, до смрти своје. Приближавајући се плену, који му непрекидно измиче, ловац се

³² Песма је објављена у збирци *Трагом плена и коментари*. У садржају је именована као „Удаљавање”.

приближава смислу којем тежи. Досезање плена, његове пуноће, могуће је једино у часу умирања, због чега се у песми и наглашава његово удаљавање.

Певање о лову и ловцу, видели смо, може се довести у везу са певањем о кући и госту. Место са којег се креће у потрагу за пленом блиско је простору куће, иако се тако не именује. Онај који у потрагу креће могао би бити гост – ловац. У песми „У крају куће госта крај” налазимо стихове: „Чудан је свету пејзаж сена: / Стазе све гушће око плена / Куће све ближе благом крову / У крају куће гост у лову / Крв што се тајним трагом вере / И пејзаж лова – крај без мере”. У њима долази до удвајања два песничка простора и субјекта. Удвајање у песми истоветно је оном у сну. Отуда је она скривалица, она која их укршта не откривајући их. Оне то чине међусобно, исијавањем својих значења: „Два се краја у сну шире / Кућа и њен ткалац благи / Две се слике притајиле / Једна другу осветљава / А песма је скривалица”. Песма, међутим, открива да се кућа и простор лова не могу сматрати истим простором. Из једног потрага почиње, у другом се окончава. Доводећи у везу мотиве ловца и госта, постаје јасно да „певање о лову и ловцу није тек други начин певања о кући и госту, колико певање о њима у другом тренутку” (Јовановић 1994: 349), односно „сан Госта је да пронађе Кућу бића, постојећу од темеља до крова, сан Ловца је да пронађе Кућу смисла/Апсолута, слућену у даљини” (349). Сусрећу се у нестанку, у простору који су одгонетнули.

Полазећи од мотива госта, куће, крова, лова, ловца, плена, шуме, тмине, даљине, светлости, росе, ласте, стреле и других, и враћајући се њима, Алек Вукадиновић остварује посебну мелодију укрштаја, поезију концентричних кругова значења и смисла, „један модерно заснован песнички еп, кроз кратке лирске форме” (Вукадиновић 2014: 477). О својој поезији песник каже: „Сопствено песничко здање указује ми се у виду двојног сунца: на једној страни потпуно осамостаљено језикотворно здање (језичко-мелодијско плетиво), а дубље у позадини ‘сунце’ другог здања, које га у стопу прати, значењска грађевина, дубинска истост првог света” (Вукадиновић 2014: 479). Тако дефинисано оно осликава Вукадиновићев симболизам. Заснована у језику и ослобођена изванјезичке стварности, свега видљивог и присутног, ова апстрактна и загонетна поезија је поезија ромора (Вукадиновић 2014: 452), сопствене мелодије, алузија и наговештаја. „То што се значење одмах не види, што је затамњено, то само значи да је песма потпуна, да је виши ум имагинације на делу”, односно, наставља песник, „то што се види у једној песми није та песма” (Вукадиновић 2014: 452). Одвајање од предметног света сугеришу су и сами стихови. У песми „Укрштени знаци” песнички субјект каже: „Слушам како пева Ништа”. У „Крвовима” шума иза куће је „потекла свете из твог ума”, у „Ловчевој земљи” „кажем шума кажем кућа / Смрћу жива – а нема је / Још је нико не нашао”.

Уједно, песнички израз Алека Вукадиновића је сажет, редукован, ослобођен свега сувишног, смисаоно загонетан. Из такве структуре произлазе и његова затамњеност и његова симболичност. Али и његова звучност, прецизније „сазвучје”³³. Он прати мелодију Тамног вилајета, и обрнуто. „Нашавши се пред проблемом како, и којим језиком, да изрекне неизрециво, и како да изрази, а да при том не рационализује, не повреди, не осиромаша, и не изневери свој тамни, магловити и сложени свет”, песник се окренуо језику басми и бајалица (али и других краћих форми), „језику који није служио

³³ Милосав Шутић сматра да „ова поезија своју посебност не остварује толико звуком, који се на први поглед намеће као њена доминанта, колико својим ‘сазвучјем’”. Док појам звука „упућује пре свега на језичку мелодију као формални принцип песничког израза”, појам „сазвучје” „дубље захвата у подручје смисла, преносећи формалне особине првог на ово подручје у оној мери у којој је то могуће” (1979: 103).

зато да произведе и изрази смисао, него да урекне, да призове, да уврача и зачара” (Симовић 1985: 324).

У књизи *Кућа и гост* читамо „Језичке пословице” („Пореч гора”). Међутим, већ у првој зачуђујућа слика реке поништава одређење по којем је пословица сажета формулација искуства. Искуство изостаје. Парономазијом (река, рекла), асонанцом (е, а) и алитерацијом (к) остварује се звучна и изразито ритмична песничка слика, у којој готово да можемо чути необичан речни ток. „Текла па себи правце секла / Река што текла куд није рекла.” Ослушкујући га, ритам као да пресеца реку, али, с друге стране, пресеца и сваку могућност да је ближе одредимо. Формулација дате пословице умногоме подсећа на мисаоно-говорну игру својствену загонеткама, једино што је одгонетка већ присутна у песничком изразу. У ширем смислу, овако формулисана она тежи додатном одгонетању, тражењу смисла. Призовемо ли „двојно сунце” Вукадиновићевог песничког здања, уочавамо да формулација „пословице” у потпуности одговара његовој првој страни – она је језичко-мелодијско плетиво. Друга страна активира механизам загонетке – тражи да буде откривена. И друге две пословице засноване су на истој језичкој игри. Наглашена звучност и ритмичко сегментирање стиха у формалном погледу приближавају их бројалицама: „Виђена у сну оста бајна / На дну нејасне куће тајна / Не рече ни реч шта је било / Та птица другој птици крило / Тај сан у гори благ и чист / Та ластва другој ласти лист”; „Порече пореч све реч по реч / Па све ред по ред оде поред”.

Као књижевни термин бројанице (разбрајалице) означавају „дечје говорне игре што се изговарају у игри скривања”, при чему је „смисао жртвован ритму и асоцијацијама по сазвучју” (РКТ 1985: 629). У „Кућним бројаницама против злог духа” говорним и звучним играма (такође оствареним највећим делом асонанцама и алитерацијама) песник прикључује и елементе карактеристичне за басме и бајалице, а који призивају магијско деловање речи, верујући у њихову моћ да привуку или отерају одређене силе. У њима се, попут цитата, препознају и одјеци усмене књижевности и језичке културе уопште („далеко ти кућа била”, „коло колу – околу те”, симболика броја седам итд.), чији се смисао помера у правцу целине у којој се налази. Такође, и у овим песничким структурама Вукадиновић активира сталне мотиве и симболе своје поезије, попут куће, даљине, ласте... У насловној синтагми атрибут „кућна” одређује усмереност самог текста, односно контекст изговарања, будући да је бројаница, што је необично, усмерена против злог духа. У целини гледано, већина стихова упућена је некоме – злом духу: „Броји броји па преброји / Само себе не уброји / Далеко ти кућа била / Жалили те кућни жали” или „Реч те по реч порекао”, „Тако теби тек текао”. И поред неодређености и смисаоне неухватљивости, захваљујући симболистичким механизмима Вукадиновићеве поезије, као и изразитој мелодичности, ове песме не остају „непрочитане”, напротив, активирају читав један свет алузија и наговештаја и песничке флуидности. Уочено је и да песник „узима само оне елементе и жанрове (басма) који већ сами по себи имају потребну енигматичност и могу се лако користити у песмама које су и саме смисаоно неодређене” (Микић 2001: 29). Осим жанрова, користи и сличне језичке конструкције, што активира механизам упућивања или препознавања, односно уланчавања потенцијалних значења: „Порече пореч све реч по реч” („Пореч гора”); „Реч те по реч порекао” („Кућна бројаница против духа злог”); „Све реч по реч до Речи” („Ушће Заушће”).

Многе од песама насловом су одређене као басме, што усмерава тумачење: „Басма од урока”, „Басма-Мрасма”, „Басма за Моруну”, „Басма за Мору”, „Басма исцелитељка”, „Немушт-басме”, „Мелод басма” и друге. Басма је у наслову збирке *Тамни там и Беле басме*. Међутим, жанр басме у поезији Алека Вукадиновића само је подтекст, основа са које, различитим поступцима стилизације, настају његова „двојна сунца”. У њима се

успостављају различите и сложене појмовне веза, стварају нови песнички простори. Један од њих препознајемо у насловима: „Ушће пева не пева”, „А на ушћу Ушће је”, „Ушће Заушће”. У песми „Ушће пева не пева” препознајемо мотиве наглашене сугестије – шума, жишка, покров, кућа, ушће. Неки од њих (шума, кућа, ушће) творбеним и семантичким путем претварају се у простор зла (зло-шума, зло-кућа, Злоушће): „*Душе шуме зло-шуме / То што чујеш бешум је // Жишка снови не снови / Покровом се покрива // Душе куће зло-куће / Песму пева Злоушће // Ушће пева не пева / У покров се одева*”. Песнички субјект обраћа се духу шуме, и то шуме зло-шуме, чиме се негативни значењски потенцијал шуме наглашава. И жишка која снови то не чини. Уместо сна, покрива се покровом, чиме се уводи присуство смрти. Одевање у покров једино у песми не подлеже негацији. Одевајући се у покров ушће „пева не пева”, уступајући песму Злоушћу. Ушће у песми „А на ушћу Ушће је” „од све смрти веће је”, што овој метафори приписује вредност смрти и коначног нестанка.

Са простором Злоушћа повезано је Заушће: „Насред горе Немуште / У потаје у суште / Легло света Заушће”. Оно је простор без говора, немили крај: „Немили крај је ту где лових / Најтишег краја нејач нему / Немости благих нема мене” („Две приче из Немушт-горе”, I). У простору тишине и одсуства говора („Гором долом потаја / Тајац тајцу до таја / крај полего до краја” („Ушће Заушће”)) укида се и постојање („Бројим себе не бројим” („Ушће Заушће”)) јер „од опаке Неречи / Никад се не залечи”. На тај начин басма призива говор, а са њим и поезију. Одсуство речи једначи се за Заушћем, што је у ширем смислу увирање у смрт. У циклусу „Басмаслов” *Божјег геометра* Немушт-гору смењује Зачар-гора: „Трепти Траје / Па траје // Немушта је – Да шта је // Све тај тајцу / До Ушћа // Кључ се кључу / Закључа”.

Почев од збирке *Укрштени знаци* „језичка стварност” Алека Вукадиновића отвара се за импулсе изванјезичке стварности. Мотиви непосредног искуства, међутим, губе своју конкретност, везаност за одређени простор и време, саображавајући се свету лирског „беласања”. Завршни циклус збирке *Укрштени знаци* насловљен је „Луди свет” и захваљујући песниковим напоменама и датирању усуђујемо се да кажемо да је подстакнут одређеним стварносним моментом. Уз наслов песме „Зимско јутро” наведен је и датум – 24. јануар 1987. Тог јутра, опседнут стихом „Вејте пахуље најцрњег снега”, песник је устао да га забележи. „Махиално сам погледао кроз прозор и угледао праву лавину неких ситних, загасито-црвених, чађавих, пахуља, које су сулудо вејале кроз прозор. Застао сам, нем, пред овим призором. Истога часа појавиле су се бројне слике, асоцијације, дохватио сам најближи лист хартије и просто написао ову песму. Као да је била диктирана” (Вукадиновић 1988: 60). Пажљивијим сагледавањем, овај запис може нам се учинити и аутопоетичким. Испрва опседнут стихом, песник проналази „упориште” за његову реализацију. Међутим, како сам каже, призор се отвара у мноштво слика и асоцијација, дакле, призор је тек искра за разгоревање певања. Зато одсуство дескриптивних елемената у песми не изненађује. Заправо, датирањем и откривањем збивања које је претходило тренутку стварања, песник указује „на неизбежно укрштање песничке и ванпесничке реалности”, односно „на поступак сажимања и лиризације непосредног животног искуства” (Јаћимовић 2001: 84). Изненађује, међутим, нешто друго. Слика јутра назире се као слика мрака и умрлог света („Јутро је, Боже, а нигде зоре / Одасвуд тамни покрови прете / Тешког ли часа умрли свете”). Пахуље, симболички црно обојене (пахуље најцрњег снега), падају с неба, с брега, падају у мрак, у срце, али и у небо, горе³⁴. Оксиморонска слика пада нагоре, с једне стране, слика је нарушене

³⁴ „Сама инверзија је, ако не садржана, наговештена већ у синтагми 'црни снег', и отуда се и може очекивати да такав снег пада 'у небо, горе'” (Микић 1990: 102).

равнотеже, измештености поретка из његових оквира, али, с друге, и премештање у свест песничког субјекта, у његов доживљај који не мора бити саображен реалном свету. Одсуство Бога, којег лирски субјект зазива, прати и мотив потоњег времена. Опет у промењеној перцепцији „отворен бездан звездане злоће: / цвокоће умрли час цвокоће”. Чађаве пахуље стварног доживљаја у песничкој слици померене су у шуму („шуме и горе стисле се неме”; „залазе боје видљивог друма / Залазе људи, залази шума”). Још један поглед у тмурно јутро песничком субјекту открива ужурбане „потоње госте” (гост је елемент и симбол Вукадиновићевог песничког света), полуживе, „некако глуве, некако криве”, који му се, „смрзли од јада, мрки од студи”, чине полуљудима. Стих „Вејте пахуље црног снега”, који песник помиње у својој напомени, смештен је на почетак последње, четврте, сестине. Семантичка изнијансираност употребљених глагола падати (у првој строфи) и вејати (у последњој) и облик императива наводе на закључак да се потоње време намеће као једино могуће. Пахуље црног снега отуд су његова потврда, не наговештај.

„Песников ламент”, како стоји у поднаслову, настао је на вест о Чернобиљу. Вест је, чини се, прекинула стварање песме, јер први стих почиње узвиком и изненадним збивањем: „Гле, усред песме, усред лета / Потоње време и смрт света”. Долазак потоњег времена прекида успостављену нит доносећи смрт света. У целој песми то је једина веза, ако се може сматрати везом, са оним што се у Чернобиљу догодило. „Песников ламент” пре се може читати као наставак „Зимског јутра”. Време је „глувог мрака” и мрачних сила које се непрекидно умножавају, толико да су „наврли живи умрлима”. Као и у претходној песми, лирски субјект се све време обраћа Богу, чини се узалуд („Дуго времена, дуго већ / Не чусмо, Боже, благу реч / Ни жишка неба, нит кап зоре / Не походи нас кроз просторе / Кроз потонули глуви мрак / Ни жишка, Боже, нити зрак”). Свет је већ мртав, наглашава се понављањем завршног стиха („То ти је живот, мртви свете”). Почетни импулси – загаситоцрнкасте пахуље односно вест о нуклеарној катастрофи преведени су у свет симбола, односно замењени песничком сликом таме, ужаса и смрти, „они су гласници апокалипсе чија се рушилачка снага размахала у времену из којег нам се јавља песнички глас” (Јаћимовић 2001: 85). У песми „У невреме” оно се именује појмом из наслова (*Невреме, Време зла, Време мрака*): „У Зло доба Опште студи / Свет у страху и Свет луди // Као да су кров свој свили / Зло и Горе укрстили!”

На везу песме и изванјезичке стварности Алек Вукадиновић упућује и непосредним датирањем својих песама, у наслову или поднаслову: „Круг, 1992”, „Рапсодија Тамног тама” („На вести које пристижу из часа у час”), „Хаос, 1999”. На годину из наслова и ратна збивања у њој у песми „Круг, 1992” читаоца може асоцирати већ први стих: „Време смрти време јада”. Међутим, у наставку оно ни у једном сегменту не упућује на историјско време. Везује се за представу круга („Кружи кружи / Сву Ноћ дугу ветар тужни / Ветар тера / Време у круг и помера”), исто као и жртва („Гонич гони / У круг жртву док зарони”) и има изразито негативну симболику. Не одређујући ни жртву ни гонича, песник их уопштава, обезвремењује и измешта из конкретног простора. Историјско време смењује време у којем су „Зло и Горе без предаха”, у којем онај који гони жртву гони и Време и Бога до смрти. Симболика круга присутна је и у „Рапсодији Тамног тама” („Кам отвори дом затвори / Круг ти кругу / Мрак у гори”; „Вечно у круг зла се слама / Кружна ружа Тамног тама”; „Кружи у круг крило јада”; „Кружи у круг крв ми јака”; „Круг за кругом часа злога / Круже крузи / Траже бога”). На вести које пристижу песник одговара сликама свеопште угрожености, јер „од Небога Бог се крије” и „коб трајати не престаје”.

Циклус „Година 1999” у књизи „Знаци времена” песничке збирке *Божји геометар* садржи песме „Хаос, 1999” и „Крај века: Стрепња”. Прва песма је, поред временског одређења у наслову, на крају и датирана – март–април 1999. Иако наглашавање временског тренутка усмерава тумачење, убрзо се открива песнички поступак присутан у претходним збиркама. Бомбардовање Србије, које се у том периоду догодило, само је један слој уводне песничке слике: „Наopak је Боже смер је / У свет ушла луда звер је”. Наopak смер и зло у њему стварају „зло-опако време”, у којем дом не сија и бог не зари. Свет је препуштен себи, лишен светлости и милости божје. Изгубивши смер и оставши без бога, он слућен тутњи „у – Ништа / У мрак општег пепелишта”. Завршни стихови, иако не експлицирају потоње време, значењски га наслућују.

Симболичност израза Алека Вукадиновића у овим песмама остварује се на неколико начина. Осим поступка очућавања, којим се песнички свет привидно смешта у реалност, а онда уопштавањем и лиризацијом из ње помера, песнички поступак углавном остаје у домену израза, његове звучности и семантике. Уз фигуре дикције и обрнути говор, песник се служи и поступком инверзије у именичким синтагмама, смештајући атрибут иза именице. На пример: „Камни врти даси шкрти / Час умрли / И бог смрти” („Рапсодија Тамног тама”); „Свете у злу свете луди” („Рапсодија Тамног тама”); „Круг за кругом часа злога” („Рапсодија Тамног тама”); „Бога света умрлога” („Рапсодија Тамног тама”); „Сву ноћ дугу ветар тужни” („Круг, 1992”); „Дошло је време зла најгорега” („Зимско јутро”); „С висова мртвих, са врхунца” („Песников ламент”). Песничке слике неретко су засноване на контрасту, за који симболика боја има значајну улогу. У песмама о потоњем времену очекивано се издваја црна боја (именице мрак и мраци, тмина, придеви црн, таман, вран, мрачан, синтагма „Тамни там”, али и гавран у песмама „Гавран-дрво”, „Гавран-поље” итд.).

„Звер смрти” не напушта песника ни у песмама које у основи имају саму поезију. „Слово Глигорија Дијака” је једна таква песма. Лирски субјект је позициониран између два тренутка – „свуд околу” и „ја сред”. Један је временски, други песнички. Из првих стихова сазнајемо да „свуд околу време звера / Звер се смрти не помера”, при чему остајемо у недоумици да ли се облик „звера” односи на глагол (па и време унезверено гледа у смрт која га не напушта) или је измењени облик именице звер (звер времена). Будући да у наставку песме срећемо стих „Свуд околу време мрака”, следећи паралелизам чест у Вукадиновићевој поезији, склони смо да закључимо да је ипак посреди време звери. Обревши се у таквом времену, мрачном, претећем и угрожавајућем, лирски субјект вапи за богом и његовом милости. Иако није остављен („крепи крилом Бог Дијака”), лирски субјект у обраћању богу наглашава присутно зло („Боже, зло је!”). У времену звери и мрака, он је „сред своје / Сlike, даљине, куће, боје”. Понављајући предлог сред и у следећем стиху („Ја сред своје / Све реч по реч у покоје”), песник истиче његову усредсређеност, усмереност, неку врсту измештености из онога што је околу. Он је у свету сатканом од слика, у Вукадиновићевом песничком свету, свету његових мотива (даљине наспрам смрти која окружује лирског субјекта, кућа као духовно уточиште, боје као контраст мраку). Али и тамо га прати смрт, јер „реч по реч” одлази „у покоје”. Због тога се, видели смо, и обраћа богу и тражи уточиште. Облике садашњег времена (не помера, крепи, је), додуше ретке, јер песничка слика је ослобођена глагола (што доприноси и њеној неодређености, али и музикалности и алузивности) у последњој строфи смењује облик аориста (утках). „Златну искру душе своје / Утках овде – Ето то је”. Оставивши у речима „златну искру” своје душе (у песничку слику укључује се и семантички потенцијал глагола уткати, односно ткати), песнички субјект је предухитрио време да га у томе спречи. Победио је и време и смрт у њему.

