

Др Александра Р. Попин

## (ЖИВО)ПИСАЊЕ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

*Ми и не слушамо у какве све односе и конјекције  
долази оно што пишемо.*  
Љ. С.

У раду смо анализом текстова Љ. Симовића, који су директно или посредно повезани са сликарством, покушали да утврдимо принципе интермедијалних веза између поезике овог аутора и појединих ликовних уметника, њихових конкретних остварења, сликарских жанрова. Када је о интермедијалним цитатима реч, видели смо да су они референцијални и аутореференцијални, а доминантни тип цитатних облика јесте цитатни дијалог. Испитујући стваралаштво нашег песника на овакав начин, показали смо да дела ових уметника вишеструко кореспондирају, те да је Симовић својим песничким бићем дубоко укореењен и у ликовну традицију.

*Кључне речи:* интермедијалност, цитатни дијалог, жанр-сликарство, ликовна авангарда, глад, плодови, мртва природа, аутопортрет, пејзаж.

Крећући се по поетском свету Љубомира Симовића неретко ћемо наићи на имена Питера Бројгела старијег, Хијеронимуса Боша, те одреднице *бројгеловски*, *бошовски*.<sup>1</sup> Сам аутор ће, говорећи о упечатљивим сећањима из детињства, везаним за отварање устава на Великој брани у Ужицу, истаћи како су ти масовни риболови *били* бројгеловске слике: „Ја сам касније на Бошовим и Бројгеловим сликама препознавао оно што сам већ, „уживо“,

---

<sup>1</sup> Тихомир Брајовић, на пример, претпоставља могући значај песме *Пред сликом Брод лудака Хијеронимуса Боша* како за књигу *Планеја Дунав* тако и за читав Симовићев опус, те је сматра својеврсним изразом *интермедијалне ојсесије мојивско-јемајског карактера на релацији књижевности сликарство*: „Нескривени афинитет према зачудним и узнемирујућим призорима аутора *Врша уживања*, *Сирачног суда* и низа других непоновљивих остварења при томе је, чини се, у песми *Пред сликом Брод лудака* добио готово амблематски израз“ (Брајовић 2011: 190).

видео“ (Симовић 2008д: 13). У евокативном наставку рећи ће и следеће: „То Ужице није имало галерију слика, али је имало ћуприју, под којом су, у води и хладовини, стајала кола натоварена лубеницама, имало је и пијаце препуне боја, и имало је Југовића улицу, у којој су се налазиле коларске, ковачке и поткивачке радње. Био је то амбијент сличан холандским жанр-сликама из 17. века!“ (Исто: 13–14). Врло детаљно *свеоцијсти риболов* и ужичке пијаце Симовић ће описати у књизи *Ужице са вранама* (в. Симовић 2008в: 282–283; 318–322). И у тим приказима убирања благородних плодова воде и земље аутор даје живописне слике, попут старих холандских и фламанских мајстора. Налазећи се међу сликама, које просто заносе бојама, мирисима и укусима, готово смо сигурни да је најраније уметничко образовање Љубомир Симовић стекао управо у овим отвореним галеријским просторима. И сасвим слободно можемо утврдити да је већина оних песничких слика којима суверено владају рибе, воће, поврће и остали плодови, у свести нашег аутора приметна веома рано. Чак и чудесност / светост додељена малим, обичним предметима у његовој поезији потичу, како се чини, из очућеног света детињства. Тако на почетку описа *чудесних* кухињских алата<sup>2</sup> рећи ће: „Улазећи у свет, деца све доживљавају као чудо“ (Исто: 323). У прилог наведеном иде још једно присећање на детињство, а поводом стваралаштва Душана Оташевића, у којем се наводи да је то било доба када је *многе предмете, пре него што је уочише и могао чути за слике и скулптуре, и не знајући, доживљавао као слике и скулптуре* (Симовић 2008г: 99).

Сматрамо да нећемо погрешити ако значајном *школом сликарства* Љубомира Симовића прогласимо и његово учешће у уређивању *Видика*, који су крајем пете и током шесте деценије имали веома значајан простор отворен за тадашње авангардне сликаре, како у виду бројних репродукција на својим странама, тако и у објављивању критичких и програмских текстова.<sup>3</sup> То нас не чуди будући да је члан редакције био и Миро Главуртић, један од водећих чланова групе Медиала.<sup>4</sup> Заправо, током шесте деценије 20. века

<sup>2</sup> У поглављима под насловом *Мали кухињски речник* и *О кувању ђекмеза* књиге *Ужице са вранама* можемо видети дечју усхићеност у свету кухиње и кувања, која ће неретко, додуше у различитим контекстима, пронаћи своје место и у Симовићевој поетици (Симовић 2008в: 323–331; 559–560). Такође, и први сусрети са кантарима и теговима касније ће прерасти у неке од његових значајнијих песничких мотива (Симовић 2008в: 337).