У поезији Алека Вукадиновића песник је и неко ко својом снагом „наоружава” свет. У „Поруци песнику” елементи тог света су ватра, вода, море и ваздух, „који се у основи подудару са ’праелементима” (Микић 1999: 193), али и „благост свога краја”, односно „завичај, свој крај, пејзаж у коме се лирски субјект најмање осећа угроженим” (194). Снага лирског субјекта усмерена је и на шуму, ласту, биље благо, нејач куће и нејач шуме, елементе који се у овој поезији могу сматрати сталним. „Наоружај мало кућу / С краја на крај жишке тихе / Час умрли госта-ловца / У кући са стрелом равном”. Уласком у кућу, односно у мотиве унутрашњег круга, оне дубље, скривеније (попут жишке тихе), песник указује на потребу да и њима омогући трајање, да их снагом своје речи извуче из вилајета недоступног свима. Зато на крају и позива песника (или себе самог) да наоружа и шуму и кућу, опет идући од оног споља ка оном унутра („Наоружај мало шуму / Наоружај мало кућу”). Лирски паралелизам, присутан и на језичком плану, песнику омогућава пуноћу исказа и пуноћу садржаја, пуноћу значења и смисла. Зато је потребно закорачити и у свет шуме иако у њој царују звери.

У есеју „Херметичка песма” Бранко Миљковић помиње ружу која „у песми процвета, и има свој мирис, и боју своју има” (Миљковић 2016: 166), постојанија од свих баштенских ружа, обојена пигментима својих самогласника (166). Миљковићева ружа вербалне јаве нема, међутим, божанско порекло. Она настаје у језику и из језика. У поезији Алека Вукадиновића постоји „ружа језика”, као метафора, наслов песничке збирке и једне од њених песама. У песми се успоставља, „препознатљивим поступком, већ познати доживљај света и човековог места у њему”, али она „не личи ни на једну претходну песму овог песника” (Јовановић 1994: 362). Кратка, изразито мелодична, како због звучности самих речи (и алитерација), тако и њихових сазвучја, она је пример преливања и трептаја којима настаје и траје Вукадиновићева вербална јавна. У првој од три кратке строфе (у строфама се смењују стихови од осам и четири слога) суочавамо се са упитаношћу лирског субјекта о природи стварања: „Сушт кад вечне зраке пушта / Боже у шта / Срж то твоја прелива се”. У наведеним стиховима издвајају се појмови сушт и срж, као они од којих све потиче, појмови духа и вечности. Вечни зраци сушта заправо су преливања божје сржи, преливања божанског у оно што је животно, претварање једног облика постојања у други. Упитаност лирског субјекта сведок је тајне процеса преливања, немогућности да се свакоме открије. Другу строфу песник почиње синтагмом „уста ушћа”, коју затим разбија, наводећи њене чланове у инверзном поретку: „Уста ушћа. Ушће. Уста / Исто Истом у круг пружа / Траје кружна / Себи слична кућа сушта”. У поезији Алека Вукадиновића мотив ушћа, видели смо, близак је мотиву смрти, што сигнализира претварање онога што је вечно (вечни зраци) у оно што је смртно и пролазно, што ће у ушћу нестати. Међутим, не потпуно. Стихом „Исто Истом у круг пружа” песма призива кружно кретање као један од принципа Вукадиновићевог света. Зато траје кружна „себи слична кућа сушта”. Успостављањем круга „сушт” – „Уста ушћа” – „кућа сушта” наговештава се пут божје сржи, од њеног преливања, нестајања или остваривања, односно потврђивања у „кући суштој” као Апсолуту. Упитаност песничког субјекта наставља се и у трећој строфи, али се у питању назире и одговор: „Трепти Траје / Боже шта је – / Нити друга ни иста је”. Кућа сушта и траје и трепти, живи и лелуја, што се објашњава њеном природом – чувајући срж божју она се није променила, али је прешавши из вечности у живот постала тренутна, пролазна, она која ће нестати. Због тога је она и суштина и привид, и сушт и ушће. Вратимо ли се наслову Вукадиновићеве песме, уочићемо да је његова ружа већ постојећа ружа симболистичких песника, ружа вербалне јаве, односно језика. Као симбол стварања, она је симбол преливања о којем говори песма, вечна у својој егзистенцији, а уједно „нити друга ни иста је”. У том смислу она је симбол песничког поступка Алека Вукадиновића, чије песме, као боје и мелодије, сведоче „увек један исти, отворени бескрај, као неограниченост и ’неисцрпност битка у

нама” (Вукадиновић 2014: 473). „Ружа језика је метафора за онај највиши сусрет језика и значења, који биће и језик сањају од праискона” (Вукадиновић 2014: 481).

Поезија Алека Вукадиновића читаоцу се открива као поезија континуитета и доследности, „унутарње еволуције” (Ђорђевић 2008: 80). Усавршавајући песнички поступак и форму своје поезије, и проширујући тематско-мотивски спектар, он остаје веран симболистичкој поетици. Певајући о кући и госту, зимском јутру или гробљу око Гораждевачке цркве, он пева звуком и бојом, живописно, а не дескриптивно, тек наговештавајући, не откривајући. Сажетим, језички редукованим изразом, онеобиченим одступањима и говором фолклора он гради песничке слике тананих, неухватљивих и умножених значења.

На крају последње објављене збирке *У ватри се Бог одмара* налази се песма „Књига”. Изразито кратка, од свега осам стихова, она се разликује од већине песама у овој збирци, које су, иако на трагу претходних књига, језички нешто једноставније и разуђеније, односно у њима је избегнута она препознатљива згуснутост и непрозирност садржаја. Наслов песме позива читаоца да кућу сву од сјаја „Трептаја и Траја / Бешума и Шума / Белина / Тишина” доживи као књигу. Везујући се за вредност коју кућа као симбол духовног има у поезији Алека Вукадиновића, песничка паралела се лако успоставља. „Изнад: / Само свод је / Небеских висина”. Одсуство таме у одређењу куће књигу описује само светлошћу, што је у складу са њеном припадношћу области духа, али и везаношћу за област језика. Попут „куће сушта”, и она „Трепти и Траје” (сва је од „Трепта и Траја”), као посебност, јединство супротности, целина сазвучја, изнад које је једино небо (Бог). Као потврда вербалне јаве настале са „Ружом језика”.

Милосав Тешић

*Чедан лик,
кроз флуид,
у облик
сточи вид.*

*Лик је тај
далек звук,
у трептај
сажет хук.*

*Тек је он,
у ме слит,
таман тон.*

*То је вал
обавит
у кристал.*

У есеју „Нит између прошлог и савременог” Милосав Тешић каже да су песници „бесумње, пажљиви читаоци прошлости, а понеки од њих, што је веома сложено осећање, не одвајају је од савремености: и једно и друго доживљавају као исту реку, реку која извире негде у најдубљим тамнинама времена и тече ка неком непознатом ушћу, ка неком несазнатљивом крају” (Тешић 2004: 202). У његовим стиховима пажљиви читалац препознаје баш таквог песника. Од објављивања првих песама у периодици, а потом и збирке *Купиново* (1986), Милосав Тешић не престаје да спаја прошло и будуће, историјско и фолклорно, доживљено и оно што се слуги, изнова их преиспитујући, уређујући и дорађујући. Са сваком следећом збирком у његов песнички свет укључују се нови мотиви, песме добијају другачији подтекст, али је оно опевано и даље ту, преноси се из збирке у збирку, допуњује или изнова осмишљава. Некад је реч о песми, некад о целим циклусима. Након *Купинова* и *Кључа од куће* (1991), објавио је збирке *Благо божије* (1993), *Прелест севера* (1995) и *Прелест севера, Круг рачански, Дунавом* (1996). Уз неколико избора песама, Тешић се огласио и лирским спевом *Седмица* (1999), књигама *Бубњалица у пчелињаку* (2001), *Дар и коб* (2006), *Млинско коло* (2010), *Ветрово поље* (2013), *Калопера Пера* (2018), *Привид круга* (2019).

Иако се поезија Милосава Тешића због своје сложености, како формалне, тако и смисаоне, не може јасно одредити, симболистичко наслеђе се и те како препознаје. Поред инсистирања на звуку, мелодији, ритму, открива се и у настојању песника да својим стиховима да што савршенији облик. „Са мало слободе, може се рећи да је наш песник сјединио формално савршенство прве генерације наших симболиста, Дучићеве и Ракићеве, затим дубоке, ирационалне и подсвесне слугње друге симболистичке, Пандуровићеве и Дисове генерације, са искуством модерне поезије наших неосимболиста, Миљковића и Лалића пре других, и њиховог односа према сопственој и европској традицији” (Јовановић 2018: 7).

Оно што се у овој поезији може подвести под симболистичко искуство препознаје се на неколико равни, тј. у неколико песничких поступака. Покушаћемо да их дефинишемо на исти начин на који се и јављају – од најједноставнијег ка сложенијим. На почетку, то је пејзаж, односно природа. Она је извор боја, слика, сензација, варки, звукова,

мелодија, асоцијација, мириса, свега онога што просијава из ових стихова. Из ње потичу и у њу се сливају, кроз доживљај лирског субјекта. Виши ступањ су топоними, они који један предео именују, са којим постоје и у који уносе своје етимолошке подстицаје и значења. Свет природе и топонима прелива се на свет збиље, односно стварност, прошлу и садашњу, искуство. Тако се у ову поезију укључују и историја, и књижевност, и култура, а са њима и промишљање чина стварања, уметности уопште.

У песничком свету Милосава Тешића пејзаж је важно и моћно средство. Међутим, оно што он представља, односно оно што се оком види, само је подлога за надградњу и нова значења. Већ у првој збирци свака од три целине песме „Крушедол” почиње истим стиховима, којима се сугерише вишеслојност значења: „Долом, гором, Крушедолом, / мрклом ноћи и оловом / бело вече док се свлачи, / једно јесте – друго значи”. То „друго значи” светлуца кроз стихове Тешићеве поезије превлачећи његов свет из збиље у неку другу димензију, читаоцу често неспознајну. У песми „Крушедол” није у питању само однос таме и светлости, демонског и светог, то је стално преливање из јесте у није, и обрнуто. Наглашавајући тамно и демонско (гора, мркла ноћ, олово, хук са брега, раскршће, вроне, помрачина...), лирски субјект га све време доживљава као обману, тражећи у њему оно друго („Разгрће се мрак пред Богом: / жар за валом, ветар ланом, / белим крином и бршљаном”; „Сто година већ путујем / једно будим – друго трујем”; „У лудилу блеште боје / Ништа више није моје // Тек се око отворило / Није било но се снило”).

Песма „Рума, оживљавање пејзажа”, такође из збирке *Купиново*, илуструје начин на који се формира и функционише Тешићев песнички свет. Сачињена од три дистиха, три наизглед неспојиве песничке слике, она показује како се у овој поезији укрштају различита песничка средства, спајају уметнички поступци, остварује звучност и динамичност, сугестивност и неодређеност. Прву песничку слику чини персонификовани цвет краставца. Биљка је у развоју, цветању, тек треба да донесе свој плод, па је тај „стидљив цветак од краставца” истовремено и „чудна тварца”. Он трепери, дакле, непостојан је. Међутим, одабиром овог свршеног глагола, песник као да антиципира почетак неке друге радње („Затрепери чудна тварца – / стидљив цветак од краставца”). И друга је прилично неодређена: „Око Руме, од трауме, / лепа Цвета пали шуме”. Иако су наведени и радња, и узрок и место, слика је далеко од стварног збивања. У последњем дистиху, посредством синестезије, „са петлима, у три уре, / пева земља кроз божуре”. Мирис божуре постаје песма земље, а приказ је допуњен звуком петлова и амбијентом ноћи. Са мало речи створена је сложена слика. Дакле, све је ту – боје, мириси, звуци. Треперење је прешло у ватру, ватра у песму. Међутим, дескриптивност није једнозначна, већ увек у функцији нечег вишег, како је у самом наслову назначено, у функцији оживљавања пејзажа. И у песми „Чот” уочава се преливање са појединачног на општи план, односно слика сутона, смене дана и ноћи дочарава протицање живота уопште. Језички сажети и разумљиви, али лексички богати, ови стихови су значењски чудесни. Глаголски облици „тону”, „распрсне”, „лепхне”, градацијски постављени, протицање живота носе као лако, готово бајковито. И на језичком плану тај прелаз је лак – једноставни опис с почетка прераста у метафору: „С перунике у сутону / у божуре сенке тону // О зрцало од облачка / распрсне се тамна тачка // и лепхне преко Чота / кроз пређицу од живота”.

„Оживљавање природе” посебну функцију има у циклусу „Крчког нерва крет” у збирци *Благо божије*. Седам кратких песама као да је сачињено од звукова природе, њених боја и мириса. Преливања чула наговештена су и насловом циклуса – нешто што је само по себи танано, нежно, осећајно именовано је као крчко и дато у свом кретању.

Његова осећајност је самим тим појачана, па је и отвореност за друга чула већа. У песми „Звижди коса и циличе брус”, понављајући наслов у првом стиху, песник смешта читаоца и лирског субјекта у један изразито звучни простор, који додатно одређује појединошћима с разгледнице: „у пшеници брав, / пањ, дивизма и петао кус”. Поступком једноставног набрајања као да представља начин на који и лирски субјект и читалац прихватају свет који им се нуди и приказује. Међутим, да би се он боље сагледао, потребне су неке друге очи – друга перцепција, коју овде носе мрав и змија, односно животињски свет: „Мрав у лану рашчлањује твар. / Тренутак је ружичаст и плав. / Летња свећа распаљује жар. // Чује змија – а не чује кмет – / где жубори чарног биља сплет”. Свет биља и животиња тако постаје свет спознаје која човеку није доступна, која му је невидљива, заглушена буком свакодневице, а којој ипак тежи и за коју је потребна истанчана осећајност. То се уочава и у другим песмама циклуса: „Лист распреде паукову нит: / завретени – васпостави нит” („Са кућишта залепрша брест”); „Сужен зреник и раскриљен бор. / Лепрх дрозда, крхког нерва крет. / Засијао шумске душе двор” (Тек десетку да обасја кец”); „Трн се трзне па занеми брест. / Је ли сумрак духнуо у рог? // Где је танан, онај разбој-шум, / што је ткањем заоблио хум?” („Зри буника, шушти зобов стог”).

Читалац уочава да Милосав Тешић, стварајући од једног броја својих песама „топонимску бројаницу” (Микић 1998: 33), полази од различитих мотива и асоцијација. Међутим, са становишта песника, поступак је обрнут. Топониме, које најчешће поставља у наслове својих песама, он сматра чуварима колективног памћења народа, сведочанствима једног живота, језичким споменицима, из њих чита судбину народа, његову културу и митологију. „У оним етимолошки најзатамњенијим топонимима крију се и најпримарнија значења речи и најизворније ознаке доживљавања света. Топоними су звуци прошлих времена и они непрекидно емитују и звуке и боје тих времена” (Тешић 2004: 205). У избору топонима, песник се држи следећег: „предмет певања може бити само онај топоним у којем се, а зато је у одабиру и повлашћен, у самомучењу и узајамном сударању боре две нераздвојиво испреплетане и макар привремено супротстављене силе – сила звучања и сила разноликих видова памћења (митског, језичког, историјског или каквог другог). То се, како ми се чини, може свести под појам свеколике ономатопеје трајања” (Тешић 2004: 208). На тај начин топоним везује колективно и лично, призива оно што је прошло и оставило трага и слуги оно што ће тек бити откривено, остављајући читаоцу да сам домашта смисао. Како песник каже, „топоними и њима сродни појмови много више памте, виде и чују него што би се дало помислити. Из њих се може, узбудљиво и песнички делотворно, претакати прошлост у садашњост, чак и уз мењање временских позиција, а могуће је, у супротном смеру, помоћу њих наслућивати и дослућивати будућност – што значи да се ради о благотворном пресецању трију временских категорија у једној јединој, а тим и драгоценитој, равни поетског казивања” (Тешић 1998, 273). У песми „Чокешина” лирски субјект открива да оно што читајући видимо није фотографски приказ простора, историје, културе, већ оно што сами спознајемо склањајући тмину њиховог деловања: „Где се Слово затамњује, / чедан рељеф освањује / и преврнут, жив од маски, / не хвата се фотографски // Чокешина проспе трину / у јалову месечину / и летећи поврх смиља / значења се ратосиља”. У сталном су преплитању настојање да топоним сачува своју одгонетку и потреба лирског субјекта да до ње дође. Топоними из наслова условно се развијају у две врсте слика у песмама – једну која се привидно везује за стварна збивања, односно која се у њима могу наслућити, и другу, која је нека врста поигравања са њиховим слојевима звучања и значења. Први пример песничких слика налазимо у песмама „Тршић” и „Мачков камен, Гучево”. У песми „Тршић” читалац среће и Вука Караџића, и Филипа Вишњића, и гусле, и слова, и јат, и јери, али врло неодређено, у сну, у треперењу, у доживљају који је посве личан,

имагинаран, и у којем постоји и оно што ћемо касније назвати поступком супстанцијализације језика: „У таљиге милогледне / Вук с Филипом у сну седне // Око клена и јасена / лете гусле и писмена / Из Тршића истрепери / у облаке јат па јери”. С друге стране, у песми „Мачков камен, Гучево” призори битке само су фрагменти из којих израња шира слика – настојање и немогућност лирског субјекта да речима и песничким обликом то страдање обухвати, односно пример како се у Тешићевим песмама сударају сила памћења и сила звучања: „С глувог брега у сан трзав / улепрша барјак крзав // (Мачков камен: метеж-слике / Пукне сонет на дистихе) // Лети рука од војника / изнад мртвог пуковника // Као свећа, крај регрута / сја дивизма бледожута”.

Звучна³⁵ вредност топонима посебну важност има у песмама „Троноша” и „Фоча, Ђехотина”. У првој од њих звучни потенцијал топонима остварује се и као рима, али и као семантичка игра: „Трошни звуци из Троноше, / у трепету врх азбуке, / трзају се, купе, троше // У сну су ми Рађевина, / жетелице, водоноше, / једнобродна грађевина / и додоле, крстоноше // Змај шестокрил, лађарица / Златан кокот пева с коша / Лађар Лазар, лазарица / Лети голуб писмоноша”. Друга песма користи како звучност фонема садржаних у самом топониму, тако и њихову визуелну, односно обличку вредност. Тако „отвори Ф се, Ђ се ућути”, „зброје се звери у Ч од Фоче”, „Два О се стресу нула се трсе / Врх тамне воде расцвета Т се”.

Алузивност и вишеструкоост значења Тешићевих стихова препознаје се већ у првој песми његове прве збирке, у „Купинову”. Обележава је неодређеност, не само просторна, него и немогућност лирског субјекта да спозна стање у којем је, стање између сна и јаве, лудила и разума, ноћи и дана. Купиново о којем пева није оно стварно, и обрнуто, стварно Купиново је негде далеко („То је оно није ово / Далеко је Купиново”). Да би представио духовну раздвојеност лирског субјекта, песник користи језичку игру комбиновања негације и тачне информације (није оно, него ово): „није девет него осам”, „није лудња – реч је ово”, „није магла већ олово”. Кроз форму словенске антитезе, он се на неки начин игра са читаоцем, као што се Купиново на унутрашњем плану поиграва са њим. Док је на почетку оно далеко, непознато и неодређено, на крају песме добија извесну узвишеност, попут онога чему претходи страдање („из трњина и оструга / прхне птица, засја дуга”). Тако је Купиново и ослобађање, обузетост целог бића, али и посебна врста патње у својој непознајности (оно се и расцвета „као Ново свето слово” и „није магла већ олово / Луди мноме Купиново”)³⁶. С друге стране, у настојању да га одреди, песник прибегава различитим језичким умећима, наглашавајући контрасте или их остављајући недоконченим („у сну ли сам или што сам”, „није лудња – реч је ово”, „није магла већ олово”). „Конституишући Купиново као аветињски предео, непознаницу која својом неодредљивошћу рађа осећај неизвесности и нелагоде, Тешић алудира на *бескрајни плави круг* Милоша Црњанског у ком је *звезда*, из аспекта Вука Исаковича, јунака *Сеоба*, симболички супституент Русије, код Тешића заувек изгубљене постојбине” (Петровић 2011: 38).

³⁵ „Глас ме не опседа једино својом звучношћу већ ме и његов словни знак (графем) привлачи графичким изгледом. (Кроз велико ћирилично слово Ж може да се види Жича.)” (Тешић 2004: 193–194)

³⁶ То потврђује и сам песник у есеју „Опевање и певање топонима”, у којем каже: „Сви топоними које сам опевао постоје као географске чињенице, али су они у песничкој географији и имагинарне творевине. Не ради се, дакле, о пуком описивању предела и места (уосталом, у многима од њих никад нисам ни био – чак ни у Купинову) него о покушају да се из њих, из њихових имена извуче виши смисао о људском животу у симбиози с природом, да се у њима открије дубље сведочанство о судбини и удесу једног колективитета, а ништа мање и појединца у њему” (Тешић 2004: 207).

Сличне језичке игре примењене су и у осталим песмама прве збирке. У троделној песми „Будим”, у средишту интересовања лирског субјекта је стара кућа крај Будима, којој се, у свакој од три целине, приступа крајње субјективно. Иако садржи неколико топонима (Будим, Урал, Бачка, Дунав), прва од њих је далеко од било какве одређености старе куће, сва у наговештајима, слутњама: „Ноћ се свукла до колена / Пања ево – нема клена / Жути лишће по брдима / Стара кућа крај Будима // Заиграла задња карта / Двапут Олга – трипут Марта / Не множи се него дели / Са Урала снег се бели // У три круга једна тачка / Уврх Сунца лежи Бачка / У саксије Дунав лије: // бидермајер, фантазије, / чемпрес-древце, бакрорези, / мадригали, сан о брези”. Просторну неодређеност прати и временска, па тако свака од три целине почиње онеобичним приказом протока времена. Од „ноћ се свукла до колена”, преко „минуло је стото лето (Једно смркне – сване пето)”, до „спадне књига на три ретка / У четвртку пола петка”. Истовремено се градира и лирски опис старе куће. Док се у првој целини стих „стара кућа крај Будима” надовезује на стих „жути лишће по брдима”, у другој и трећој целини она добије другачије обресе: „разапета о чудима” и „жубор креча међу снима”. Као и у песми „Купиново”, лирски субјект не разазнаје стварност од лудње, па се пита „лудња ли је или збиља: / ваза, окно, стручак смиља, / иза неба детелина, / грах у цвету, чуда ина / и чунови од биљуре / у брујању тешких ура”. Наизменичном употребом везника *a* и *или* расту динамичност песме, неочекиваност и обрти, и у том духу се и завршава: „Сија ли то, о Господе, // златан чадор иза воде / или лебди у чудима / стара кућа крај Будима”. Ако погледамо песму као целину, иако Господу поставља питање, лирски субјект на њега недвосмислено одговара. Сва од слутњи, назнака и наговештаја, стара кућа не само да лебди у чудима, већ песничком интерпретацијом од њих и настаје. Јасно је да „име овога града Тешић престаје да употребљава као историјску или географску одредницу, већ Будим поприма улогу нарочитог песничког симбола, стецишта разноврсних сновитих призора, свакако следећи, по свом песничком обичају, етимолошки подстицај ове речи. Реч Будим, значи, наместо познатог нам града, именује место мистичних збивања, слично познатом примеру из народне лирике: *У Будиму граду чудно чудо кажу.*” (Хамовић 1998: 221–222).

У појединим песмама читалац препознаје топониме и када их песник експлицитно не наводи. Песма „Девојачки брег” призива „Бачки растанак” Бранка Радичевића („Фрулу, коло, студенац, крчаге / (крхотине!) *Брег* именом чува”). Међутим, она је далеко од обичног лирског дијалога или певања о топониму. Истовремено сумњајући у „Реч сушту, вечну непропојку” лирски субјект препознаје и њену моћ да надјача своју предметност и само значење. У истој песми „затвори се у слик месечина, / па он сјаји – чује му се боја”. Ова синестезија приписана једном језичком, односно песничком елементу – рими показује како се у овој поезији остварује дисперзивност значења, односно како се она умножавају и боје најразличитијим бојама.

У поезији Милосава Тешића може се уочити и бројаница наизглед обичних, свакодневних, рекли бисмо „непесничких” појмова, који у таквом следу, оденути у риме, добијају другачији смисао. Тако се песнички поступак „оживљавања пејзажа” претвара у процес „оживљавања света у целини”. И када пева о оваквим призорима, Милосав Тешић обухвата живот у његовој суштини, малим одређује велико, и великим мало. При томе, одступајући од уобичајене употребе лексике, онеобичава и сам песнички поступак. У песми „Београд: железничка станица” песник као да избегава глаголе, а када их користи, чини то да би надоместио оно што читаочевој способности да слику визуализује самим именовањем недостаје. У првој строфи сонета, само у првом стиху срећемо глагол, и то глагол *мирисати*, који и наслућује и употпуњује песничку слику формирану именовањем онога што се може уочити на железничкој станици: „Мирише лукац. Експрес-ресторани:

/ лимене пиксле, флекави миљеи. / Лупежи, срећке – балкански клишеи. / Пластичне руже, мушице у храни.” Иако је у њеној основи дескрипција, и то „непотпуна”, осмишљена као пуко именовање појмова, ова песничка слика је много шира. Описани простор наговештава и живот у њему, али и живот оних који у њега свраћају. Тако пред читаоца стају сестрице ноћне, војници фазани, „кофери, гајбе, рајчице и гачци”... Глаголи су у презенту и углавном дочаравају звук – господа *гунђа*, *цвили* виолина, *шушкета* новац, *железо* цичи. Песнику, међутим, то није довољно. Као и у претходним песмама, потребно је да закорачи у ону другу раван – унутрашњу. У овој песми то је изведено на два начина – пресликавањем на природу („крути се лишће – болују платани”) и дескриптивним снижавањем на крају песме („Кофери, гајбе, рајчице и гачци. / ‘Оријент-експрес’. У душама мрачци. / Железо цичи. Барјаци. Фукара.”). Тако песма престаје да буде само опис једног места и људи у њему, случајних пролазника, људи са маргине, већ слика живота тих људи и њиховог одраза у свету. Свет који је „доле” осликан је и у патњи природе.

Сличан поступак примењен је у песми „Скадарлија: пијаца”. Свака од њене три целине пред читаоца износи вреву звукова и слика, при чему је свака од слика заснована на кратком опису, двоструко кодираном. С једне стране, песничка слика је „само” опис: „Цијучу ждрела. Празни трбуси, / Пешаци, кола, космонаути. / Румунска роба: гаће, убриси. / Чеси, Пољаци и Арнаути / међу Србима.” Читајући га, више се да наслутити него уочити, а опет, слика пијачног хаоса је живља и потпунија него у најконкретнијем опису. Она зависи од читаоца, његове способности да зађе иза граница реченог, односно прочитаног. Да би остварио ту живост, песник користи и једну необичну лексичку игру засновану на гласовном подударану семантички различитих речи, односно гради метафоричне синтагме „у којима се повезују речи сродне по звуку, покрету или боји” (Петровић 2011: 85). Тако у наставку: „цери се целер, а кељ се кељи; / мршти се мрква, краставци цвиле; / грохоћу роткве, бели лук блеји”. Истовремено, да би представио свет пијачног хаоса, у стихове преводи оно што, барем споља, том свету не припада, тј. користи обрнути поступак – сада се симболичко и метафоричко јавља у функцији описа. „У следе ноте свирају слепци / и цвета шебој хипокризије. / Прождиру бика црвени ждерци. / Бунику сеје Дионизије – / страхују риме и десетерци.” Пишући о Милосаву Тешићу као симболисти и песми „Скадарлија: пијаца”, Радивоје Микић каже да „то што се риме и десетерци јављају усред пијачног хаоса није необично, будући да Тешић врло често настоји да у својим песмама прикаже управо процес превођења животног материјала у песму” (1998: 37).

У збирци *Прелест севера*, и касније *Прелест севера*, *Круг рачански Дунавом*, аутор полази од Велике сеобе, историјски једног од најважнијих догађаја за наш народ, тематизујући сеобу братства из манастира Рача. Међутим, као и у осталим збиркама и песмама, тај догађај је само окосница, основни мотив за који се разним механизмима симболистичке вокације везује низ других мотива. Одлазак рачанских монаха пут Паноније у истоименој песми, којом и почиње поменута збирка, отвара читав један свет осећајности, видљиве и невидљиве, различитог порекла и усмерености. Да би га дочарао, песник му прилази различитим очима – очима свега живог и неживог, телесним и духовним. „Приждило љето булке, невене – / а слику слутим кроз очи жита – / иконоцрвен, с међе племене, понире Осат у сплет ракита. / Манастир Рача: порфир-графика, / добротив поглед, радост простоте. / Расте, као хљеб, свјетло са кика – / а кроз оно Љ, Љ од Љепоте, / вечерњи псалам вођицу слије / у Дринин надир пут Паноније.” Читалац и овде препознаје песникову склоност да издвајањем неколико призора, или чак њиховим наговештајем, оживи шири простор, употпуни га увођењем различитих перспектива, задирући и у оно што је невидљиво и често несазнајно. Тако се и Љепота рашчлањује на своје фонеме, односно елементи језика постају елементи света, природе,

живота. У опису манастирске братије и самог манастира доминира одређена „журба звукова“, различитог порекла и интензитета: „У сјенци липе поје братија. / Подржи, Боже, бруј над животом! / (Нека ми свирне црна хартија / музиком рала што шкрипи чотом!)“; „Уз фрулу ћука шушне мантија – / монах Теодор разбије грне. / О брвно бије са рјечице бук, / као да чита: *рци, буки, ук!*“; „(Кроз десетерац – / глаголом трајним – љескај предјеле)“. Последњи пример упућује и на потребу да песничка слика буде не само звучна него и да обухвати матерњу мелодију предела који представља, да тренутак преломи кроз трајање, као и обрнуто. Сагласје патње и радости живота, надвијено молитвама, потврђује се сагласјем боја, мириса и звукова, од бруја пчела, мириса смоле, пуктања цицваре до оних које одређује као „селидбен немир“. Из привидно каталожких слика читалац упознаје и живот који нестаје и онај који треба наставити, осећа његово бреме, страдање сваке јединке. „Згубљено блекне овца Мраморка. / Униру сјетно души у свевир: / мачак Гаврило, кокош Грахорка; / брашнени титрај из воденице; / вечерње пламно – одејаније; / просута јечма, пламак сјенице; појање – прело најтананије.“ С друге стране, „прте иноци свете окрњке, / што се чатило, што се жагрило – што је кривено ноћу у трњке: / Стефан рипиду, Сава кандило, / Иринеј ризу, сребрни оков / евангелија; а Јевтимије / горјели минеј, ланени покров / и комад чела Светог Илије; / Павле жличице, паљен часловац – / Јеротеј перца и мједни лонац.“

Посебним обликом пресликавања, узимањем најчешће звучних вредности појединих фонема, песник указује и на везу језика и природе, живота у најширем смислу. У песми „Пут Паноније“ „супстанцијализацијом самог језика и културе“ (Микић 1996: 188) издваја се њихова важност у очувању како личног, тако и колективног идентитета, на шта посебно упућује стих „улиј у путир с требника крв“. Кретање лирских јунака пут Паноније песник симболички преводи и на књижни фонд: „У књижном фонду графијска кретња: / дрхтуре *титле*, млади *јатови* / пале крстиће – *азом* пометња, / а цијуче *ци*. – Алфавет слови: / 'Гдје ли су *иже*, *добро*, *јест* што сја!? / Прхнуло *фрт* је, у шашу *ша* је; / збјегло *хер* под *јер* – а у честар *шча*. / *Фита* се пита с *ижицом* шта је... / Улиј у путир с требника крв. / *Вједи* се леди – не чаврља *чрв*.“

У синтези на крају песме, с једне стране, наглашена је жалост због сеобе која долази из свих сфера постојања, а са друге, кретање братства именује се као хитање. „Изнад црквиста пламте облаци: / тако као да жале иконе. / Умиру пчеле – туже просјаци. / Не чују воде своје изворе. / Јагњетов лелек преко гудуре, / што нагон буди звјерки, морији, / жалости биље, сјени уснуле – / тај болак древни, најисконскији. / Разроко свјетлост с бунике грије – а братство хита пут Паноније.“ Тиме се, такође, апострофира трагика не само братства које је приморано да оде него и свих облика живота који са њима путују или за њима остају. Сеоба је задата и самој природи („вечерњи псалам вођицу слије / у Дринин надир пут Паноније“, „А боров вјетар куд би да вије? / Пут сињег мора, пут Паноније?“)³⁷. У песми „Као лађа по пучини“ она се одређује и као лутање („Уз невреме време пузи / Лутај, роде, по каљузи“), скончавање („Скончавају кроз неместа, / ратник, овца и невеста“), несрећа („Римовање не смирује, / но несрећу раскриљује“). Лирско ја проблематизује не само садашњост, наговештену атмосфером каљуге, јатом врана, празнином рашчлањене куће, него и прошлост

³⁷ „Мотив воде који се појављује у уводној песми о рачанском странствовању може се, међутим, тумачити из аспекта народних веровања и фолклора као антиципација потоње барокне метаморфозе када просторно измештање из једне културне парадигме и коначно буде замењено другом. Наиме, у трећој децими песник-приповедач помиње *боров ветар* који вије несрећно рачанско братство пут панонског *сињег мора*, а затим у деветој децими трагично финале свеопштег духовног расапа поентира стихом *не чује вода своје изворе*“ (Петровић 2011: 171–172).

(„Постојиш ли, постојбино, / или маглом вејеш, трино”) и оно за чиме се кренуло („Кућне сенке, у трептају, / не гасе се, а не трају”). То потврђује и последњом песмом збирке – „Чудом у Рачи”. Поновни одлазак уз Дрину Кипријана Рачанина уједно је и кретање сваког читаоца његовим путем, преиспитивање трагике и смисла сеоба. Његово „вавек се сели” прелива се како на прошлост, тако и на будућност, на трагове које свака од сеоба оставља поколењима и појединцу у њима, а који су записани у ономе што се најшире може именовати као култура („У смирај сфера / бурјаном зрелим / омочи пера. // Тек одскочи млаз / потезом смелим / с ижице у аз”). Те трагове песник настоји да наслути и пронађе у готово свакој песми збирке, а њихово препознавање одвија се у више равни. У песми „Коло сентандрејско”, поред већ представљене топонимске бројанице, открива их у делима времена које је прошло: „Што је било тек оживи / у студији, у отиску, / на икони, на гравири, / у пламеном златотиску.” У поезију и читалачку садашњост уводи поједине слике сентандрејског живота, оживљавајући и различите слојеве језика. Из ових стихова изнова сијају познати ствараоци и њихови јунаци ако је реч о књижевницима („Јовановић је ли Паја / она звезда изнад гаја” („Као лађа по пучини”); „Иницијал: плану Слова / с Орфелина, са Јакова” („Магарчев брег”); „Сентандреја – Васа Решпект / Давно беше – плусквамперфект” („Магарчев брег”); „Развије се из небића / дух Милана Наранџића” („Клиса”); „Размакне се паук-свила: / бди Венцловић крај Гаврила” („Клиса”). Свестан варљивости и непостојаности онога што је било, упркос настојању да се призове у сећање, Тешићев лирски јунак вапи за постојаношћу песничке слике, како би је изнова проживео („Да видим прелест севера, / да чујем поток Бучину: / да сточим чашу пепела / у спомен лирском учину” (Мото: *У спомен лирском учину*); „Потрај, слико, часак у запису” („Симеон Рачанин: Јадиковка и молитва са клисе сентандрејске”)).

Пишући о књизи *Прелест севара*, Радивоје Микић издваја њену обележеност култом облика, што се види у инсистирању на морфолошким дефиницијама облика (рондо, триптих, балада, рондел) и ритмичко-мелодијским својствима. „Тако се сам облик из сфере онога што је оквир преводи у чисто садржинску сферу, што је, свакако, подухват сасвим редак у српској поезији. Захваљујући томе, Милосав Тешић, заобилазно, указује на оно што му је важно – могућност да се у лирски опис призове оно што је нестало, да се, другим речима, изнова конституише стварност које нема” (1996: 197). На исти начин и језик, односно његови елементи, улазе у поезију Милосава Тешића. Тако у овим песмама „тмурно тоне придев зиме / у окрњак месечине” („Као лађа по пучини”), „изнад леле тужи јао” („Као лађа по пучини”), „док с прошлих боја имперфекти шуме” („Јован Рачанин: *Док с прошлих боја имперфекти шуме*”). Поступак „супстанцијализације језика” обухвата и поступак осамостаљивања појединих фонема/графема за настанак нових песничких слика, какав срећемо у песмама о Дунаву („Дунав”, „Дунај”, „Дунаво”). У тексту „Дунавски триптих” Саша Радојчић каже да „симболизација звучних и графичких вредности слова *в* и *ј* у првим двама песмама ‘дунавског триптиха’ омогућује Тешићу да гради веома лепе и необичне слике. Тако, рецимо, у бреговима слова *В* песник види *две дојке* односно *два облутка*, најзад и саме таласе Дунава; у слову *Ј* он види – *весло*, *кукицу* о којој виси *Луна*, и тако редом” (1998: 208). Истовремено, „песма ‘Дунаво’ управо обилном употребом архаичних речи, уз постизање извесног ефекта патинираности, допушта да се ближе одреди и њен историјски амбијент” (209–210). Зорица Несторовић пак сматра да тематизујући последњи глас у имену реке („Месечином са маргине / облиј *вједи*, бели крине”), „указује на оно што се његовом променом може изгубити. Реч је о знању³⁸ (*Вјед* = знање; *Вједјети* = знати; *Вједжество* = знање)” (2005: 21). У песми „Дунај”

³⁸ „О каквом је знању реч? О оном које је ‘утопнику (...) сламка’. О оном које са беле маргине рукописних књига треба да пређе у сам текст који су вековима, под турском управом, у страху и прогону, преписивале руке монаха, чувајући и преносећи кроз време српско име. Мотивом белог крива наглашава се поље

симболиком финалне графеме песник упућује на језик као стожер постојања, нарочито у стиховима „Месечини у махуну / Ј с кукице збаци Луну”. Насупрот томе, таван облак³⁹, којим почиње песма „Дунаво”, везује се за „непостојаност и променљивост људског постојања” (21).

Поезија Милосава Тешића проблематизује и однос сна и стварности, односно збивања у њој: „У сну ли сам или што сам” („Купиново”); „Није било но се снило” („Крушедол III”); „Сјане у сну Платичево” („Платичево”); „Отвара се у сну бленда: / крчаг вина, круг, легенда” („Илок”). Анђелка Петровић наводи да „доминација мотива сна, лудње (лудовања, маније) у Тешићевој поезији открива суштински дуалитет његовог песничког надахнућа (‘У заносу, стопут јао, / падам с лучем у пакао’). Надахнуће је истовремено доживљено као стремљење ка рајским божанским пределима које у сећање дозива Сарајлијин будни видински сан, али и спуштање у мрачни бездан пакла у ком се *јединица рашчлањује*. Рашчлањивање песничког сингуларитета уводи још један романтичарски мотив – мотив двојника – који после Поовог Вилијема Вилсона користе симболисти, нарочито Бодлер” (2011: 48–49). Пример за то удвајање је песма „Међумурје, изравно”. У првом дистиху лирски субјект покушава да одреди, рекли бисмо рашчлани стање свог постојања: сањам ли тренутно, јесам ли (у смислу заиста постојим), или се враћам одсањаном сну и са њега „стресам плесан”. Прва два, која подједнако збуњују лирског субјекта, читаоцу су јасна. Скривено је треће, оно наизглед између сна и јаве, нека врста отржењења, буђења, призивања онога што је било у сну. Призовемо ли у помоћ Костићево схватање песничког заноса, можда га можемо разумети. „У обичних људи има два главна душевна стања: јава и сан. У необичних, особито у песника и у уметника, има још једно треће, то је – тако бих га ја назвао – *занос*, инспирација. То се стање разликује од оних двају обичних највише тим што је чисто душевно, док су она два више живчана, мождана, те се зато налазе и у животиња, па чак и у некога цвећа. Зато је, у здравог чељадета, и редовна, периодична, засобица јаве и сна. А занос, онај здрави, песнички занос, долази изненада, а сад на махове” (2015: 125). Како даље наводи, „у песничком заносу не престаје свест, не гаси се воља, само што свест постаје другарица, управо службеница заносу, па га служи кад је занос престао, тек после нам прича како је било” (126). Песник „може одложити причање, певавање, сликање, композицију онога што му је занос оставио, он може поновити и понављати у сећању један исти занос” (126). Тешићев лирски субјект поседује ту тананост, истанчаност душе о којој говори Лаза Костић, то преплитање јаве, сна и заноса. Он их открива и препознаје, али је, с друге стране, немоћан да их рашчлани и да се према њима одреди. Отуда „с мене јутра трипут свићу / и освану у небићу”, као и „изван света, изван ура / тече, тече моја Мура”. Његова река, његов „стварни” свет далеко је од оног стварног, тачније изван њега, изван времена.

То потврђује способност лирског субјекта да ствара изван граница реалности, односно способност удвајања његовог постојања. У другом сонету песме „Шаренград” о

угрожености које и у простору на који ће се преласком Дунава ступити постаје важно. Тако слика дојки у артистичком поигравању песника са изгледом слова В из првог стиха песме, добија своје пуно значење тек у представи белог крина као знака Благовести о доласку Оног који ће љубављу спасити човека. Са друге стране, у једноставнијој семантичкој вези, то је симбол мајчинства, својеврсни пандан у српском барокном песништву честој персонификацији нације/отаџбине као мајке. В, којем ће валовљем немирне воде Дунава бити донети звуци и покрети валцера као знака друге културе, спас долази од пламена вере и рода који ће постати чувари трајања” (Несторовић 2005: 21).

³⁹ „Тавни облак везан за гозбен сто у нашем доживљају ове слике указује на историјске околности преласка Срба у Јужну Угарску, односно, призива у наше читање податак о *српским привилегијама* које су установљене од стране цара Леополда Првог након повлачења аустријске војске” (Несторовић 2005: 22).