<sup>3</sup> Године 1959. поред одговорног уредника М. Стамболића и Љ. Симовића, *Видике* су уређивали М. Егерић, Д. Киш, Н. Кољевић, Р. Попов, Р. Предић, а од '62. до '63. одг. ур. био је Симовић (до одласка у војску, када је и напустио уредништво). О сликарству су писали и Д. Калајић, Миодраг Б. Протић, али и сликари попут Синеше Вуковића и Радомира Рељића. Поред репродукција Главуртића, Шејке, Вуковића, Величковића, Самуровића и других, 1962. године дати су и цртежи Радомира Рељића и Михаила Ђоковића – Тикала (Видици 1962, бр. 67–68; 69), о чијем је делу доста година доцније писао Љ. Симовић (в. Поповић 2012; Симовић 2008г).

<sup>4</sup> Навешћемо наслове само неких од текстова: *О медијалном сликарству* М. Главуртић (Видици 1959, 44–45), *Контрактор – екстезор* (Исто, 48), *Урош Тошковић* и *Синиша Вуковић* М. Главуртић

може се пратити вишеструко кореспондирање између *йоеџика* сликара и књижевника, што изискује посебно и обимније истраживање (уп. Грдинић 2007; Попин 2015).

Како је даље текао *ликовни развој* Љубомира Симовића можемо само да наслућујемо на основу есеја које је написао, а често претходно и изрекао, поводом изложби, углавном домаћих аутора (већина је сабрана у књизи *Чишћање слика*)<sup>5</sup>, песама које певају о појединим ауторима или њиховим делима, али и низа оних које мање или више експлицитно кореспондирају са сликарством. Анализирајући поменуте текстове, покушаћемо да утврдимо принципе по којима функционишу интермедијалне везе поетике Љубомира Симовића са *йоеџикама* одређених ликовних уметника, појединим уметничким делима, али и неким од сликарских *жанрова*.

Испитујући интермедијалност као књижевни поступак, Павао Павличић њену сврховитост види у додавању „novih značenja onome što neko djelo govori svojim normalnim i tradicionalnim sredstvima“ (Павлић 1988: 170). Такође, сматра да медији међу којима се релација успоставља морају остати препознатљиви и да је у лирском песништву честа појава да песма буде инспирисана сликом „ра рјеснички текст или настоји постићи исти онај učinak који postiže i слика, ili je пак likovno djelo izravni predmet оpevanja. Na vezu između književnoga i likovnog djela tada se upozorava u naslovu, na posveti ili gdje god u tekstu pjesme“ (Павлић 1988: 172). С друге стране, постоје и случајеви када аутор не сигнализира постојећу интермедијалну везу „nego se od čitatelja оčekuje da vezu сам открије“. Код Љубомира Симовића, видећемо, могу се уочити оба наведена поступка.

Ако се одлучимо да Симовићеве песме које отворено упућују на одређеног сликара, односно конкретно дело, сврстамо у један круг, можемо говорити, у духу теорије цитатности, о интермедијалним цитатима (в. Ораић Толић 1990: 22). Овој групи песама припадају оне из циклуса *Три холандске слике и једна шћанска, Међу ученицима Свеџоџа Луке* (Симовић 2008б), песма *Защћишићник йџеразија* (Исто), *Сликар Радомир Рељић ищод у небо одлазећеџ аеројлана двокрилица* (Исто), као и песме *Вавилонска кула* и *Беоџрадски лејњи фесћивал, Пред сликом Брод лудака Хиџеронимуса Боща* (Симовић 2012а).

(Vidić 1960, 55), *Predmetnost u jednom mogućem slikarstvu*, L. Šejka (Vidić 1960, 49–50), *Neke postavke o potpunom slikarstvu* L. Šejka (Vidić 1961, 62–63). За овај текст приложена је као илустрација Вермерова *Слика у аишељеу*. Поменућемо и текст Љ. Симовића *Vampiri, slikarstvo i lingvistika* (Vidić 1962, 66), који неповољно оцењује перформерски наступ Милића Станковића приликом отварања његове изложбе 21. 2. 1962. године у поноћ. Иако веома овлаш потврђује Милићеву уметничку вредност, право признање му одаје у песми пригодници *Милићу од Мачве, ујесен 1985. џодине, када је осликавао вождовачку цркву* у циклусу *Међу ученицима свеџоџа Луке* (Симовић 2008б: 178).