том удвајању говори се као о легури, и то легури „тровања и месеца”, чиме се алудира на сложену и понекад врло опасну природу песничког заноса: „Множе ми се у сну цифре, / збрајалице, басме, гатке / Иза крова врште нимфе / Са кровова криче патке // Усијана туче ура / У чело се кам усеца / Нисам тмина но легура / од тровања и месеца”. Уочава се да се лирски субјект дистанцира од тмине и комплекса значења која она подразумева и одређује као легура. Природи песничког стварања и његовом пореклу, кроз метафору легуре, песник прилази и у сонетном венцу „Туч и тег”. Како примећује Анђелка Петровић, тумачећи турцизам туч као легуру бакра и калаја, „црвена боја бакра недвосмислено упућује на стање греха, телесности, путености, чулности, на све оно што се у традиционално заснованом симболичком кључу ишчитава као хтонско, зло и демонско; сребрна боја калаја асоцира на невиност и духовност, анђеоску чистоту и чедност, еденско и божанско” (2011: 54). Ова два стања се непрекидно преплићу, упућујући да двојну природу песничког стварања, на поезију као тајанствену легуру необичне равнотеже. У поређењу са легуром из песме „Шаренград”, приметимо да у сонетном венцу тровање и месец обухватају различита значења, односно представљају јединство, сједињење светлог и тамног, стваралачког и рушилачког, на општем и појединачном плану. Те контрасте, непрекидна треперења једног космоса, песник дочарава и на лексичком плану, мало је рећи необичним језичким склоповима, али и на семантичком, учитавајући им нова и обичним језиком необухватна песничка значења. Као илустрацију овог песничког поступка навешћемо стихове првог сонета: „Из ноћи пуне чемпресовог страха, / олујног биља, зрелине, замаха, / сребрна семенка, зачетница плача, / падне на тле крхких бреза, злих драча // Булка, окачена о небо и смех, / гурне ме у трешње, у очај и грех / И копним нагло, гњио од зрелоће, / под непцем зебње, на глогињу злоће // Гором вије вук Очи зле Запет лук / Залуд метва цвета Хукће хладан ћук / У острузи сузи одсјај чемера // Отиснут са руба сјајна вечера, / узрелим челом ударам о зиђе / у бело ткање црни враг кад сиђе”. Стање тескобе, нестајања, узнемирености лирског субјекта песник различито дочарава: „Свуноћ с мене веју црне пахуље // Вране у граку Вештице и сове”; „Ноћна легла вру Труну сни у чуну”; „Над челом се учас дуга разиђе”; „У буђењу кључа креч: метеж, стиска / Корпе крпим Распет трпим Пијем јод / Свира шупља ноћ, фрула без писка // Дим гуши плућа – у срцу упљувак / Бљујем и снујем – брусим свој угарак / Луду жицу кујем – звони кукурек // Кашље југ у грању, теку муљ и цећ / Сузе јохе С јетре ми се љушти глећ / Озрело је тело, спласнуо је мех”; „шуми кошмар мој изван света оба”; „У драчама, Мати, крвари ти син”. Истовремено, кроз песму просијава и она друга страна, обраћањем Богу и Богородици, а која се, једним делом, остварује и коришћењем белине (беле боје) као симбола: сребрна семенка која пада на тле крхких бреза; „у бело ткање црни враг кад сиђе”; „Сјане бисер голом стазом трагања / Прамалеће: бела јагњад јуре сном”; „Маше крилом анђео уз благ осмех”; Птице беле – гле – наткриљују бездне”; „Мудром цестом бели коњиц гре”; „крила бела – гле – туку о катарке”; „Мраз у стаклу Беле ли се лабуди / Свањује ли или свуноћ јутро би”. Симболистички потенцијал сонетног венца „Туч и тег” препознаје се и у интертекстуалним везама са поезијом како Бодлера („крила бела – гле – туку о катарке”) и Рембоа („Сањам луда једра и разбијен брод”), тако и Јована Дучића („из ноћи пуне чемпресовог страха”), Милана Ракића („из ноћи с тамним лимуном у мрежи”, „Сиње лишће трепти јутром с јасике”) и других.

Стање заноса о којем говори Лаза Костић у песми „Љубовића Љубовиће” одређује се и као „невид-жица”, врло амбивалентно, на граници постојања. У њему се једначе олуја и треперење, из њега извиру и у њега пониру звукови живота, он је и измишљен и стварнији од сваке стварности („Повезујем крај са крајем / и вишњама пуним зделе / Не знајући шта с очајем, / ја измислим и пределе, / кроз које ми сен проиђе, / Љубовићо

Љубовиће”; „уз крилате крајолике / лети Месец у каруци; / у бојама журе слике / и размичу међе звуци / Шта из шале произиђе, / Љубовићо Љубовиће”).

С друге стране, из сваког стиха ове поезије живот несумњиво извире, прошли, садашњи, у наговештају, будући, лични, колективни, као памћење, сећање, искуство, осећај, име... У сваком од његових испољења лежи и настојање лирског субјекта да га сачува, за себе или читаоца. Са жељом да то учини постоји и његова сумња или свест да то није могуће, да му нешто увек измиче, да живот није само оно што спознаје и покушава речима да омеђи дајући му тако ново постојање. У поеми „Благо божије”, у сусрету са природом, лирски субјект ту немоћ и наглашава. За сусрет је узет тренутак михољског лета, доба у којем се стичу и живот и нестајање, и зрење и пропадање, и који у самом лирском субјекту изазива такође амбивалентно расположење – меланхолију. У дециме пажљиво слаганим лирским десетерцима, кроз песничке слике које се готово неосетно претапају једне у друге, песник укршта опис и његово „исијавање”, значење које се читаоцима различито открива, али и одређена поетска питања. Михољско лето је дочарано бојама биљака, необичним нијансирањем њихових тонова (жуте, зелене, златне, црвене), звуковима који као да настају из њих: „Михољско лето. Меланхолија. / Обвијен руб јој крајем отаве, / што се жутнула, те је болнија / сјајница зрења, којом програне / трулих боја зар”. Затим: „пламса босиљак / златасто зелен. Зраком од меди, / куд девојка зри, тек колски точак / трудно зашкрипи”, „расипа рђу лишће крушкино”, „просјакти шљива, воћка небеска, // Машом, пурпуром”. Александар Јовановић, издвајајући „превођење звучних, визуелних, мирисних сензација једних на друге” и свих њих на биљни свет, закључује да „можда је *словна флора* (синтагма из песме ‘Клиса’) Тешићевих стихова једна од најбогатијих особености његовог певања” (2018: 65). Међутим, овим одређењима пејзаж пред лирским субјектом као да није довољно оживљен, односно живот природе који се пред њим одвија захтева посебну технику представљања: „Растрто подне: разбој техника, / уље на платну, журба колора”. Нешто касније: „Изнутра шуми предео фреска”, „Распрсно, чулно, / пејзаж превире”, „У растрој-чулу, / нишући гују, све у расулу, / трепте купине”, „Болује шума пурпур-богиње, / Топло умире”. Лирски субјект постепено сведочи о зрењу као почетку пропадања и нестајања природе, михољског лета, тренутка. Шаренило и „журбу” разбоја постепено смењује оно што је изнутра, што шуми, тајанствено и мрачно. Тако се успоставља линија шуми – болује – умире. Журба колора истовремено је и раскош боја, које се негде преплићу, претапају једне у друге, али и наговештај њиховог одласка. Тако се, наизглед неосетно, а заправо већ од првог стиха, сустичу расположења лирског субјекта и саме природе – сета, потиштеност, туга, и прелазе једна на друге. То се препознаје и у одређењима попут „растрто подне”, „распрсно, чулно, / пејзаж превире”, „у растрој-чулу, / нишући гују, све у расулу, / трепте купине” – етимолошком игром указује се и на семантичку подударност. Оно споља прелива се на оно унутра, што одговара семантичкој компоненти префикса *раз-*. „Не шуми изнутра само предео него и онај који стоји у њему: не трепери само купина у ‘растрој-чулу’, него растрој обухвата и спољашње и унутарње просторе. Доживљај природе претапа се у још снажнији доживљај деловања времена, али не само то. Пред оним који пева отварају се, у трену, дубоки простори и увиди у устројство света у којем је принуђен да опстајава: то су, истовремено, и простори најдубље жудње за највишим духовним силама, али су и свест о њиховом нужном изостанку када су најнеопходније” (Јовановић, 2018: 67).

Паралелно са лирским, песник образује и метапоетски ток „Блага божијег”, у оквиру којег се може издвојити неколико значајних момената. Први се огледа у сумњи лирског субјекта да се све оно што му је пред очима и душом може превести у речи, чак уверењу да се тим речима сво савршенство пред њим нарушава: „Шта ће јабуци муцај песника, / узрелом плоду придевска мора, / Глагол статичан!”. Отуда се његова мука

именује као муцај, а динамичност тренутка у природи немогуће је сместити у глагол који се именује као статичан⁴⁰. Међутим, у истој строфи, лирски субјект као да себе охрабрује: „Граби, не преди: / измиче се нит хитро у разнит, / у тамно место, нестих-сталактит.” Тако се на муцај песника надовезују разнит (опет са префиксом *раз-*), тамно место, нестих. Уређености „блага божијег” као да намеће разградњу, хаос, немогућност да је задржи именовањем, да је обухвати речима. За разлику од претходних стихова, ови почињу императивом, неком врстом охрабрења, што читаоцу наговештава да онај који пева неће одустати. Издвојени су заградом, чиме се и графички сугерише њихова усмереност на оног који тренутак доживљава и о њему пише. Такав поступак песник користи неколико пута, при чему циљ није увек исти. Већ у следећој строфи заградом пресеца „чулни пејзаж”, питајући се: „Што не пропоје / благо божије!” У тој запитаности скривена је и радост због његовог постојања, и очај што га не може спознати, али и молба да му се открије само. До краја песме запитаност заиста прелази у молбу, позив и жељу лирског субјекта да му се благо природе и створитеља открије у форми речи: „Што не пропоје / благо божије, макар покоје / Слово чудесно” и „Што не огране / Слово једино усред осаме!” То се огледа и на формалном плану – упитник смењује узвичник, али и на семантичком – глагол пропојати замењен је глаголом огранути, засијати, и то усред осаме, чиме настојање лирског субјекта заиста прелази у жељу за објавом и откривањем. Благо божије, његова журба постојања захтева посебан језик, посебна средства којима се може не зауставити већ ухватити у својој пролазности, описати и дочарати његова звонкост, музика, ватра, лепота. Отуда и песнички осврт на Реч, Речник и Језик: „Нека се Речник сажме, скамени / у Реч уротну, којом пламени / звоне облици, где се трезније / напаст Језика боком прелама / у суноврате, где опрезније / раде сликови”. Због свега тога, како примећује Радивоје Микић, „поема ‘Благо божије’ изразитије него неке друге Тешићеве песме у својој тематској основици има поетичка питања – могућност да се у језику заснује она врста егзистенције чију је суштину најбоље изразио Бранко Миљковић, говорећи о могућности да се реч ружа појави ‘уместо свих краткотрајних баштенских ружа’” (1998: 54).

Ружа о којој су проучаваоци поезије Милосава Тешића највише писали свакако је она из наслова истоимене песме – „*Rosa canina*”. Тумачена и као љубавна, и као аутопоетичка, са наглашеном хришћанском симболиком, ова песма поставља универзална питања о смислу човековог постојања и стварања уопште. „Тешић ову песму посматра као особено звуковно врело из ког црпе увек нову и другачију мелодиозност, коју даље трансформише у другачија значења. Тако се „*Rosa canina*” појављује као звуковна вертикала Тешићевог певања, стални стваралачки подстицај који тражи да изнова буде допеван” (Петровић 2011: 58–59).

За разлику од Костићеве песме „*Santa Maria della Salute*”, са којом је у посебној врсти дијалога, лирски субјект песме „*Rosa canina*” у часовима „распуклих сања” призива дивљу ружицу да му „сјане” и „цвати”. Суочен са стваралачком, али и спознајном немоћи, поставља важна егзистенцијална питања. Да би на њих одговорио, принуђен је да промени тачку гледања, да се одвоји од себе, удаљи од „збиље, грозде, хроптања”. За свет и биће у њему не само да не поседује одгонетку него је и сам заробљен, спутан: „Из мене сјаји гљива лудара / Са чамов-даске пишу ми чавке / О тмурно подне лађом ударам / и бродим, бродим без једне јавке / Није ли биће гашење жара, / пелинов цветак у крилу

⁴⁰Александар Јовановић указује на везу са Попиним „Записима о песништву”, конкретно „Тајном песме”: „Питају те шта значи твоја песма. Зашто не питају дрво јабуке шта значи њен плод – јабука? Да уме да говори, дрво јабуке би им, по свој прилици, одговорило: Загризите у јабуку па ћете видети шта значи!” (2018: 72–73).

мајке, / пахуља жарка што се разара / и хрли, хрли од жеље жарке / Сели се тело у чашку крина / Цвати ми, цвати *Rosa canina*". У одређењу бића приметан је његов дуалитет – од гашења жара, пелиновог цвета до пахуље жарке, саме по себи готово непостојеће, која уз то и нестаје. Једно угрожава друго, односно постоји као спој супротности које се међусобно разарају и уништавају, судар неспојивости који одолева уништењу. Тражећи јавку за постојање бића, лирски субјект гледа у свет „очима биља” и чује жамор „ушима смиља”, односно „сели се тело у чашку крина”. Символика крина касније мотивише и обраћање лирског субјекта Богомајци.

Он, међутим, не налази јавку која му је потребна. Пут до ње је динамичан и чудесан, али и подједнако мрачан као пут властитог бића. У строфи необичног ритма, који се остварује како градацијским набрајањем, тако и позивањем на чулне доживљаје (ја гледам, и видим, и слушам, и чујем), лирски субјект открива да је он неизвестан, уједно леп и мучан, обасут сенкама и крилима, надоле и нагоре: „Ја гледам у свет очима биља: / и видим сенку, и видим крила, / и слушам како кроз мрачна ткива / жуборе уре и туку била / Ја чујем жамор ушима смиља: / ни тајне споне потмулих сила, / ни плаха вода, ни ватра жива / не знају тајну мојих тамнила / Из срца Оца кроз срце Сина / цвати ми, цвати *Rosa canina*". То се наглашава и понављањем одређених глагола, надовезивањем радњи („ја јездим белцем, јездим, царујем / уз жубор-море, преко планине”, „и синем, синем уврх стрмине, / са друге булке грејем, жарујем”, „и тргам грозје, тргам купине, / и витлам, витлам божур палицом, / и трпим, трпим трулеж трупине”, као и обраћањем Богородици. Ружа чије цветање призива уједно је и опасност, како за друге, тако и за њега самог: „од моје руже флора страхује, / кроз мене ружа с ножем пролази”. У сложеној и амбивалентној симболици дивље руже је „сједињена суштина једне поетике: она је време и вечност, живот и смрт, плодност и девичанство; савршеност и довршеност, мистерија живота, лепота, љупкост, срећа; страственост, непознаница, чулност, завођење; симбол срца и средишња тачка на крсту; бол, крв и страдање; вечни живот и ускрснуће; милосрђе и мучеништво. Она је поезија” (Петровић 2011: 71). Међутим, лирски субјект читаоцу то не открива. У последњој строфи, необичној најави васкрсења, „казујем тајну, тајну чудесну, / плачем радосним, знаком питања”. Она остаје вечита запитаност, никад дочитана истина, она која истовремено плаши и инспирише на стварање.

Пишући о песми „*Rosa canina*”, Драган Хамовић подсећа и на Костићеву песму „Међу звездама” и *свецку ружу* („ти су звуци, мили друже, / од славуја свецке руже, / реч начелна свију вера / први прозор неразмера, / рајски кротник дивљег звера, – / армонија сфера”), која „поседује атрибуте једног потпуног идеалитета, почела и исходишта свеколиких песничких прегнућа” (1998: 221). Исто тако, у песми „Ружа Будима” ружа „поприма улогу чудне, чудесне и чедне покровитељке песничког субјекта у његовом сажетом паклу” (221). У „растрз-стању” лирског субјекта („грозницом окна дрхти светлија / потка предела, коју проткају / нерви цвали ми по руј-очају / родних брегова – а симетрија / лирског облика, немир-икона, / зебњу разигра ритам-сликама, / што ме узносе брујем, искрама, / из растрз-стања над крст изгона”), у опсени, у распрснућу, док „хвата се иње по рубу текста”, она се са сваким рефреном јавља као посебна врста благослова („А пламсај бића – као судбина – / прати ме сенком *ружа Будима*”; „А песма где је сјај изгубила, / девичњак распне *ружа Будима*”; „А бољку ову, што ме слудила, / позлати пчелом *ружа Будима*”; „А лирски удес, мограњ лудила, / чашкама заспе *ружа Будима*”). Песма „*Rosa canina*”, будући да је објављена у првој збирци, наговештава и истиче песникову наклоњеност флоралној симболици, која се остварује и употребом различитих фитонима (само у овој песми ружа, пелин, крин, зумбул, свибањско цвеће, смиље, драч, булка, грозје, купина, божур, жалфа, ракета, жито, љубица). Песничке слике у које су укључени углавном су вишезначне и траже познавање народних обичаја и

веровања, усмене књижевности, хришћанске симболике, односно њихова дескриптивност никада није примарна. Са новим збиркама мењала се и њихова структура, „лаке” звучне слике постају смисаоно згуснуте, метафоре сложеније. Биљни свет више није у функцији неке друге песничке слике, већ постаје слика за себе, песма за себе. У збирци *Дар и коб* Милосав Тешић пева о трешњи, дрену, жалосној врби, белом и црном глогу, плавом јорговану, божуру, чуваркући, јагорчевини, ораху, букви, узимајући често само један тренутак њиховог постојања („Сонет дрена пред цветање”, „Сонет уцвалих зова”, „Сонет пшенице у време жетве”, „Сонет расцвалог дувана и размирисане конопље”, „Сонет зрелог ораха”, „Сонет шљива у доба тресидбе”). Тако се одиста стиче утисак да је „сваки листак на дрвету људски глас узео и пропевао”⁴¹, а како примећује Весна Елез „некад је реч о монологу, некад о солилоквију” (2016: 420).

У „Сонету жалосне врбе” песник користи звучни и семантички потенцијал њеног другог имена – јадика, јадиковина, ослањајући се и на народно веровање по којем „име јадика носи у себи рђаво знамење, и то је прави разлог што се њено дрво употребљује у извесним случајевима аналогне магије” (Чајкановић 1994: 84). „Према једној скаски, она је спустила своје гране да би заштитила Богородицу када је бежала са Исусом, јер се ‘сажалила’: отуда су јој гране оборене, и отуда се зове ‘жалосна’” (84). С друге стране, „верује се да под њом станују нечастиви” (84). У катренима сонета у оквиру реторског питања, песник полази од придева жалосна и имена јадика, наглашавајући њихово значење и приписујући га околном простору: „Зар ово није тугин шум и луг: / у јадиковци јадикован склад, / са пластом врбе широк плачикруг, / из мрачних жила плануо у јад, // становит, дрван, уденут у вез, / у паклен цртеж – разгранат у фронт, / куд класје клати неразмрсив свез, / по летопису брз – нечитљив фронт?” У сагласју туге тако су и шум њеног лишћа и простор у којем је, али и прошлост и сви облици постојања у њој – она долази из мрачних жила, чиме се у текст укључује и представа о магијском деловању, обухвата „широк плачикруг”, уденута је, разграната, у неразмрсивом свезу, брза, нечитљива. Пишући о песми „Јагорчевина” из исте збирке, Радивоје Микић увиђа да се „кроз казивање о биљном свету долази до једне друге тематске равни, до времена”, односно да се „у песничком говору, спајају на први поглед различите семантичке перспективе” (2016: 212). У „Сонету жалосне врбе” до опште туге дошло се семантичким кодом помоћу именице јад („у јадиковци јадикован склад”), али и придева жалостан, што се види у терцетима: „Тек нагон тежи да жалосник син, / у жалу прашник, прасак, слом – и грч, / са лиском бића склони се у крин // неразбуђења: где би био трен / у ритму коби – а разбијен врч / о светлоплавих радовања сен”. На њу недвосмислено упућују и лексеме које песник употребљава, међу којима предњаче оне једносложне, као и у наслову саме збирке: тугин шум и луг, јад, жал, слом, грч, коб, сен. Дар и коб, иако „наоко супротног семантичког потенцијала” (Елез 2016: 419), наговештавају и сагледавају сву ширину значења Тешићевих „цветних мотива”, скривајући и откривајући истовремено њихову лепоту, трагичност, свевременост.

Способност песника да са мало речи открије, или бар наговести читав један свет понајбоље се огледа у формулацији наслова његових збирки. Показатељи те умешности Милосава Тешића, поред осталих, свакако су наслови *Кључ од куће* и *Млинско коло*. И један и други скривају и истовремено објашњавају два значајна упоришта, две метафоре, два места, два света из којих потиче и којима се враћа лирски субјект, која га обликују и која га одређују – кућа и воденица. У збирци *Кључ од куће* повратак у детињство није само призивање онога што је прошло, напротив, то је прилика да се преиспитају све

⁴¹ Мисао Матеје Ненадовића из *Мемоара*, коју Тешић узима за мото песме „Гром о Светом Сави”.

„вредности” куће као метафоре, од огњишта, дома, породице, традиције, до завичаја, домовине и тако даље. То је могућност да се зачују и бајалице, брзалице, питалице, загонетке, различите фолклорне форме којима се одређује прошлост и вреднује садашњост. Песник на једном месту каже: „Оно што се преселило у сећање није потпуно нестало. Сене и сенке ишчезнулог похрањују се и одржавају у поезији. Она је њихова духовна кућа, тврда зиданица од успомена, складиште за све вредности којима се одликује један народ – његова златна ризница. Песничка реч поседује моћ да се огласи ‘са границе нестајања’, да зарони у мук ишчезлог, да доврши и овековечи недовршено, да преосмисли *сломљено* и *покварено*... Гледано с те стране, моје певање је и чин трагања за допуњавањем префикса *па-*. Његове шумне допуне и додаци с поетским сликама одгоне осећање пустоши” (Јовановић 2018: 197). Отуда у овој поезији и паслика, и пазвука, и пашума.

У наслову *Млинско коло* може се препознати и настојање да се човеков живот представи као круг понављања, трагања за одгонетком постојања која му пак увек измиче, бескрајни вртлог запитаности и неизвесности, тишине која остаје и која тежи да буде озвучена. У стиховима *Млинског кола*, чак и кроз наслове циклуса – „Пашум воденичког бука” и „Белег Стеванов”, та цикличност се наглашава и уопштава: „С ведре стране средњег века / шушти јечам неизрека. // Млинар Стеван⁴²! – Чујем реч му: ‘Пева с млином кос у јечму’ („Жрновницом жрвањ рже”); „Гдегод људи да се десе, / ради жрвањ, раде пресе” („Плашт Јорданом и Јелисеј”); „Кроз решето звездореса / промлео је млин с небеса” („Млин с небеса”); „Млинско коло шири зону: / хвата шуму – васиону. // Који меље воду живу / познаје се по мељиву” („Млин с небеса”). Односно, читалац се препушта трагању за сопственим звуком, оним који постоји независно од оних који су нестали, а који је постојанији и лепши од сваког „правог”. Он је и одјек оног који је прошао, али и свет за себе, који се изнова у поезији ствара. Његову постојаност Милосав Тешић обезбеђује различитим језичким комбинацијама, усложњавањем ритма. „Монотону *тутњаву жрвња* ‘уз витлова вијук’, *клокот потока* и *ковршљање врбљака* уштивава бруј самогласника и сугласника који преводе шум у пашум. И у називима *Клокоч*, *Жрновница*, *Млаковац*, *Тмава*, *Тамнава*, *Топлик*, *Водно чује се одзвук воде и воденице*. Све је подређено звучном режиму пашума” (Ђого 2013: 135).

Вратимо ли се стиховима с почетка промишљања Тешићеве поезије, уочићемо да носе идеју његове симболистичке поетике. Разноврсност и флуидност звукова, боја, мириса, сећања и асоцијација лирског субјекта песник настоји да сточи, излије у одређени облик, традиционални или модерни, класични или оплемењени. Далеки звукови, шумови, валови прошлих и наговештаји будућих времена преламају се и укрштају у овим стиховима као необични трептаји, сажети, издвојени, никако поједностављени, из којих навиру слике, значења, сугестије, могућности. Код Милосава Тешића нема тешко читљивих песама, али његове песме није лако прочитати, одгонетнути, доживети. Оне увек остављају простора да се вал „обавит у кристал” изнова осети, далеки звук поново чује, прошлост оживи сопственим бићем. То је, како је сам песник једном рекао говорећи о (нео)симболизму, „она поезија чији језик заносно жубори, магловито одсијава, нешто наслућује, тече из тамних дубина прошлости, поезија која ништа не захтева нити било кога у шта убеђује” (Јовановић 2018: 182–189). И поезија која живи.

⁴² „Млинар Стеван је утемељивач куће, млина и имена, носилац памћења које шири завичај на Србију – на Жичу и Раваницу – и која памти пјесму птице коса у јечму, при чему жито асоцира на Жичу, а кос на Косово” (Делић 2013: 159).

Дејан Алексић

„У речи око два су ока
Малена кост
Између њих
Држи вид на окупу

Пружам доказ
Да говор је светлост

Твоје је само
Да прогледаш”

Значајно место Дејана Алексића у српској књижевности потврђују његове песничке збирке, али и књижевна признања која их прате. Прву збирку песама *Потпуни говор* објавио је 1995. године. Након збирки *Доказивање сенке* (1996), *Свагдашњи час* (2000), *Собна митологија* (2003), *После* (2005) и *Довољно* (2008) објавио је и избор песама *Окно* (2010), са којим се окончава фаза његовог песништва претежно заснована на везаном стиху. За њом су уследиле збирке *Једино ветар* (2011), *Бити* (2013) и *Радно време раја* (2018). Поглед на Алексићево песништво открива да песник „ритам и мелодију свог стиха, укључујући и оно како се и шта се њиме исказује, саображава поетском наслеђу свога језика, односно тражи сагласје са тим наслеђем, да би на његовом фону рекао све што сам, непоновљиво сам, има да каже” (Пантић 2014: 164–165).

Још од збирке *Потпуни говор* може се говорити о елементима симболистичке поетике у поезији Дејана Алексића, односно „ка симболизму води склоност овог песника да лирски опис остварује користећи се поступком апстраховања, замењивања конкретног и појединачног оним што има општије значење” (Микић 2013: 247). У песми *Пут* опажамо „настојање да се кретање помери у унутарњи свет лирског субјекта, да оно постане сведочанство о једном особеном доживљају времена и простора а не извештај о спољном свету” (Микић 2013: 247). Иако глаголом корачати, који поставља на почетак првог и трећег катрена („корачам”) призива кретање, убрзо постаје јасно да пут из наслова није пут којим се збиља корача. Док „покислу / Стазу покатак сањамо да нам збрине / Лутњу у којој не разабрамо / Речи далеких сапутника”, у доживљају песничког субјекта све је умерено унутра. У сан, сећање или у мисао. Осим покислих стаза из сна, „преци / Тумарају под светлима” и „Немо / одбројавају мудрости у сенци”. Они постоје у свету сенке и таме, неснађени у светлости (светлост – тумарати, сенка – мудрост), као што се и биће песника окреће унутарњем свету („кораци у мени / Разлиставају свет у неко сутра”). Таква усмереност пресликава се и на природу, па „пуштам сусрете да се помирени / Роде на киши која пада изнутра”, односно свет се симболички одређује према лирском субјекту. А тај свет је, видимо већ на почетку поезије Дејана Алексића, свет нијанси и привида, варирања светлости и таме, свет у којем емпиријски моменти посустају пред ирационалним. Песнички језик, понекад семантички непрозиран и метафоричан, потврђује да се поезија „повлачи из уобичајеног језика изнутра, једним поступком – без сумње илузорним – продубљивања и појачавања” (Женет 1985: 84).

У песми „Садашње време” двоструки контраст премештен је на временски план. С једне стране, исказана је сумња да „тачке / Које нишанисмо прстом” можемо назвати „вечно траженим домом”, односно садашњи тренутак посматра се из позиције прошлог – да ли је досегнуто оно што се сматрало циљем. С друге, садашња позиција света „у ком

се пробудисмо” посматра се у односу на свет који „прежу звезде”. Сама песма одређена је двома тачкама – оном у коју се упирало прстом и оном далеком на коју „каткад показујемо”. Оно између њих простор је и време неизвесности, симболично наговештен мотивима жртве и плена: „Свесни смо да је траг пут што води / До жртве; до плена коме је наше лице / Огледало, коме очи су наше љубав на слободи, / Одбегла од даривања”.

Песничка слика Дејана Алексића тежи потпуности, обухватности елемената видљивог и невидљивог света, чујног и нечујног, реченог и нереченог. Окрећући се појавностима стварности, његов песнички субјект закључује да „око нас је свет који би да буде”. Својим певањем пак призива онај који јесте. Наслов песме „Монахиња са књигом” пажњу читаоца усмерава на конкретну слику, призор монахиње која држи књигу и чита. Међутим, песма почиње померањем ка ономе што се не може видети ни чути, а што се интензивно осећа и одређује доживљај својим присуством: „Свакако, земља под нама беше иста она / Сигурност са којом се над њом разгранаво дрво; / С нечим се нереченим глас у нама рво / Као што ваздух чини са утихлошћу звона”. Спољашња разгранатост дрвета упућује на снагу која долази изнутра, а која је иста и за оног који дрво посматра. С друге стране, траг који у ваздуху оставља утихло звоно истоветан је оном што неречено оставља у нашем гласу. Померивши средиште, песнички субјект открива и да „обневиделе звезде негде под кожом студе” и да „крв нам се у стражбу над пролазним обраћа”. Међутим, видљиви „свет који би да буде” одједном постаје свет који јесте, „доказ да Он још увек ствара”. А постаје са ликом монахиње са књигом, која се, опет симболично, налази у *сенци* јабучара, и то „у мирни час поднева, кад нема места делу”. Она се, само својим ликом, показује као одраз оног скривеног, као доказ постојања (монахиња у песми ништа не чини, што потврђује и одсуство глагола у стиховима који о њој говоре). Монахиња са књигом сведок је оне скривене егзистенције духа, сигурности и одјека, онога што се чује и у одсуству звука, и у неизреченој речи. Чак и када је у сенци. Песма се завршава варијацијом првих стихова песме, чиме се успоставља симболички оквир, али и својеврсни обрт. „Свакако, она иста земља под нама беше, / И истонеречено што наличи распелу / За наше исте очи, лакоме да погреше”. Свет пред нама тако се изнова намеће као привид, варка у којој спознаје никада нису коначне.

Песничком субјекту Алексићеве збирке *После* свет се открива у часу рестрикције, у одсуству онога што чини његову садашњицу. Гашењем света „лива, детерџента и чипса”, нестанком државних интереса, моде и промашеног пенала, у ваздух долазе прећутане речи, све оно што пред тим екраном иначе нестаје. „Распет на слепило и слутње очиње” лирски субјект отклања привид једног света и суочава се са својим. Тренутак мрака за лирског јунака је тренутак очишћења, повратка себи, што песник постиже и коришћењем и комбинацијом лексике различитих сфера: „У тај трен, тесан / До несвестице – док лежасмо неми и сушти, / У мраку, са мислима које у скупу су / Личиле на херувимску наркозу – чусмо где пљушти, / Као по неком божанском купусу, / Прва јесења киша, и могли смо, у том часу, / Распети на слепило и слутње очиње, / Знати да, иако пред нама глуво расут, / Свет, напokon, почиње”. У приказаним стиховима уочава се настојање да песничка слика буде заснована на контрасту, било просторном, било временском. На тај начин призор о којем се пева добија своју потпуност, али и симболичку подлогу (покисле стазе и „кораца у мени” („Пут”), тренуци светлости и мрака („Рестрикција”) и сл.). У неким песмама то се остварује померањем на унутрашњи план: „Негде је већ звоно / Утихло, али још њише се у нама / Успављујући празнине” („Триптих устоличења”); „Кораци у нама / Постоје одувек да би се учинило / Подношљивим служење простору” („Триптих устоличења”); „Ослепљени смо светлом које / У нама тражи извориште” („Пет вечерњих еклога”).

И у песми „Новоградња” контраст је у основи песничког поступка. Посматрајући зграде у настајању, у глуво доба ноћи, са псом чији лавез ремети тишину, лирски субјект уочава несразмеру материјалног и духовног раста. Два пута поновљена мисао, други пут појачана речцом да, „ту се живи”, више је сумња него закључак; „ту где значења знају да прасну / истинитије ако их нема” и „значења овлаш схватана брзо расту”. Простор будућности „зјапи”, одређен метафором „дупље новоградње”. И „ништа упорније / Од мрака будућих соба, од таме чије / Упориште греје идеја о животу”. Привид живота огледа се и на небу: „звезде хладно горе” и пас лаје на „охлађене ватре звезда”. На исти начин мрак будућних соба греје идеја о животу јер „спутан / Скелама и кречом, нагон за висином / Обрнута је вера у извесност пада”. Песма „Новоградња” припада истоименом циклусу збирке *После*, чији се наслов може узети као метафора за свет у настајању или свет који нарушава већ постојећи. Пред призорима настајања и нестајања, раста и пропадања, песнички субјект суочава се са светом несталности и претварања, у којем не може а да не закључи: „Привид по мери је, / Лишен вишкова произвољне вере. Стога, / Нема бољег сведочанства од привида, / Од голе варке” („Доручак на тераси”).

„Узимајући да се вечна питања и велике мисли ’отискују са наших чела да буду свраб на ветровој кожи’ (*Свраб на ветровој кожи*)”, у поезији Дејана Алексића „ветар постаје метафора невидљивог, подједнако покреће, шири и упија све оно што нама остаје непојмљиво, а што нас увек изнова окупира. Притајено попут ветра, уз повремена буђења и стишавања, невидљиво са нама паралелно постији” (Живановић 2013: 349). У збирци *Једино ветар*, трагајући за његовим присуством, песнички субјект претпоставља да „у сваком од нас / расте по једно самотно дрво”. Одређујући га већ у наслову као „То дрво”, конкретне обресе даје му и у стиховима: са његових грана непомично виси љуљашка, у крошњи рђа „жичани скелет змаја”, неко име или знак зараста у његовој кори. Међутим, боравећи у нама, оно постаје део нас, и то део оног такође невидљивог. „У олујне дане, оно се држи / грчевито за јаловину наших снова”, а потом „дуго на себи носи светлу пређу / киша које нисмо исплакали”. У његовим годовима тражимо време „за које мислимо да је наше”. Тражећи да буде примећено, „каткада зажели да провири / граном или пусти макар сенку / кроз крлетку наших ребара. / То нас тргне као каква раскошна / идеја или навала божанског / усхита”. У покушају таквог изласка, „човек је нашао себе”. Пуштајући дрво да провири, човек пушта свој сан, идеју, усхит. Као што када склопи очи, „у њему / не престаје падање лишћа”. Метафором дрвета песник описује сва она стремљења песничког субјекта, колико снажна и постојана, толико и невидљива, све оно што дубоко скривено постоји, али се не исказује („можда о свему томе треба / тврдо ћутати”). Због тога „можда треба поћи сам на улицу, у шуму која хода. / И куцнути трипут у дрво / када неко похвали нам изглед”.

У односу на песме у избору *Окно*, оне из збирке *Једино ветар* испеване су углавном у слободном стиху. Песнички поступак Алексић је, међутим, задржао, или усложио, што се одређеним поређењима може показати. У песми „Вечерња лекција о трајању” (*Собна митологија*) кроз три песничке слике, дате у три катрена, песник се поиграва опозицијама близина–даљина и блиско–далеко (страно), указући на одређене везе у очигледној удаљености. У првом катрену лирски субјект посматра безмирисно цвеће које расте на суседовом симсу, наговештавајући да их једино оно повезује („Погледи на те биљке кљасте / Једина моја веза с њим су”). Епитетима „безмирисно” и „кљасте” симболички се упућује на природу познанства са суседом, иако се већ у другој строфи она и открива: „Страни смо. Мада ми често на оку је, / Нестане пре но поздрав одашљем. / С вечери, кад навике тишина окује, / Тешким, сумњивим јавља се кашљем”. У последњој строфи, поглед песничког субјекта поново је на симсу – „у саксијама отврдла земља / Са опушцима утиснутим”. Призор пред њим у сагласју је са оним што кроз тишину слуги –

„наспрамна трајања истог безвременља” – трајања која су по много чему слична иако се међусобно не препознају. Тренутак Алексићевог песничког осматрања је тренутак тишине, вечери, смиривања дневних збивања, самоће и могућих увида. Иако полази од врло конкретних слика и за њих користи појмове свакодневице (симс, сусед, вече, навика, кашаљ, саксија, опушак), песник нас уводи и у друго читање, остварено наговештајем, пажљиво одабраним епитетима који померају основна значења речи (безмирисно, тешки, сумњиви, отврдла, брижан, нем), са којим оно што читамо и оно што „видимо” постаје много шире, дубље и трагичније. У песми „Веза” у збирци *Једино ветар* до појма из наслова долази се на исти начин. Лирски субјект открива да отац има болесно срце и да се у унутрашњем џепу његовог капута, чији празни рукави „дубе побожно, као цеви оргуља”, налази хрпа ЕКГ снимака. Иако не разуме њихово значење, у бескрајним низовима слова М, које на њима уочава, песнички субјект препознаје музику срца, што читаоцу открива сликом оца: „Он одмара у суседној соби. / Не зна да у топлој тами ткива / срце компонује ораторијум / за слово М”. У стварању песничке слике уочава се померање са спољашњег на унутрашњи план: снимци су скривени у унутрашњем џепу, као што „у топлој тами ткива / срце компонује ораторијум / за слово М”. Веза која се на крају уочава, као и у претходној песми, превазилази почетну, засновану на песничким сликама, али је и потврђује: „Мој отац никада није слушао / Баха. Али је Бах, сигуран сам, / каткада ослушкивао срце”. У једном крајње животном запису, који чак наслућује и његов крај, песник проналази траг нечег вишег, потврду за непрекидно обнављање и савладавање пролазности, потврду живота у уметности. Замишљајући некога ко „приповеда уз ватру, / дижући кажипрст уперен у ноћ”, лирски субјект песме „Ватра и књига” уочава да „може се читати из ватре”, јер „оно што гори, увек нешто саопштава”, а „оно што је саопштено, доноси из огња / Велику мудрост пепела”. Његов закључак заснован је на кроз време опајаној слици човека са књигом, човека чија је упитаност пред њом суштински иста, саображена његовом духу: „То је тренутак када човек уздахне, / на начин од искона исти. / Свеједно је ли уздахнуо / над укрштеницом шеф ноћне / смене у ватрогасној служби, // или поспани Спиноза, који је / управо лизнуо кажипрст / да окрене лист у књизи / или да угаси свећу”.

Песнички поступак Дејана Алексића пратиле су одређене промене, које су, извесно је, утицале и на структуру његове песничке слике. Враћајући се појединим мотивима, песник нам је омогућио да те промене сагледамо на конкретним примерима. Слика засецања лубенице у песми „Лубеница” (*Собна митологија*) започиње „некаква стварност”. У њеном опису („оштрицом се продре / Сасвим дубоко, кроз кору и сочне / Мрежице срца. Укаже се одред / Црних семенки. Ненадно: зуј пчеле – / Свршла кроз ваздух трептав”), одређеном и врло јасном, песник тражи „мало привида”, „неужног као мелем”. Његовом бићу смета очигледност откривеног света и зато наставља да тражи привид: „Избећи замке поређења, нетом, / Не рећи: налик гондоли је кришка, / Или да пчела мирис руби летом...” Уколико би стварност, па и она која настаје засецањем лубенице, увек била свршена и без вишка, песма би могла да се заврши стиховима: „Дакле, лепљиве прсте облизујем. / Подне трепери. Смисао близу је”. Узевши лубеницу као метафору за унутарњи свет о којем споља ништа не знамо, а везујући се за однос стварности и привида, песник је отворио и нека важна поетичка питања. Да ли у очигледном треба тражити вишак привида? Односно, зашто је за песника он као мелем нужан? У „Елегији о лубеницама” (*Једино ветар*) лирски субјект је свестан варке очигледног: „Одувек знаш да су оне храмови / у које се улази ножем, по слатко / срце мрака. Толика очигледност / уме да завара. Мислиш о томе / док са балкона пљуцкаш у бездан / мале црне монахе коштица”. Очигледност „спушта тешке завесе” на видик пред њим, спречавајући га да види „сенке далеких планина што пузе ка југу”, и даље лубенице које леже на пољима, „као главе погубљених после битке”, односно онемогућава му „да

види оно што је стварни садржај слике пред његовим очима” (Микић 2013: 265). Зато откриће стварног садржаја постаје његова битка, док „војске / очигледног подижу знамења око / високих ватри августа”. Радивоје Микић у овој песми уочава и померање перспективе у песничком опусу, захваљујући којем је сам опис или у сфери миметичког, или у сфери заснованој на успостављању аналогија (лубеница као храм, семенке као „мали црни монаси”, лубенице у пољу као „главе погубљених”), „а час је опет лирски опис пренет у сферу која израста на споју онога што је миметичко и онога што је сачињено од језичке твари, а све у циљу да се отвори могућност да се читава ‘Елегија о лубеницама’ претвори у елегију о човековом осећању пролажења времена, гашења дела људског живота у сваком одлазећем тренутку, па и тренутку који је испуњен уживањима” (2013: 266). Стварни садржај којем песнички субјект тежи, како би превладао очигледности и отео се пролажењу времена, скривен је у тамним местима жеђи, тамо где „почивају знања о томе / шта сањају зелене главе у бостаништу, / под месечином, држећи се чвршће / за вреже него за историју”. Поновним успостављањем аналогије, само у обрнутом смеру (везивањем лубеница за вреже жели да укаже на опредељеност човека за оно што је очигледно), песник, као и у песми „Лубеница”, истиче човекову везаност за привид очигледног (служећи се симболичком вреже, рекли бисмо уплетеност у њега). У оба случаја то чини помоћу симболичке подлоге, остављајући читаоцу да је активира или јој приступи као и свакој очигледности.