<sup>5</sup> Али и оних који су објављивани доцније (нпр. Ђоковић 2012, Симовић 2012б).

Систематизујући домете својих истраживања, Дубравка Ораић Толић закључује да по својој семантичкој функцији унутар текста цитати могу бити референцијални, када су оријентисани на подтекст, те упућују на смисао прототекста из којег су преузети, и аутореференцијални, када упућују на смисао текста у који су укључени (Исто: 30). Када је о типовима цитатних облика реч, ауторка издваја цитатну имитацију, полемику и дијалог. Сма-трамо да је у песмама поменутог круга Љубомира Симовића преовлађујући тип цитатни дијалог, јер: „U *citatnom dijalogu*, *naprotiv*, *vlastiti tekst shvaća citate preuzete iz tuđeg PT kao neutralnu zonu u kojoj se može voditi slobodni međukulturni dijalog na načelu intertekstualnog nemiješanja i poštivanja suprotnih semantičkih uređenja vlastitoga T i tuđega PT, vlastite i tuđe kulture*“ (Исто: 40), а да се може уочити комбинација аутореференцијалних у референцијалних, када је о семантичкој функцији цитата реч.

Другу половину 16. и 17. века холандског/фламманског сликарства, као доминантни жанрови, обележиле су мртве природе (уп. GREINDL 1956), и жанр-слике (в. ФРОМАНТЕН 1952). Управо ови жанрови, чини се, били су предмет дугогодишње пажње Љубомира Симовића. Прва песма циклуса *Три холандске и једна цинанска слика* полази од мртве природе Питера Класа (Pieter Claesz, 1597/8–1660)<sup>6</sup>. Поред навођења детаља са Класове слике (калајна посуда, чаша, шунка), песма пева, заправо, о могућностима рецепције уметничког дела. Гледаоци, очито различито мотивисани и сликарски обра-зовани, иако посматрају исто дело, виде потпуно пет различитих слика: један је прихвата као одраз стварности, други обраћа пажњу на сликареву технику, трећи у њој види Божју промисао, четврти је ни не гледа, већ чита *о њој*, док пети (могуће лирски субјекат) „никако да се ослободи / неумесне помисли на факат / да је ова шунка била нога!“ (Симовић 2008а: 167)<sup>7</sup>. Управо последњи стих као да илуминира све оне Симовићеве песме које певају о гозбама, изобилу хране и неумерености, а заправо о томе како храна изну-тра *изједа* изелицу (в. ДЕЛИЋ 2010). У песми о жанр-слици *Куварица* Габри-јела Метсуа (Gabriel Metsu, 1629–1667) врло детаљан приказ саме слике заузима готово половину текста. Тачније, даје се доживљај посматрача – лирског субјекта, препознатљивог већ у првој строфи:

У плавој сукњи и црвеној блузи,  
у кујни седи млада куварица.  
И, набоденог на гвоздени ражањ,  
показује ми удављеног петла:  
тај певац више неће будити село;  
та крила нису за летење, него за јело (168, II).

<sup>6</sup> П. Клас је оснивач харлемске школе мртве природе, а главне сцене на његовим сли-кама су сцене доручка и банкета. Мотивски, наравно, доминирају храна и предмети, који са једне стране представљају својеврсно епикурејство, али имају и симболична значења.

<sup>7</sup> Песме ће бити навођене по издању Љубомир Симовић, *Песме*. Књ. 1 и 2; Београд: Београдска књига, па ће број у загради означавати број стране, односно књиге.