За један исти мотив Дејан Алексић успешно активира различиту симболичку подлогу. Пример за то потражићемо у песмама „Империја пролећа” (*Собна митологија*) и „Жмурке” (*После*). У обе песме присутан је мотив смрти, представљен истом песничком сликом читуље на дрвету. У првој од њих, из самог наслова видимо, супротставља му се пролеће. Читајући насловну синтагму већ на почетку првог стиха, читалац се сусреће са једним необично живим, мирисом обојеним песничким светом, у којем „буја растиње”, „на мирисе ваздух се рапиње”, „земља исповеда новим растом”. Тако формиран хоризонт очекивања пресеца слика „две главе белокосе, / Застале пред столетним храстом”. Лирски субјект их посматра с прозора, док стоје „нешто трагично сазнавши, / Немо, с литрима јестивог уља, / Пред хором нових читуља, / Загледани у лица отишавших / Као у сопствена огледалца”. Појавом „белокосих глава” пред храстом с читуљама песничка слика продубљује се контрастом, и то двоструким (пролеће – старост, пролеће – смрт). Пред „хором читуља” (метафора је заснована на читуљи као гласу о нечијој смрти) они који их посматрају су неми, што контраст појачава. У лицима отишавших они се препознају, слутећи сопствену коначност и крај. С друге стране, над њима, храст „победно матор, / Листа равнодушно као (палца / На доле упереног) император”. Равнодушношћу природе која се с пролећем обнавља „империја” из наслова тако се песмом потврђује, побеђујући појединачну смрт и страх пред њом.

У песми „Жмурке” „толико позна беше та јесен, / Да читуље на једној липи у порти, / Бројније но њено лишће, тешко чуваху / Свој неми свет пред ветровим опсадама”. Сигнализирајући да „толико позна беше та јесен” (уз понављања „тако је позна, тако позна била та јесен” и „напросто, тако позна беше та јесен”) песник укључује и цитатну подлогу, односно песничку јесен Војислава Илића. Читуље на липи у црквеној порти – неми свет пред ветровим опсадама само су допуна (или потврда) нестајања. Бројније него лишће на дрвету, пред налетима ветра, и оне нестају – ковитлају се низ улицу, „крз шпалир опрезних пролазника”, упорне „као идеја о повратку”. Отргнувши се са чавла као да се желе отргнути од смрти. Скривеном иза дворишне чесме (у игри жмурки), лирском субјекту, сада већ бившем дечаку, игре са децом изгледале су „као последње радости света пред столетњи сан”, чиме се активира мотив апокалипсе. „Не кажем да небо пресликава размере / Земалских тишина, али облаци, / Налик обескућеним успоменама,

/ Нежно се судараху спрам света вољених”. Преносећи лирска збивања са земље на небо, у следећој строфи песник уводи и мотив анђела („још тада за анђеле знадох”, рећи ће лирски субјект), али и мотив васкрсења. Скривен у игри, лирски субјект дрхти пред једном од залуталих читуља, пред „погледом отишавшег, / Погледом из света у којем ничег скривеног нема”. У завршници песме јесен се показује „тако истински позна, да од немости / Толиких нерођених срца / Неко несхватљиво далек / Није могао да заспи”, односно она постаје она симболичка подлога на којој делује смрт, толико јака да јој се ништа не супротставља. Песничка ситуација у обе песме је „поглед у читуљу”, непосредни сусрет са смрћу. У првој песми као у огледалу гледају је „две главе белокосе”, у другој уплашени дечак. Песничка слика у првој песми обојена је контрастом, у другој сагласјем. Иако присутан у обе песме, дескриптивни моменат није носилац симболичког потенцијала, већ само његова допуна. У „Империји пролећа” то су вишеструки контраст, семантичност наслова, па и сам опис, у песми „Жмурке” то је цитатна подлога. У тако успостављеним световима песме и мотив смрти различито функционише – превазилази се пролећем, односно постаје основно својство јесени.

Присуство свакодневног у поезији Дејана Алексића неретко пролази поступак онеобичавања, померања у неку другу сферу, почев од наслова до песничке слике у целини. У песми „Апостоли из јавног комуналног” (*Собна митологија*) „један сасвим обичан приказ из градског живота (неки квар на подземним инсталацијама који група радника треба да отклони) повезан је са сфером религијског, приказан као једна врста литургије чији је смисао да поново врати нарушену равнотежу у живот људи)” (Микић 2013: 268). Дванаесторица радника, попут дванаест апостола, „у круг се збили / Око пословође, претворени у уши, / Док он над скицама руке крили, / Озбиљан, као да говори о души”. Активирањем религијског подтекста, описи свакодневног престају бити миметички, али се у њих укључује и једна хуморно-иронична компонента, која треба да укаже на „неку врсту вредносног пражњења света, замене у којој форма преузима улогу садржаја којег више нема” (296). Тако „Силна и чудесна дела Твоја су’... – / Сриче компресор хором киловата” или „Око поднева, као путире, / Уснама приносе пивске боце”. Хуморно-иронични тон присутан је и у „Краткој песми о зидарима који доручкују”. Опис се одвија на неколико равни. С једне стране, они доручкују „висећи о скелету грађевине”, „иза њих безубо зевају / утробе⁴³ будућих соба”, а зграда, која је „налик оглоданој лешини / са много уста”, заустављена је у напору да кажу: „Једите ово је тело моје”. Тиме се сугерише измештање средишта својствено модерном добу, одсуство сакралног, привид успона (поређење зграде у настајању са лешином). С друге стране, зидари ништа не говоре, „ловећи брзе мисли / о својој малој бесмртности”, а по „беспућима априлског неба / свеци ваљају алергене колачиће”, што потврђује померање перспективе са оног вечног и суштинског на оно тренутно (мале бесмртности знак су усмерености зидара на себе саме, свеци који се баве исхраном).

⁴³ „У метафори *утробе будућих соба* несумњиво да утроба ‘означава начин виђења’ онога што се посматра, ‘али и именовање по утиску наметнутом другим чулима односно представама’ (Јовановић 2000: 236). Осим значења унутрашњости и средине као примарних, ова лексема потврђује и доживљај грађевине, представе материјалног успона и вредности, као ‘оглодане лешине’, ‘скелета’ коме управо суштина, унутрашњост недостаје. *Утроба будућих соба* отуда добија значење празнине, отуђености, мрака. Тај тон негативитета нарочито се осећа у следећим метафорама у којима уз лексему *утробе* стоји и лексема *тамне*: ‘можда је искупљење заиста / у вишковима што остају иза говора, / док бацамо сенке својих речи / у *тамне утробе* смисла, / као што хроми рибар ноћу баца мреже / на фаланге утопљених звезда’ (*Вишкови што остају иза говора*) и ‘они / проветравају *тамне утробе* говора, / као ветар градове после куге’ (*Гласови безазлених*)” (Живановић 2013: 378–379).

И када су предмет његовог певања песма и поезија, Алексић се не удаљава од призора свакодневице. Напротив, чекаоница, аутобус, тераса постају места исповедања песничког говора, размишљања о његовој природи и начину настанка, вишковима смисла и значења. Песнички субјект, учесник или посматрач збивања, превдећи стварност у песму, превде је у симболичку подлогу на којој израста мисао о песми самој. У песми „Чекаоница”, „под хладним светлима клиничке чекаонице”, он уочава несклад између својих некадашњих уверења и онога што му се тренутно догађа. Некада је мислио „да је то посвећенички / посао, само реткима поверен – читаве ноћи / изливати пресне речи у калупове стиха, / у страху да их поспаност не развеје, / као што одјек звона са светиње распе / рафале врабаца у глуву плавет”. Да би тај посвећенички посао, везан за ноћ, читаоцу приближио, песнички субјект га пореди са оним што му је познато – страх од нестанка речи доводи у везу са одјеком звона које растерује врапце, изненадним и тренутним. Некада, стварање стихова било је и чин самоће („бејак, дакле, скривен од себе самог”), који је требало обавити пре него речи, кроз танку петелку будности, напусте своја значења. Мистичној слици прошлости песник супротставља слику из чекаонице. Под њеним хладним светлима, „речи долазе као ослонци / за слике, већ распоређене у стихове, / као годови у прошлост жеђи”. А слике и песник распоређује у стихове о стварању, смењујући тако један облик лирског говора другим. Мисао о стиховима песнички субјект прекида мишљу да су некога управо прозвали, да би се затим окренуо ка старици са села која уздише „као усамљени монарх” и свештенику који га је крстио („У дно ходника кашље / свештеник који ме је крстио. Посматрам / те руке са којих је на мене сишла Тајна”). Истовремено се пита да ли ће нека од тих слика остати уколико измакне речи, уводећи у песму мисао о лирском говору као посебном сведочанству. Јер и старица и свештеник нестанком слике ослоњене на његове речи престају да постоје онакви каквим их он види. Попусти ли петелка (сада то више није петелка будности, већ усмерености), мисао ће одлутати „ка знањима о паду; / паду неког царства или паду дуње крај сеоског / пута, опшивеног отисцима копита у којима / купају се врапци”. Стога закључује да поезија је чекаоница. У њој ће се, што Алексићева песма потврђује, срести и одјек звона са светиње, и хладна светлост чеконице, и свештеник који кашље, и речи које измичу. Сусреће се и укрстити најразличитије речи и значења, стварајући нова, саображена доживљају оног који их спаја. У чекаоници поезије старица са села уздахнуће „као усамљени монарх”, изједначиће се пад неког царства и дуње крај сеоског пута, срешће се они који се иначе не срећу, речи ће тражити једне друге, чекајући свој ред. На крају песме, и песнички субјект као да потврђује наше тумачење: „Али, заправо, хтедох да кажем нешто друго: / у тами мојих уста речи се играју жмурке. / Свака жмури пре но што крене у потрагу / за собом. Наравно, никада се не пронађу, / и зато се враћају да жмуре. Заувек”.

На сличан начин као у песму „Чекаоница” Алексић уводи читаоца и у песму „Епифанија”. Одређене сличности уочавају се и у песничком поступку, па и почецима песама, јер и лирски субјект у песми „Епифанија” полази од стеченог искуства у стварању стихова. „Никада не написах песму возећи се / аутобусом, када оловка нечитко дуби / карирану белину. Ломљив је ослонац вида / на кестену у даљини и потребна је чврстина / уходничке речи”. Па ипак, песнички субјект бележи: „Далека крошња подупире небосклон”. Наведени стих треба да потврди или оповргне његово искуство дато у почетним стиховима. Међутим, размишљајући о њему, у свет песме лирски субјект уводи и своје сапутнике и оно што опажа. Песников осећај за детаљ препознаје се у опису госпође, која „повремено склопи меснате капке, мирна, / као после расправе о Богу”, и у чијем крилу, „налик угинулом шишмишу”, лежи црни кишобран. „Господе”, које јој се једва чујно отме док аутобус претиче камион натоварен стоком, подстиче лирског субјекта да понови да „не написах никада песму возећи се / аутобусом, / док калиграфска

страст / зависи од чврстине амортизера". И да истовремено уочи да реч „небосклон" из јединог написаног стиха „памти удар / у асфалтну рупу", насталу претходним претицањем. Наговештај да има оних „који верују / да је и он, тај свод, рупама богат, / и да кроз њих може да се провири / на свете дане" омогућава песнику да у свој опис укључи и оно што је метафизичко. Иако од њега брзо одступа, показује могућност да се песнички опис заснован на једном видљивом детаљу прошири у више праваца. Међутим, он одбија то да учини, остајући искључиво у материји језика. „Ја то засигурно нећу моћи. / У мом су небосклону два нечитка / и убога слова о, две охлађене дупље / распете на промаји вокалског слепила". Последња строфа доноси неку врсту преокрета. Написавши песму у аутобусу („далека крошња подупире небосклон"), песнички субјект жели да каже и да: „јесен је маћеха кишобрана, / али Господ је добар и умире без срџбе / зарад света у ком кестење држи небо". Једини сигнал јесени (што се открива песничком сликом „јесен је маћеха кишобрана") био је поменути кишобран налик шишмишу, који потврђује смисаоност детаља у Алексићевом песничком тексту. С друге стране, „свет у ком кестење држи небо", односно песнички свет, у милости је Господа и у њему је и могуће све. Додирну тачку између вожње аутобусом и писања песама Дејан Алексић препознаје „у мењању емпиријски засноване перцепције ствари и појава. Оно што ту перцепцију суштински мења и преуређује је епифанијски чин у коме оно што је било 'ломљив ослонац вида' постаје оно што 'држи небо'" (Микић 2013: 258).

„Каткада мањак знања помаже / у писању песама, на тајанствен, / узнемирујуће непознат начин" каже лирски субјект у „Скици за песму о бившем дрвету", покушавајући да напише песму о дрвету које је расло испод његове терасе. Одсуство појединости („Не умем да кажем много о том дрвету, / нити знам имена оних који га посекоше"; „Биће да сам почесто у тој крошњи / чуо гласове птица које по именима / нисам вешт да разазнам"), међутим, не умањује могућност његовог раста у песми, односно не поништава могућност пуноће песничке егзистенције. Тако се појмом скице у песнички свет опет уводи једно поетичко питање. Писање и поезија уопште честа су тема Дејана Алексића, у песмама у целини или у њеним сегментима. У песми „De profundis" „треба писати ретко и нерадо, / Са загрцнутим смислом што тиња / Налик страху, древном а увек младом, / У срцима малих животиња", а „трошење белине под кукицама слова / Слично је трошењу живота".

У песми „На трагу", посвећеној Бориславу Радовићу, „на трагу" Радовићевог лирског говора, Дејан Алексић развија песничку слику игле у пласту сена, везујући је за језик као основно средство поезије. „Другим речима, Алексић је кроз песму хтео да испева похвалу језику у коме је говорни клише 'тражити иглу у пласту сена' постао језиком изражено искуство, искуство пренето из живота у језик" (Микић 2013: 271). Слика игле у пласту сена слика је са којом „може да се крене, / чак ходочасно, с лицем поклоника, / пут неке вредне, давно изгубљене / мисли о свету". Тражећи нешто што је давно изгубљено, ми заправо трагамо за нечим што је записано у језику, за мишљу „већма спремном да га / тек измислимо језиком што јавља / да свет је везан за смисао трага / колико језик везан је за славља / над трпезама значењскога вишка". У покушају да поједноставимо, језик нам скрива смисао, али и нуди „значањски вишак". То нас излаже обавези „бдења над светом", јер је „не баш књишка / склоност језика да с њим кида везе". Препознајући у језику и пејзаж села, „идиле какве поређењу служе", слику раја, с огњиштем, кравама, цреповима и циглом, песнички субјект не сумња „да је ту и игла". „Слика је јасна и на сваки знак се / с мишљу о жеђи буди мала суша / и копне речи под небом синтаксе". Слика света заснована је у језику, постоји, али није доступна свима. Сваку жеђ да је пронађемо прати суша недостајућих речи. А смисао је на трагу, присутан, само скривен попут игле. И, можда парадоксално, лепота језика је у томе да тако и остане.

Узимајући да је окно увек „пролаз ка нечему / где одавно чекамо сусрет са собом”, у истоименој песми, полазећи од оног „из ког доносе светлוצави свраб земље” и оног „кроз које провирује се у страху од забране”, песник развија метафору „окна речи”, помоћу којих упознајемо свет. „Извукосмо свет на светлост дана / кроз мала окна речи, али знамо: / оно што изнето је из таме / увећава вредност остатка у њој”. Пролазак кроз окно као пут ка светлости тако подразумева и сусрет са нечим мање познатим или откриће нечег непознатог, одређено сазнање или спознају. Међутим, у могућности да свет се открије речима постоји и друга страна – све оно што у њима нисмо прочитали. Откриће њиховог смисла зато је пролаз кроз окно, јер вреднујући сазнато, вреднујемо и оно што је остало скривено (заправо наслућујемо његову вредност). „Стога и даље силазимо у себе, / већ означеним стазама, по руду / или до наслага угља око срца”. И у песми „Окно” до симболичке равни песник долази путем емпиријских садржаја (слику рударског окна премешта у раван језика), као што из ње и излази (силазак у себе ради сусрета са собом у песми смењују стихови „биће још мразовитих зима / и промаја што певају кроз ребра”).

У осврту на збирку песама *Бити*, Саша Радојчић уочава да је Алексићева песничка слика најчешће „конституисана налик кружном кретању”: „почетак дискурзивног кретања је најчешће у неком запажању, чији предмет може бити спољашње или унутрашње искуство, па и рефлексивна. Из тог детаља се аналогјама отварају други слојеви искуства, веома битно онеобичавајући, епифанијски, загонетни или парадоксални, да би се песма окончала враћајући се почетном искуству, али сада сагледаном са друге равни. Та поетска дијалектика као да има задатак да врати говор песме у њен завичај” (Радојчић 2013: 76). Збирка песама *Бити*, такође написана у слободном стиху, донела је, „с једне стране, сумњу у смисао онога што речи значе и свест о немогућности да изразе све оно што је 'бити', а са друге, упорност оног неизрецивог у бићу” (Живановић 2014: 10). У песми „Дани учења у самоћи” уверење лирског субјекта да „поезија нису речи, / Већ одсуство оног о чему сведоче” ненадано је добило потврду једног септембарског поподнева на периферији града. Уводећи читаоца у чулно обојени приказ периферије (чује се лавез паса, на конопима су у „празне загрљаје” везани рукави мокрих кошуља, миришу печене паприке, пада орахово лишће, једино нема људи), лирски субјект говори о самом песничком чину, о инспирацији да песма настане, али и њој самој. И када полази од нечег конкретног, поезија је оно чега у стварности нема, свет одвојен од реалности, насељен оним одсутним: „Овако, разумео сам, поезија долази – / Са мирисом печених паприка / И мртвим ораховим лишћем, славећи свет / Насељен одсутним људима”. У везивању, односно спајању песничких слика, Алексић води рачуна о сваком детаљу: „празне загрљаје” мокрих кошуља смениће одсутни људи, орахово лишће које пада постаје мртво лишће ораха, соба у којој борави „не већа од орахове љуске”.

Кружно кретање песничке слике препознаје се и у песми „Пањ”. Дескриптивност уводне строфе уводи читаоца у причу о поклону који је лирски субјект за рођендан добио од пријатеља. Ипак, у прецизном опису великог лакованог пања крије се и симболички наговештај: „Стругови и длета не одузеше ништа / Од сирове лепоте наметнуте мразевима / И сушом, ништа од склада који у живот / Нештедљиво утискују искуства земље”. Искуства земље видљива на облици са годовима песник пресликава на искуства времена, говорећи да о постојању не уме да мисли „изостављајући категорију жртве”. „Који век раније, овај исти пањ могао је / Бити последњи видиковац глави / У којој се, слично брују у пчелињаку, / Сабира кликтај распомамљене светине”. Уз искуство жртве призива и искуство целата који, уморан, мисли на дом и своју бледу кћи. Овим

померањем створена је симболичка подлога за песничко уопштавање, односно сазнање да човек ни даље нема одговор на питања спочетка: „Толики томови књига о бићу / И ништавилу, толико влаге у зидовима / Академија, а опет нигде поузданог / Ослонац у часовима који доносе / Вртоглавицу од вечних питања”. Ослонац се, сада преласком на доживљену раван, проналази у дарованом пању („мој даровани пањ је стабилан”), тј. у „лудо страћеним вечерима”, „кад се појмови повлаче / пред празнином дедукција” лирски субјект о себи мисли као о његовом продужетку (што се конкретизује сликом његовог седења на пању). Тако се описује круг кроз време (повратак у песничку садашњицу), али и затвара круг запитаности (опет без одговора).

Тражећи елементе симболистичке поетике у поезији Дејана Алексића пошли смо од песничке слике. Преводећи у њу свет који је, трагом Ивана В. Лалића и Борислава Радовића, свет сталног привида, сустицања видљивог и невидљивог, и сама песничка слика постаје обележена тим својством, непрекидним откривањем онога што је иза. Међутим, Алексићев песнички свет је и свет збиље, свакодневице, модерног доба и модерног човека. Због тога песничкој слици, осим сугестивности, припадају и дескрипција, и рефлекција, па и наративност. Она укључује и различите типове лирског говора. Будући да је у њено средиште неретко постављен сам језик, не чуди тематизација „појмова граматике” („Предлог”, „Аорист пред кишу”, „Из тајног живота граматике”).

На симболистичку поетику упућује и склоност ка класичним песничким облицима (сонет, еклога, рондо) до преласка на слободни стих.

Радно време раја, збирка која је последња објављена, почиње песмом „Пролегомена”, у којој нас песник, „не води у негледане даљине с оне стране језика, он нас држи у говору који је поглед: говорити, дакле, значи гледати. У графичком облику речи *око*, и то не у референцијалном смислу, нити у лексичком или семантичком, смештен је поглед” (Бошковић 2018: 76). Дакле, „у речи око два су ока”, а малена кост између држи вид на окупу. „Пружам доказ / Да говор је светлост // Твоје је само / Да прогледаш”. Повезујући графему *о* са сликом ока, песник јој придаје својство вида, односно језику даје моћ да види. Самим тим, види нас и песма. Пружајући доказ да говор је светлост (посреди је синестезијски поступак), на читаоцу је само да прогледа, односно да прилагоди своју рецепцију. Ова почетна припрема уједно је и подсетник да се кроз песништво Дејана Алексића иде ходом песме, да дајући „значањски вишак”, оно и сакрива смисао. Уједно, она показује и да модерна поезија тражи свог читаоца, његово учешће и способност да јој одговори, тражећи сопствену иглу за смисао који недостаје.

ЗАКЉУЧАК

Наслеђе симболизма у поезији српских песника друге половине 20. и с почетка 21. века показало се у овом тумачењу као веома разуђено и разноврсно. Песници о којима је било речи укључили су га у своју поезију градећи властиту поетику, па се, у целини гледано, не може говорити о његовом јединству. Када је реч о континуитету, иако он без сумње постоји, чини се да се савремени песници пре окрећу европским узорима него песницима српског симболизма с почетка 20. века. Међутим, у ономе што се данас именује као поетика симболизма у њиховом песништву неоспорно је присуство обе традиције, и европске, и националне. Стваралачки однос према традицији и језику, као и висока култура ових песника, дали су овој поезији мисаоност и узвишеност која се не може сагледати само у једном кључу, па ни симболистичком.

Симболистичке тенденције препознате у појединачним опусима у завршници овог разматрања покушаћемо да повежемо, односно да укажемо на начине на који се укључују у свет ове поезије. Иако међу њима постоје значајне разлике, неке аналогije се могу успоставити. Пишући о првим Данојлићевим стиховима, Љубомир Симовић учава „две недвосмислене и јасне струје од којих се ствара Данојлићев песнички ток: то је, прво, једно још нејасно осећање нелагодности и угрожености, које песника нагони у бекство, и то је, друго, дубока укорененост у српски пејзаж, у природу, у језик (који није само израз стварности него и стварност сама)” (1990: X). Са становишта симболизма, други моменат је посебно значајан јер упућује на два елемента песничког света – пејзаж као носиоца симболистичког потенцијала и језик – као стварност саму.

Укорененост у природу подразумева припадност природи оних елемената песничког света који су за симболистичку поетику важни, а то су: пејзаж, звуци, мириси, боје (који не морају нужно припадати природи). Сетимо се Данојлићевог ноћног пејзажа у песми „Изломљена месечина”, синестезијске прожетости месечине звуком и опозиција светлости и таме. У Колунџијином песничком свету природа је саображена песничком субјекту, у бојама другачије симболике, извор је наговештаја и асоцијација. Из природе долазе и Данојлићеви „Гроздови”, Колунџијин „Орах”, Лукићев „Лист”. У поезији Милосава Тешића поступком „оживљавања пејзажа” његова својства преносе се на песнички свет. И кућа Алека Вукадиновића укоренена је у пејзаж, шумски, небески, тамновилајетски. Пајићев Север такође је природа, само окована ледом. Миљковићев песнички субјект пролази кроз „шуму која је појела небо”, „уклету обалу од дана дужу”, кроз простор утве, зове и расковника, море и ватру.

Ако у овим песмама и има дескрипције, она је само почетни импулс, препознавање и припрема за превођење у симболичку раван. Зато је песничка слика лета толико различита код ових песника. Од „златних лепота”, класја, светлости и сунца код Колунџије и Тимотијевића, Лукићевог кобног, до изрецивог и чистог Лалићевог лета, чији је песнички субјект у његовом зениту „никада самљи”. У „Благу божијем” Милосава Тешића „распрсно, чулно” превирање пејзажа михољског лета преноси се не само на унутарњи свет лирског субјекта него и на језик сам, односно сугерише могућност да се у њему оствари („Што не пропоје / благо божије, макар покоје / Слово чудесно”).

Лукићева „увек иста ружа” (било да је у вечерњем врту, у преопеваној Тоскани, на обалама Нафлиона или у скромној вази) у Тешићевој поезији је „дивља ружица”, „ружа Будима”, опасност и љупкост, непознаница и присност, она са којом се открива Тајна, и наговештај и симбол, ружа поезије. У стиховима Борислава Радовића она је симбол вечности, она која сугерише да свет се не окончава смрћу, али и она која подсећа на

његову пролазност. За Бранка Миљковића „та реч у песми процвета, и има свој мирис, и боју своју има коју јој дају њени самогласници пуни пигмента које је открио Рембо” (Миљковић 2016: 166). Алек Вукадиновић везује је за језик, дајући јој као ружи „вербалне јаве” способност да о том преображају сведочи. А то је и кључни моменат симболистичке поетике.

Тежњу да се у песми догоди само песма, односно да језик буде једини предмет њеног стварања, егзистениција сама, песници о којима је у раду било речи радо су прихватили. За Миљковића, који експлицитно дефинише оваква настојања, песничка стварност увек је изнад оне постојеће, јер „све је нестварно док траје и дише; / Стваран је цвет чија одсутност мирише / И цвета, а цвета већ одавно нема”. Стварносни моменат у овој поезији само је слика из које различитим поступцима онеобичавања и „дочаравања” настаје нова, унутарња стварност. А елемент такве стварности је и језик. У песмама севера Петра Пајића „речи од леда су у слуху. / Изговорени слогови звоне. / Мрзну се гласови у ваздуху / и руком могу да се склоне”. Са топонимима у поезију Милосава Тешића улази и памћење народа, звуци и боје прошлих времена: „Где се Слово затамњује, / чедан рељеф освањује / и преврнут, жив од маски, / не хвата се фотографски”; „Око клена и јасена / лете гусле и писмена / Из Тршића истрепери / у облаке јат па јери”. Чинећи од својих песничких здања „двојна сунца”, у којима се иза језичко-мелодијског плетива назире „значањске грађевине”, Алек Вукадиновић окреће се језику басми и бајалица и других кратких форми.

Оваквом употребом језика наглашава се слој звучања, а продубљује слој значења. Поезија постаје сложенија, семантички затворенија, што, с једне стране, отежава њено тумачење, док, с друге, обогаћује њен смисао.

У једној другој равни, „ма о чему говорила, песма је упућена да се из себе разјасни”, због чега се њеном поставком „увек изнова откривају сва питања поезије” (Радовић 2011: 13). У овом погледу Борислава Радовића слутимо његов, али и Миљковићев, Лалићев, Алексићев песнички поступак. Узимајући да је свет видљивих ствари заправо свет привида, и да „права је слика увек она друга, / тек наслућена у свом привиду”, њихова поезија настоји да до те слике дође. Она најчешће полази од стварности, од неког емпиријски датог момента, али га песничким средствима трансформише, претвара у симболичку подлогу за наговештај те друге, лирске стварности. Окрећући се прошлости, историји и миту, као и песничким претходницима, тражећи повезаност у ономе што изрецивости измиче, она изнова говори о себи, односно саму себе ствара.

Указивање на сличности поезије ових песника не треба, и није могуће, да умањи њихову особеност, као што ни поетику симболизма не треба узети као једину присутну у њиховом делу. Везујући се за оне целине њиховог опуса у којима је она била доминантна, или бар препозната, настојали смо да одредимо њене елементе и да анализом укажемо на њихову вредност. Томе смо, надамо се, били на трагу.

ИЗВОРИ

- Алексић 1995:** Д. Алексић, *Потпуни говор*, Београд: Панграф.
- Алексић 1996:** Д. Алексић, *Доказивање сенке*, Врбас: Дом културе „Врбас“.
- Алексић 1999:** Д. Алексић, *Свагдашњи час*, Београд: Просвета.
- Алексић 2003:** Д. Алексић, *Собна митологија*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Алексић 2005:** Д. Алексић, *После*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Алексић 2008:** Д. Алексић, *Довољно*, Зајечар: Матична библиотека „Светозар Марковић“.
- Алексић 2010:** Д. Алексић, *Окно: изабране песме*, Краљево: Књижевни клуб.
- Алексић 2011:** Д. Алексић, *Једино ветар*, Краљево: Имам идеју.
- Алексић 2013:** Д. Алексић, *Бити*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Алексић 2018:** Д. Алексић, *Радно време раја*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Вукадиновић 1965:** А. Вукадиновић, *Први делиријум*, Београд: Прогрес.
- Вукадиновић 1969:** А. Вукадиновић, *Кућа и гост*, Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1973:** А. Вукадиновић, *Трагом плена и коментари*, Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1979:** А. Вукадиновић, *Далеки укућани*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Вукадиновић 1981:** А. Вукадиновић, *Поноћна чаровања*, Београд: Наша књига.
- Вукадиновић 1988:** А. Вукадиновић, *Укрштени знаци*, Београд: Просвета.
- Вукадиновић 1992:** А. Вукадиновић, *Бајка кућне слике*, Чачак: Градска библиотека.
- Вукадиновић 1992:** А. Вукадиновић, *Ружа језика*, Београд: Наша књига.
- Вукадиновић 1995:** А. Вукадиновић, *Тамни там и Беле басме*, Београд: Нолит.
- Вукадиновић 1998:** А. Вукадиновић, *Песме* (избор и предговор А. Јовановић), Београд: Нолит.
- Вукадиновић 1999:** А. Вукадиновић, *Божји геометар*, Београд: Књижевна реч.
- Вукадиновић 2005:** А. Вукадиновић, *Песнички атеље*, Београд: Рад.
- Вукадиновић 2017:** А. Вукадиновић, *Песнички атеље 2*, Београд: Граматик.
- Вукадиновић 2018:** А. Вукадиновић, *У ватри се Бог одмара*, Београд: Конрас.
- Данојлић 1957:** М. Данојлић, *Урођенички псалми*, Београд: Нолит.
- Данојлић 1990:** М. Данојлић, *Тачка отпора: изабране песме* (избор и предговор Љ. Симовић), Београд: Српска књижевна задруга.
- Данојлић 2000:** М. Данојлић, *Разгоревање ватре*. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије, Српска књижевна задруга.
- Колунџија 1957:** Д. Колунџија, *Затвореник у ружи*, Београд: Нолит.
- Колунџија 1961:** Д. Колунџија, *Чувари светлости*, Београд: Просвета.
- Колунџија 1965:** Д. Колунџија, *Злато и родитељи*, Београд: Просвета.
- Колунџија 1973:** Д. Колунџија, *Орах*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Колунџија 2004:** Д. Колунџија, *Затвореник у ружи: 1954–2004*. Београд: Београдска књига.
- Колунџија 2009:** Д. Колунџија, *Изабране песме*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Лалић 1955:** И. В. Лалић, *Бивши дечак*, Загреб: Lykos.
- Лалић 1956:** И. В. Лалић, *Ветровито пролеће*, Загреб: Друштво књижевника Хрватске.
- Лалић 1958:** И. В. Лалић, *Велика врата мора*, Београд: Нолит.
- Лалић 1959:** И. В. Лалић, *Мелиса*, Загреб: Lykos.
- Лалић 1961:** И. В. Лалић, *Аргонаути и друге песме*, Загреб: Напријед.
- Лалић 1961:** И. В. Лалић, *Време, ватре, вртови*, Нови Сад: Матица српска.
- Лалић 1963:** И. В. Лалић, *Чин*, Београд: Просвета.
- Лалић 1968:** И. В. Лалић, *Круг*, Београд: Нолит.
- Лалић 1969:** И. В. Лалић, *Изабране и нове песме*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Лалић 1975:** И. В. Лалић, *Сметње на везама*, Београд: Српска књижевна задруга.

- Лалић 1984:** И. В. Лалић, *Страсна мера*, Београд: Нолит.
- Лалић 1987:** И. В. Лалић, *Песме*, Београд: Просвета.
- Лалић 1992:** И. В. Лалић, *Писмо*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Лалић 1995:** И. В. Лалић, *Песме*, Београд: Просвета.
- Лалић 1996:** Иван В. Лалић, *Четири канона*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Лалић 2015:** *Иван В. Лалић* (приредила С. Веселиновић), Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Лукић 1954:** В. Лукић, *Позив године*, Београд: Нопок.
- Лукић 1956:** В. Лукић, *Лето*, Београд: Нолит.
- Лукић 1961:** В. Лукић, *Чудесни предео*, Београд: Нолит.
- Лукић 1967:** В. Лукић, *Мадригали и друге песме*, Београд: Просвета.
- Лукић 1977:** В. Лукић, *Негде је час*, Београд: Просвета.
- Лукић 1982:** В. Лукић, *Руб*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Лукић 1984:** В. Лукић, *Магла и лик*, Београд: Просвета.
- Миљковић 1972:** Б. Миљковић, *Сабрана дела I–IV*, Ниш: Градина.
- Миљковић 2004:** Б. Миљковић, *Сабране песме*, Ниш: Просвета.
- Миљковић 2016:** *Бранко Миљковић* (приредио Р. Микић), Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Пајић 1968:** П. Пајић, *Чисто доба*, Београд: Нолит.
- Пајић 1981:** П. Пајић, *Ако порастемо до звезда*, Ваљево: „Милић Ракић”.
- Пајић 1990:** П. Пајић, *Чисто доба*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Пајић 2004:** П. Пајић, *Најлепше песме Петра Пајића*, Београд: Просвета.
- Радовић 1956:** Б. Радовић, *Поетичности: песме*, Београд: Просвета.
- Радовић 1959:** Б. Радовић, *Остале поетичности: песме*, Београд: Нолит.
- Радовић 1964:** Б. Радовић, *Маина*, Нови Сад: Матица српска.
- Радовић 1967:** Б. Радовић, *Братство по несаници*, Београд: Нолит.
- Радовић 1970:** Б. Радовић, *Описи, гесла*, Београд: Нолит.
- Радовић 1979:** Б. Радовић, *Изабране песме*, Београд: Рад.
- Радовић 1983:** Б. Радовић, *Песме 1971–1982*, Београд: Нолит.
- Радовић 1985:** Б. Радовић, *Изабране песме: 1954–1984*, Београд: Нолит.
- Радовић 1991:** Б. Радовић, *Песме 1971–1991*, Бања Лука: Нови глас.
- Радовић 1994:** Б. Радовић, *Песме*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Радовић 2002:** Б. Радовић, *Песме*, Београд: Задужбина Десанке Максимовић: Народна библиотека Србије, Српска књижевна задруга.
- Радовић 2007:** В. Radović, *Četrdeset dve izabrane pesme*, Beograd: Rad.
- Радовић 2016:** Б. Радовић, *Песме и Неке ствари*, Београд: Чигоја штампа.
- Тешић 1986:** М. Тешић, *Купиново*, Београд: БИГЗ.
- Тешић 1991:** М. Тешић, *Кључ од куће*, Нови Сад: Матица српска.
- Тешић 1993:** М. Тешић, *Благо божије (изабране и нове песме)*, Београд: Време књиге.
- Тешић 1995:** М. Тешић, *Прелест севера*, Београд: Просвета.
- Тешић 1996:** М. Тешић, *Прелест севера, Круг рачански, Дунавом*, Београд: Просвета.
- Тешић 1998:** М. Тешић, *Изабране песме*, Београд: Нолит.
- Тешић 1999:** М. Тешић, *Седмица: лирски спев*, Београд: СКЗ.
- Тешић 2001:** М. Тешић, *Бубњалица у пчелињаку*, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”.
- Тешић 2006:** М. Тешић, *Дар и коб*, Београд: Чигоја штампа.
- Тешић 2010:** М. Тешић, *Млинско коло*, Београд: Завод за уџбенике.
- Тешић 2013:** М. Тешић, *Ветрово поље*, Лакташи: Графомарк.
- Тешић 2019:** М. Тешић, *Привид круга*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Тимотијевић 1958:** Б. Тимотијевић, *Велики спавач*. Београд: Нолит.
- Тимотијевић 1986:** Б. Тимотијевић, *Минуше птице светом*. Београд: Нолит.

ЛИТЕРАТУРА

- Аврамовић 2013:** М. Аврамовић, „Урођенички псалми Милована Данојлића”, у: *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића, зборник радова* (уредници Ј. Делић, Д. Хамовић), Београд: Институт за књижевност и уметност. 167–183.
- Аврамовић 2014:** М. Аврамовић, „Две фазе Алека Вукадиновића: од мита о златном добу до апокалипсе”, у: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића, зборник радова* (уредници А. Јовановић и С. Шеатовић Димитријевић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије. 259–280.
- Алексић 2017:** Ј. Алексић, „Аутопоетологија, аутопоетика и остале аутопоетичности Борислава Радовића”, у: *О поезији и о поетици Борислава Радовића* (уредник Д. Хамовић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека града Београда. 203–226.
- Алексић 2014:** М. Алексић, *Богдан Поповић и српска књижевност*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Андрејевић 2002:** Д. Андрејевић, „Симболи и химере у поезији Борислава Радовића”, у: *Поезија Борислава Радовића: зборник радова* (приредио С. Ж. Марковић), Београд: Задужбина Десанке Максимовић. 17–26.
- Бандић 2015:** М. И. Бандић, „Руже и звезде: пасторална романтика”, у: З. Хр. Радисављевић, *Корак ка дугом путу, критички текстови о поезији Драгана Колунџије*, Нови Сад: Прометеј. 160–166.
- Баура 1970:** S. M. Baura, *Nasleđe simbolizma*, Beograd: Nolit.
- Башлар 1998:** Г. Башлар, *Вода и снови: оглед о имагинацији материје*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци.
- Башлар 2005:** G. Bašlar, *Poetika prostora*, Џаџак: Gradac.
- Божовић 2003:** Г. Божовић, „Откриће свакодневност”, у: *Борислав Радовић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 29–40.
- Божовић 2005:** Г. Божовић, „Природа и друштво у поезији Милована Данојлића”, у: *Милован Данојлић песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 43–53.
- Бошковић 2018:** Д. Бошковић, „Од 0 до 24”, у: Д. Алексић, *Радно време раја*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада. 75–82.
- Брајовић 2003:** Т. Брајовић, „Од метафоре до пјесме”, у: *Поезија Бранка Миљковића – нова тумачења* (приредио Р. Микић), Ниш: Просвета. 94–139.
- Брајовић 2003:** Т. Брајовић, „О светлости љубави и њеном одсјају међу мртвима и међу живима”, у: *Споменица Ивана В. Лалића* (уредник П. Палавестра), Београд: Српска академија наука и уметности. 103–109.
- Брајовић 2005:** Т. Брајовић, „Превладавање реторике у песништву Борислава Радовића”, у: Б. Радовић, *Изабране песме*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 7–25.
- Валери 1975:** P. Valeri, „Poezija i apstraktno mišljenje”, у: *Radanje moderne književnosti. Poezija* (priredili S. Marić i Đ. Vuković), Beograd: Nolit. 253–275.
- Валери 1980:** P. Valeri, *Pesničko iskustvo*, Beograd: Prosveta.
- Велмар-Јанковић 1995:** С. Велмар-Јанковић, „О поезији Ивана В. Лалића”, у: И. В. Лалић, *Песме* (приредила С. Велмар-Јанковић), Београд: Просвета.
- Вилсон 1964:** E. Vilson, *Akselov zamak ili o simbolizmu*. Beograd: Kultura.
- Вукадиновић 1992:** „Белешке уз 'Кућна зрачења'”, у: А. Вукадиновић, *Бајка кућне слике*, Чачак: Градска библиотека, 1992.
- Вукадиновић 2014:** А. Вукадиновић, „Поетички прилози Алека Вукадиновића”, у: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића, зборник радова* (уредници А. Јовановић и

- С. Шеатовић Димитријевић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије. 449–485.
- Вуковић 1979:** Ђ. Вуковић, „Заменице, лица, замене”, у: Б. Радовић, *Изабране песме*, Београд: Рад. 5–36.
- Вуковић 1988:** Ђ. Vuković, „Pogovor”, у: Ј. Hristić, *Stare i nove pesme*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada. 89–96.
- Вуковић 2010:** Ђ. Vuković, *Sinestezija u poeziji*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci.
- Вуковић 2013:** Ђ. Вуковић, „Данојлићева поезија”. *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића, зборник радова* (уредници Ј. Делић, Д. Хамовић), Београд: Институт за књижевност и уметност. 23–34.
- Гавриловић 1958:** З. Гавриловић, *Од Војислава до Дуса*, Београд: Нолит.
- Гвозденовић 2011:** А. Гвозденовић, „Симболика чистог доба и севера у поезији Петра Пајића”, у: *Петар Пајућ, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 169–178.
- Гербран, Шевалије 2003:** А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylosart.
- Грујичић 2015:** Н. Грујичић, „Златни сјај помрчине”, у: З. Хр. Радисављевић, *Корак ка дугом путу, критички текстови о поезији Драгана Колунџије*, Нови Сад: Прометеј. 56–69.
- Даглас 2001:** М. Daglas, *Čisto i opasno*, Beograd: Čigoja štampa.
- Данојлић 1957:** М. Данојлић, „Тражимо светлост при којој се може писати, сазнавати и волети”, „Реч је о неосимболизму”, у: *Млада култура*, Београд, бр. 52. 6.
- Данојлић 1973:** М. Данојлић, „Симболи суштине”, у: *Бранко Миљковић у књижевној критици*, Ниш: Градина. 177–183.
- Данојлић 2004:** М. Данојлић, „Наивна песма”, у: *Наивна песма: огледи и записи о дечјој књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 39–67.
- Делић 2013:** Ј. Делић, „Широка зона млинског кола”, у: М. Тешић, *Ветрово поље*, Лакташи: Графомарк. 157–180.
- Деретић 1996:** Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Требник
- Диздаревић Крњевић 1996:** Х. Диздаревић Крњевић, „Утва златокрила и поетика сећања”, у: *Поезија и поетика Бранка Миљковића, зборник радова* (уредник Н. Петковић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Дом културе „Бранко Миљковић” у Гаџином Хану. 165–191.
- Дучић 2007:** Ј. Дучић, „Споменик Војиславу”, у: *Моји сапутници*. Београд: Штампар Макарије. 193–200.
- Ђого 2013:** Г. Ђого, „Воденица као праслика света”, у: М. Тешић, *Ветрово поље*, Лакташи: Графомарк. 133–139.
- Ђорђић 2008:** С. Ђорђић, „’Свето поље’ Алека Вукадиновића”, у: *Поезија Алека Вукадиновића: зборник радова* (приредила Н. Мирков), Београд: Задужбина Десанке Максимовић. 79–92.
- Елез 2016:** В. В. Елез, „Дар и коб: сонети Милосава Тешића”, у: *Звук, метар и мисао у поезији Милосава Тешића* (уредници Ј. Делић, А. Јовановић), Београд: Институт за књижевност и уметност. 415–426.
- Елијаде 1999:** М. Елијаде, *Слике и симболи: огледи о магијско-религијској симболици*, Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића Сремски Карловци.
- Елиот 1975:** Т. S. Eliot, „Tradicija i individualni talenat”, у: *Рађање модерне књижевности. Поезија* (приредили S. Marić i Ђ. Vuković), Beograd: Nolit. 286–303.
- Женет 1985:** Ž. Ženet, *Figure*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Живановић 2013:** Ј. Живановић, „Зашто Једино ветар?”, у: *Наш траг*, 1–2, Велика Плана, 349–355.