Лирски субјекат, попут оног у песми *Преображење* (275, II) или *Свети́а јесен* (213, II), у прве три строфе слави земаљске плодове и благостање које они доносе, с том разликом што чињенице да је петао *набоден на зводени ражањ, удављен и више неће буди́и село* наговештавају оно што ће се изрећи у наставку песме. Последњи стих треће строфе отвара нову перспективу у слици<sup>8</sup> / песми: „неко иза мене, чујем, отвара врата“. У оваквој перспективи, посматрач из песме за читаоца – *иосмајрача* постаје део слике. На меће се утисак да се отвара простор за безброј слика у слици, при чему свака од њих представља одређени вид стварности. Тек сагледане заједно, оне сачињавају целовит свет. Но, будући да је број слика, по свему судећи, непребројив, остаје и свет непознатљив до краја. Овде присуствујемо још једној интересантној појави. Наиме, уметничко дело – слика помоћу призме посматрача постаје део једног новог дела у настајању – песме, а оба дела заједно, посматрана сада очима непознатог, као да постају део једног још већег стваралачког чина. На овај начин ствараоци и модели (сликар, песник) су истовремено и субјекат и објекат, губи се разлика између њих.<sup>9</sup> Постајући део слике, лирски субјекат поставља низ реторских питања<sup>10</sup>, при чему се из оног безбедног, готово идиличног окружја стиже до сасвим другачијег

<sup>8</sup> Анализирајући перспективу у сликама холандских мајстора, Е. Фромантен каже: „Свака холандска слика је конкавна (...) Нема слике која са већом сигурношћу води поглед из првог плана у други, од оквира до видика. Човек би просто рекао да станује у њој, да се креће по њој, да гледа у њену позадину, и пада у искушење да подигне главу и одмери висину небеског свода (Фромантен 1952: 117)“. Могуће је да је сличан доживљај слике певан и у овој песми Ј. Симвића.

<sup>9</sup> На сличан начин о перспективама слике, односно светова које представљају модел, сликар и посматрач, промишља Леонид Шејка у тексту *Atelje Vermera van Delfta*: „Govoreći o svom unutrašnjem biću, on govori o svetu koji ga okružava i time što pokazuje sebe nama okrenutog leđima, tako da mu ne vidimo lice, jasno pokazuje da ne govori o sebi lično, o sebi spoljašnjem i prolaznom. (...) Pa opet, naš pogled na scenu sobe, ustvari je slikarev pogled na sebe kao slikara i na sebe kao modela, na svoj model a također i na sliku koju počinje da gradi. (...) A ovaj subjekt celovit u svojoj centralnoj tački pogleda, na slici će se pokazati i kao subjekt i objekt, kao ono što je posmatrano i onaj što posmatra, kao unutrašnje i spoljašnje, kao deo i celina u isto vreme. I nama koji se postavljamo u ovu tačku posmatranja omogućeno je poimanje sveta u kome smo samo podeljeni fragment, ali sveta čije jedinstvo samo mi označavamo i poimamo“ (ШЕЈКА 1963: 7).

<sup>10</sup> Постављање низа реторских питања један је од Симвићевих поетских манира, нпр. у песмама *Пи́илица о и́разнику* (106, I), *На свети́оилињској и́ијаји* (137, II), 4. део *Крунисање бундеве* (281, II), *Чудо с рибама* (2012а: 113), о чему је подробно говорио Предраг Петровић (в. ПЕТРОВИЋ 2011: 132–136). Интересантан је и пример таквог низа у тексту о сликама Владимира Величковића, који као да синтететизује оне из поменутих песама: „Да ли би овај свет могао још једном да разапне онога који долази да га спасе? / Да ли се овакав свет може спасти? / Да ли овакав свет уопште вреди спасавати? / Да ли тај још једном распети и од свега уморни Христос може још једном да искупи све наше грехове? / Да ли се до Распећа стигло зато да би се од њега, још једном, све почело, или да би се на њему, у мукама, без наде у Васкрсење, све дефинитивно завршило? / Да ли нас ово сликарство упозорава да је апокалипса једино до чега ова цивилизација, ако настави смером којим је кренула, може стићи? / Да ли су ова питања одговор?“ (Симвић 2008г).

које отвара последњи дистих песме: „Ил анђела с вагом / и његову сенку, општинског целата?“ Овим стиховима као да се успоставља веза са песмама *Ойштинска кланица* (229, II) и *Последњи суд* (230, II). И управо последњим стиховима обе ове песме о сликама уграђују се у онај део Симовићевог пењштва који (пре)испитује различите врсте човекове глади и ситости.