- Живановић 2013:** Ј. Живановић, „Метафора у поезији Дејана Алексића”, у: *Радови Филозофског факултета*, књига 1, Пале. 369–382.
- Живановић 2014:** Ј. Живановић, „Између речи и неизрецивог”, у: *Српски књижевни лист*, април–јул, Београд. 10.
- Живковић 1970:** Д. Живковић, „Симболизам Војислава Илића”, у: *Европски оквири српске књижевности*, Београд: Просвета. 325–348.
- Живковић 1982:** Д. Живковић, „Периодизација српске књижевности XVIII–XX века”, у: *Европски оквири српске књижевности III*, Београд, 315–335.
- Зорић 2015:** П. Зорић, „Жеђ и глад за животом”, у: З. Хр. Радисављевић, *Корак ка дугом путу, критички текстови о поезији Драгана Колунџије*, Нови Сад: Прометеј. 21–24.
- Ивановић 2011:** Д. С. Ивановић, „Доба чистог неосимболизма”, у: *Петар Пајић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 143–155.
- Јаћимовић 2001:** С. Јаћимовић, „Симболизација непосредног искуства у поезији Алека Вукадиновића”, у: *Алек Вукадиновић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”. 83–90.
- Јаћимовић 2003:** С. Јаћимовић, „Двоструко дно малих ствари”, у: *Борислав Радовић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 89–94.
- Јаћимовић 2013:** С. Јаћимовић, „Између туђине и завичаја – лирска тензија у поезији Милована Данојлића”, у: *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића, зборник радова* (уредници Ј. Делић, Д. Хамовић), Београд: Институт за књижевност и уметност. 105–122.
- Јеремић 1957:** Д. М. Јеремић, „Интегрални реализам, у: *НИН*, бр. 315.
- Јеремић 1957:** Д. М. Јеремић, „Неосимболизам хоће да изрази симболе нашег времена”, „Реч је о неосимболизму”, у: *Млада култура*, Београд, бр. 52. 6.
- Јовановић 1994:** А. Јовановић, *Поезија српског неосимболизма: историја једне песничке осећајности*, Београд: „Филип Вишњић”.
- Јовановић 1995:** А. Јовановић, *Порекло песме: девет разговора о поезији*, Ниш: Просвета.
- Јовановић 1996:** А. Јовановић, „Песник зрелог лета”, у: *Иван В. Лалић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека. 97–112.
- Јовановић 2005:** А. Јовановић, „Модерна свест наивне песме”, у: *Милован Данојлић песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 55–67.
- Јовановић 2011:** А. Јовановић, „Север и Србија Петра Пајића”, у: *Петар Пајић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 15–22.
- Јовановић 2018:** А. Јовановић, *Стих и памћење*, Београд: Службени гласник.
- Јовановић 2019:** А. Јовановић, „Певање као превладавање страха од празнине”, у: *Критика поезије. Избор из критика о делу Бранка Миљковића*, Ниш: Нишки културни центар. 345–357.
- Јовановић 2000:** Ј. Јовановић, *Поетска граматика Васка Попе*, Београд: Филолошки факултет.
- Јовановић 2003:** Ј. Јовановић, „Иван В. Лалић и француска поезија”, у: *Споменица Ивана В. Лалића* (уредник П. Палавестра), Београд: Српска академија наука и уметности. 53–66.
- Јовић 2001:** Б. Јовић, „Улога боја у песничкој геометрији Алека Вукадиновића”, у: *Алек Вукадиновић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”. 91–100.

- Јовић 2003:** Б. Јовић, „Неколико запажања о улози биљног света у поезији Бранка Миљковића”, у: *Поезија Бранка Миљковића – нова тумачења* (приредио Р. Микић), Ниш: Просвета. 220–229.
- Јовић 2007:** Б. Јовић, „Византија и византинизам код К. Кавафија, В. Б. Јејтса, И. В. Лалића и Р. Силверберга”, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића* (уредник А. Јовановић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет. 231–263.
- Колунџија 1957:** Д. Колунџија, „Неосимболизам значи младост”, „Реч је о неосимболизму”, у: *Млада култура*, Београд, бр. 52. 6.
- Костић 2015:** Л. Костић, *Укрштај*. Београд: Службени гласник.
- Лазаревић Di Giacomo 2003:** П. Лазаревић Di Giacomo, „Историјско-културни подтекст наративности песме 'Acqua alta' Ивана В. Лалића”, у: *Споменица Ивана В. Лалића* (уредник П. Палавестра), Београд: Српска академија наука и уметности. 111–128.
- Лалић 1985:** И. В. Лалић, „Српски симболизам – школа или правац?”, у: *Српски симболизам / типолошка проучавања*, Београд: САНУ. 155–159.
- Лалић 1997:** И. В. Лалић, *О поезији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Маларме 1975:** S. Mallarmé, „О književnoj evoluciji”, у: *Radanje moderne književnosti. Poezija* (priredili S. Marić i Đ. Vuković), Beograd: Nolit. 59–62.
- Микић 1990:** Р. Микић, „Шта је јаче: видљиво или невидљиво?”, „Две песме Борислава Радовића”, у: Р. Микић, *Језик поезије*, Београд: БИГЗ. 19–36, 65–75.
- Микић 1996:** Р. Микић, „Сеоба у илузију рефрен-ауре”, у: М. Тешић, *Прелест севера, Круг рачански, Дунавом*, Београд: Просвета. 185–202.
- Микић 1996:** Р. Микић, „Слика, убрзање и огледало”, у: *Иван В. Лалић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека. 69–95.
- Микић 1998:** Р. Микић, „Милосав Тешић као симболиста”, у: *Милосав Тешић, песник* (уредници А. Јовановић, Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека. 33–56.
- Микић 1999:** Р. Микић, „О трептању, трајању и устима ушћа”, у: *Песнички поступак*, Београд: Народна књига/ Алфа. 190–209.
- Микић 2001:** Р. Микић, „Симболизам и епифанија”, у: *Алек Вукадиновић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”. 21–39.
- Микић 2011:** Р. Микић, „Одбрана од трајања или ка поетици Петра Пајића”, у: *Петар Пајић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 35–61.
- Микић 2013:** Р. Микић, *Песма и значење*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 247–272.
- Микић 2015:** Р. Микић, „Митопоетско виђење света”, у: З. Хр. Радисављевић, *Корак ка дугом путу, критички текстови о поезији Драгана Колунџије*, Нови Сад: Прометеј. 95–102.
- Микић 2016:** Р. Микић, „Бранко Миљковић и српски симболизам”, у: *Бранко Миљковић* (приредио Р. Микић), Нови Сад: Издавачки центар Матице српске. 11–22.
- Микић 2016:** Р. Микић, „Од топонимске бројанице до мистичког градива”, у: *Из неизречја у реч*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 199–225.
- Микић 2017:** Р. Микић, „Између херметичности и хумора”, у: *О поезији и о поетици Борислава Радовића* (уредник Д. Хамовић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека града Београда. 39–60.
- Микић 2020:** Р. Микић, *Орфејев двојник*, Зрењанин: Sezam Book.
- Милановић 2001:** А. Милановић, „Боравишта јаких речи”, у: *Алек Вукадиновић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”. 71–82.
- Милошевић 2001:** Н. Милошевић, „Слово о Алеку Вукадиновићу”, у: *Алек Вукадиновић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”. 11–14.

- Миљковић 1957:** Б. Миљковић, „Неосимболизам не треба бркати са симболизмом”, „Реч је о неосимболизму”, у: *Млада култура*, Београд, бр. 52. 6.
- Миљковић 1972:** Б. Миљковић, „Светковина ока и уха”, „Песник и реч”, „Истина црних ствари”, у: *Критике. Сабрана дела Бранка Миљковића*. Ниш: Градина. 7–10, 13–17, 22–26.
- Миљковић 2016:** Б. Миљковић, „Урођенички псалми”, „Херметичка песма”, у: *Бранко Миљковић* (приредио Р. Микић), Нови Сад: Издавачки центар Матице српске. 127–130, 166–167.
- Настасијевић 1991:** М. Настасијевић, *Сабрана дела*, књига IV, Горњи Милановац: „Дечје новине”.
- Несторовић 2005:** З. Несторовић, „Барокни дух у поезији Милосава Тешића”, у: *Поезија Милосава Тешића, зборник радова* (приредила Н. Мирков), Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”. 15–24.
- Павић 1972:** М. Павић, *Војуслав Илић, његово време и дело*. Врњачка бања: Замак културе.
- Павковић 1988:** V. Pavković, „Beleške o savremenoj poeziji”, у: *Šum Vavilona: kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada. 23–31.
- Пајић 2011:** П. Пајић, „О поезији”, у: *Петар Пајић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 211–216.
- Палавестра 1985:** П. Палавестра, „Трајање, природа и препознавање српског симболизма”, у: *Српски симболизам / типолошка проучавања*, САНУ, Београд, 3–58.
- Пантић 2011:** М. Пантић, „Песник и приповедач Петар Пајић”, у: *Петар Пајић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 77–84.
- Пантић 2014:** М. Пантић, „Профано и свето”, у: *Од стиха до стиха*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 164–166.
- Париповић Крчмар 2017:** С. Париповић Крчмар, *Стални песнички облици српског неосимболизма*, Београд: Службени гласник.
- Петковић 2019:** Н. Петковић, „Инверзија поезије и поетике”, у: *Критика поезије. Избор из критика о делу Бранка Миљковића*, Ниш: Нишки културни центар. 83–101.
- Петров 1980:** А. Петров, „Барокни Радовић”, у: *Поезија данас*, Београд: „Вук Караџић”. 103–110.
- Петров 1983:** А. Петров, „Југословенска поезија постдогматског доба”. *Крила и ваздух*. Београд: Народна књига.
- Петровић 2011:** А. Петровић, *Усавршавање несавршености: о поезији Милосава Тешића*, Београд: Службени гласник.
- Петровић 2002:** П. Петровић, „Ковачи и алхемичари Борислава Радовића”, у: *Поезија Борислава Радовића: зборник радова* (приредио С. Ж. Марковић), Београд: Задужбина Десанке Максимовић. 32–39.
- Пешикан-Љуштановић 2014:** Љ. Пешикан-Љуштановић, „’Кућа немогућа’ Алека Вукадиновића у контексту усменог песништва и традиционалне културе”, у: *Предачка мелодија Алека Вукадиновића, зборник радова* (уредници А. Јовановић и С. Шеатовић Димитријевић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије. 333–359.
- Пешић-Хамовић 2003:** В. Пешић-Хамовић, „’Једноставне песме’ Борислава Радовића”, у: *Борислав Радовић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 95–106.
- Пијановић 2017:** П. Пијановић, „*Poeta minor* и *poeta doctus*”, у: *О поезији и о поетици Борислава Радовића* (уредник Д. Хамовић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека града Београда. 175–188.

- Пијановић 2017:** П. Пијановић, „Чувар српског неосимболизма”, у: *Српски књижевни лист*, мај, јуни и јули 2017. 5.
- Поповић 2000:** Б. Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Поповић 1999:** П. Поповић, *Југословенска књижевност*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Радовић 1975:** В. Радовић, „Gostima na jednoj pesničkoj svečanosti”, у: *Rađanje moderne književnosti. Poezija* (priredili S. Marić i Đ. Vuković), Београд: Nolit.
- Радовић 2003:** Б. Радовић, „Гостима на жичкој песничкој свечаности”, у: *Борислав Радовић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 23–25.
- Радовић 2011:** В. Радовић. *Ponešto o pesnicima i o poeziji*, Београд: Službeni glasnik.
- Радојчић 1998:** С. Радојчић, „Дунавски триптих”, у: *Милосав Тешић, песник* (уредници А. Јовановић, Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека. 201–215.
- Радоњић 2017:** Г. Радоњић, „Аспекти поетике Борислава Радовића: од бјелине до дослуха”, у: *О поезији и о поетици Борислава Радовића* (уредник Д. Хамовић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека града Београда. 107–119.
- Ракитић 1973:** С. Ракитић, „Затвореник у песми”, у Д. Колунџија, *Орах*, Београд: Српска књижевна задруга. 117–129.
- Ракитић 1984:** С. Ракитић, „У трагању за Итаком”, у: В. Лукић, *Магла и лик*, Београд: Просвета. 9–35.
- Ракитић 1990:** С. Ракитић, „Чисто доба Петра Пајића”, у: П. Пајић, *Чисто доба*, Београд: Српска књижевна задруга. 7–24.
- Ракитић 2015:** С. Ракитић, „Ружа и њен затвореник”, у: З. Хр. Радисављевић, *Корак ка дугом путу, критички текстови о поезији Драгана Колунџије*, Нови Сад: Прометеј, 103–123.
- Рејмон 1958:** М. Рејмон, *Od Bodlera do nadrealizma*, Сарајево: „Veselin Masleša”.
- РКТ 1985:** *Речник књижевних термина*. Београд: Нолит, 1985.
- Савковић 1938:** М. Савковић, *Југословенска књижевност III*, Београд: „Професорска задруга”.
- Самарџија 1996:** С. Самарџија, „’... Тамо где почиње заборав...’ (’Утва златокрила’ Б. Миљковића и усмена традиција), у: *Поезија и поетика Бранка Миљковића, зборник радова* (уредник Н. Петковић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Дом културе „Бранко Миљковић” у Гаџином Хану. 147–164.
- Симовић 1975:** Љ. Симовић, „Сметње на везама Ивана В. Лалића”, у: И. В. Лалић, *Сметње на везама*, Београд: Српска књижевна задруга. 107–117.
- Симовић 1985:** Љ. Симовић, „О једној грани српског симболизма”, у: *Српски симболизам / типолошка проучавања*, Београд: САНУ. 321–326.
- Симовић 1990:** Љ. Симовић, „Свете травчице Милована Данојлића”, у: М. Данојлић, *Тачка отпора: изабране песме*, Београд: Српска књижевна задруга. VII–XXXI
- Симовић 1998:** Љ. Симовић, „Трагом рачанских калуђера”, у: *Милосав Тешић, песник* (уредници А. Јовановић, Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека. 25–31.
- Симовић 2002:** Љ. Симовић, „Борислав Радовић је сложен песник”, у: *Поезија Борислава Радовића: зборник радова* (приредио С. Ж. Марковић), Београд: Задужбина Десанке Максимовић. 5–9.
- Скерлић 1964:** Ј. Скерлић, *Писци и књиге V*, Београд: Просвета.
- Скерлић 1967:** Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности (1914)*. Београд, Просвета.
- Софрић Нишевљанин 1990:** П. Софрић Нишевљанин, *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба*, Београд: БИГЗ.

- Сувајдић 2008:** Б. Сувајдић, „Месец у капи росе”, у: *Поезија Алека Вукадиновића: зборник радова* (приредила Н. Мирков), Београд: Задужбина Десанке Максимовић. 37–52.
- Тешић 1996:** М. Тешић, „Рујне метастазе Ивана В. Лалића”, у: *Иван В. Лалић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека. 113–123.
- Тешић 1996:** М. Тешић, „Свирала од зове у наказној самоћи (О песми 'Зова')”, у: *Поезија и поетика Бранка Миљковића, зборник радова* (уредник Н. Петковић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Дом културе „Бранко Миљковић” у Гаџином Хану. 193–205.
- Тешић 1998:** М. Тешић, „Камен угаони у сазвежђу кукурека”, у: *Милосав Тешић, песник* (уредници А. Јовановић, Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека. 271–294.
- Тешић 2003:** М. Тешић, „Тече а не пролази”, у: *Борислав Радовић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 107–113.
- Тешић 2004:** М. Тешић, *Есеји и сличне радње*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Тешић 2011:** М. Тешић, „Остати чистих руку”, у: *Петар Пајић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 23–32.
- Тонић 2003:** Ј. Тонић, „Четири момента о 'Три руже' Борислава Радовића”, у: *Борислав Радовић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 115–129.
- Ћосић 2018:** П. Ћосић, *Српски речник синонима*, Нови Сад: Прометеј.
- Урошевић 1996:** В. Урошевић, „О процесу преобраћења у злато”, у: *Иван В. Лалић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека. 27–31.
- Фридрих 1969:** Х. Фридрих, *Структура модерне лирике*, Нови Сад: Светови.
- Хамовић 2018:** В. Хамовић, *Поетика чистог даха: наивна књижевност Милована Данојлића*, Београд: Службени гласник.
- Хамовић 1998:** Д. Хамовић, „Белешке о четири дуже песме Милосава Тешића”, у: *Милосав Тешић, песник* (уредници А. Јовановић, Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека. 217–231.
- Хамовић 2001:** Д. Хамовић, „Кућа и гост, човек и бог”, у: *Алек Вукадиновић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Радослав Веснић”. 109–114.
- Хамовић 2003:** Д. Хамовић, „Дуга и плодна патња изговора”, у: *Борислав Радовић, песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 17–21.
- Хамовић 2005:** Д. Хамовић, „Живо присуство у времену”, у: *Милован Данојлић песник* (уредник Д. Хамовић), Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”. 19–23.
- Хамовић 2007:** Д. Хамовић, „Иван В. Лалић и Јован Христић у поетичкој паралели”, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића* (уредник А. Јовановић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет. 367–382.
- Хамовић 2019:** Д. Хамовић, „'Болани Дојчин' Бранка Миљковића”, у: *Критика поезије. Избор из критика о делу Бранка Миљковића*, Ниш: Нишки културни центар. 377–383.
- Христић 1969:** Ј. Христић, „Предговор”, у: И. В. Лалић, *Изабрane и нове песме*, Београд: Српска књижевна задруга. V–XX
- Чајкановић 1994:** В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета.
- Чајкановић 2003:** В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Ниш: Просвета.
- Џаџић 1996:** П. Џаџић, *Бранко Миљковић или неукротива реч*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Шеатовић-Димитријевић 2004:** С. Шеатовић-Димитријевић, *Традиција и иновација: интертекстуалност у поезији Ивана В. Лалића*, Београд: „Филип Вишњић”.

- Шеатовић-Димитријевић 2007:** С. Шеатовић-Димитријевић, „Лалићево море, од медитеранске чулности до старозаветног страха”, у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића* (уредник А. Јовановић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет. 133–160.
- Шутић 1979:** М. Шутић, „Поезија лирског збрајања”, у: А. Вукадиновић, *Далеки укућани*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Шутић 1996:** М. Шутић, „Архетип и песнички доживљај (‘Ариљски анђео’ Бранка Миљковића)”, у: *Поезија и поетика Бранка Миљковића, зборник радова* (уредник Н. Петковић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Дом културе „Бранко Миљковић” у Гаџином Хану. 123–146.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Јелица Живановић рођена је 1986. године у Свилајнцу, где је завршила основну школу и гимназију општег смера. Филолошки факултет Универзитета у Београду, смер Српска књижевност и језик са општом књижевношћу, завршила је 2010. године, одбранивши дипломски рад „Поетика гласина у романима Стевана Сремца”. На истој катедри 2011. завршила је мастер студије, одбранивши мастер рад „Развој песничке слике у родољубивој поезији Лазе Костића до 1867. године”. Докторске академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, модул Српска књижевност, уписала је 2011. године.

За време докторских студија учествовала је на домаћим и међународним научним скуповима и објављивала радове у зборницима и књижевној периодици. Коаутор је два приручника за наставнике.

Од 2016. године запослена је као језички редактор у Медија центру „Одбрана” Министарства одбране.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Јелица Живановић

Број досијеа 11038/

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 31. 3. 2022.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора _____

Број досијеа 11038/Д _____

Студијски програм Језик, књижевност, култура _____

Наслов рада _____

Ментор _____

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 31. 3. 2022. _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 31. 3. 2022. 2.

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.