Већ је примећено да гозбени мотиви чине један од значајних елемената ове поетике. Рекли бисмо да код Симовића постоје *три слике глади* – истинска, егзистенцијална глад; изјеличка, облапорна глад и духовна / душевна глад.<sup>11</sup> Први *иши* глади читује се у песмама *Видик у Аушвицу*: „цео мој видик / сад је ово голо, / ољуштено, / јаје, / на које веје / со“ (135, I); *Глад*: „Из ове глади, / из овог пепела, / из овог смрада, мрака, / глиба који кључа, (...) // у ведрину / изнела ме не би / ни анђелска крила, / ни Хелијева запрега, / ни Мојсијева мишица и нога, // ал би / точак / сира ливањскога!“ (146, I); *Тањир љасуља*: „Погнуте главе / почињем да једем / једем озбиљно / једем полако / тај пасуљ ми / све грехове прашта“ (163, I); *После ужаса*: „Тај ми се мирис / са зујањем пчеле / испод капака заклопљених, / кроз цело тело, / до врхова прстију, / шири, // и за трен / – дубљи од века – / у сунчеве облаке / тај мирис ме носи, / са раном без лека, / са светом без наде, / тај мирис ме / мири“ (164, I); као и у песми *Лонац на Јокиној ћурији* (198–199, I). У песмама овога типа, човечја егзистенција евидентно је угрожена телесним мучењима. Људско биће се задовољава храном у оноликој мери колико му је потребно да би преживео и прихвата је као дар. Други тип јесте, заправо, неутажива глад, узрокована прождрљивошћу. Овакву глад Симовић ће више пута довести у везу са месождерством и крволочношћу дотичног изјелице, које ће се понекад граничити са људождерством, попут оног у песмама *Јагње* (69, I): „Хаљину си убелио у крви јагњетовој, / праг си одбранио крвљу јагњетовом, / пробај сад и месо јагњетово, – / јагњетина ће ко љуцковина да ти прија!“; *Балачко војвода* (72, I), који „једе, једе, једе, / до побједе!“; *Велики риболов* (82–83): „Спушта се вече, / са уловом се враћамо кућама, // не зна се ко ће кога вечерати на жару!“; *Командант 18. армијског корпуса* (131, I): „Испред њега на тањиру / леже кости свиња, коза, / јаребица, кокошака, / кости риба и рибара“; 1, 7. и 8. део *Крчме на Кондери* (240; 8, I).<sup>12</sup> Трећи тип глади проистиче из претходног, тачније из духовне испражњености, која води у низ грехова, а прождрљивост је само један од њих. Поред задовољења телесне глади, у појединим песмама намеће се запитаност о спасењу, као нпр. у песмама *Пишалица о иразнику*: „Тај ће нас потоп можда нахранити, // а докле ће нам се – до браде, преко главе, / поврх Арарата – тај потоп попети? // И ко ће нас из потопа спасти?“ (106, I); *Пазарни дан у Ужвицу*: „питама – загле-

<sup>11</sup> Испитивање мотива ситости и глади, те свих њихових варијетета у поетици Ј. Симовића изискује посебну студију, тако да ћемо се овом приликом задржати само на нацрту својеврсног система.

<sup>12</sup> Постоји низ оваквих или сличних примера, али смо се одлучили овом приликом само за најупечатљивије.

дам – тражим: / овде, где се све једе, / има ли ичега / што храни?“ (174–175, I), или *Саборишће*: „Шпорет греје и свеца, и странца; / храни косце, и децу, и ливце! / А кад му гвоздена отворих вратанца / сам пакао сину ми у лице!“ (264–265, I). Управо на укрштају трију слика ситости / глади у Симовићевој поетици можемо утврдити и (ин)директне везе са *йоейикама* Хијерониму-са Боша и Питера Бројгела ст., односно неким од њихових дела.

Готово целокупно дело Хијеронимуса Боша почива на поларитету хришћанских врлина и људске грешности. Централним делом триптиха *Врѝ уживања*, доминирају еротика и блудничење, а приказани плодови воћа, односно рибе, у овом случају ипак алегорично одговарају основном идејном контексту. Грех прождрљивости и препуштања претеривању у јелу и пићу основни су мотиви на слици *Алеџорија йрождрљивосѝи и йожуде*, као и једног дела *Сѝоне йлоче седам смрѝних ѓрехова и чейѝири йоследње сѝвари човекове*. Ликови на овим Бошовим сликама до крајности су усредсређени на неумерено задовољавање својих телесних потреба. Неумереност и потпуна одвојеност од било каквог вида хришћанске врлине и бриге за судбину сопствене душе још радикалније приказани су на *Броду будала*. Наиме, средњовековна симболична представа цркве у виду брода са јарболом, овде је доведена до апсурда, а уживање у телесном и занемаривање духовног посебно је истакнуто и видном осудом верских редова (в. VOZING 2007: 25–30). Управо последњој Бошовој слици Љубомир Симовић посветио је читаву песму. Тихомир Брајовић сматра да се у овој песми – слици амблематски укрштају све оне песме којима доминира катаклизмично-апокалиптична мотивска структура, а која гради иронијску и гротескну слику апокалипсе у Симовићевој поетици:

Вербално парафразирајући ликовни садржај, песник, наиме, његовом необичном иконографском склопу (...) у завршници песме даје несумњив параболочно-моралистички смисао (...), а овај као да допире из уста каквог поетски надахнутог профета, бар у духу блиског оној јединственој, средњовековно-ренесансној мешавини профаног и световног гледања на свет, која је тако сугестивно овековечена на Бошовим композицијама, сликаним на прелазу између двеју епоха. При томе ће се чак и делимице обавештени читалац тешко отети утиску да Симовићева алузивно-евокативна похвала облапорности и глупости заправо у исти мах призива онај еразмовски опомињући дух, који је, културно-историјски гледано, означио поменуто доба и у неку руку постао његов белег (Брајовић 2011: 190–191).

Бошов следбеник, али и творац самосвојног сликарског израза, јесте Питер Бројгел старији. Мотиви и теме о којима је било речи, код Бројгела најочитије су на сликама *Борба карневала и йосѝа*, *Луда Греѝа* и *Земља Дембелија*.<sup>13</sup> Управо Дембелију Симовић експлицитно помиње у првом делу

<sup>13</sup> Својевремено је владало мишљење да Бројгел критикује примитивни живот сељака и њихово препуштање телесним задовољствима и на сликама *Свадбени йлес*, *Сеоска*

*Крчме на Кондери* и песми *Саборишћие* (240; 264–265, I). У оба своја дела аутор прождрљивости и бахатости супротставља предстојећи (или већ завладали на земљи) пакао, али и извесну немогућност спасења (в. Брајовић 2011): „Нашо би се и у нашем веку / и ко би продо, и ко би купио, / ал их нема, јер немају кога!“; „Ноћ се наоблачила. / Планина се смрачила. / Киша уједначила“ (250; 252, I). Чини се да управо овакав став понајвише кореспондира са Бројгеловим делима *Борба Карневала и Посџа* и *Луда Греџа*, првенствено због изневереног смисла карневала и врлине, на првој, и паклене визије, којом доминира зло проистекло из грешности, на другој слици (в. Ruso 2012b: 42–46; 52–53). Ако бисмо хтели да идемо и даље у установљавање мотивских сродности између Бројгела и Симовића, могли бисмо навести нпр. представе риба, које су код нашег песника један од важних мотива, поготово у *апокалиптичним* сликама, а Бројгелови прикази готово да су им сликовни пандан. На слици *Борба карневала и посџа* види се и пијачна тезга са рибом, а која у читавом контексту неодољиво подсећа на *иљарице* из Симовићевог *Боја на Косову*. Демонска риболика бића и необично велике рибе значајан су мотив на Бројгеловој слици *Пад њобуњених анђела*, а у десном доњем углу *Луде Греџе* види се риба која је управо прождерала човека. Чини се, ипак, да се понајвише сличности може уочити између графике *Велике рибе једу мале*<sup>14</sup> и песама *Велики риболов*, која се завршава стиховима: „Спушта се вече. / са уловом се враћамо кућама, // не зна се ко ће кога вечерати на жару!“ (82–83, I) и *Последњи суд*: „– Може ли рибар да уђе у рај / заједно с рибом коју је упецао? / – Не може! – пресуди продавац риба, браќалија, / удари шарана по глави дрвеним чекићем, / и с кантара га убаци у кесу, / коју ми пружи заједно с кусуром!“ (230, II).<sup>15</sup>

Још две слике из иностраних галерија навеле су Љубомира Симовића да их опева – *Председнишћиво гилде њрговаца вином у Амстердаму* Фердинанда Бола (Ferdinand Bol, 1516–1680) и *Мрџва њрприрода са њреџњама и сиром* Луиса Мелендеса (Luis Egidio Meléndez, 1716–1780). Прве две строфе прве песме говоре о подтексту слике; трећа даје њен кратак опис, а мотив који у запитаности лирског субјекта постаје доминантан јесте мастионица,

---

*свадба* и *Сеоска иџранка* (уп. BROWN 1980). Говорећи о композицији последње слике, Вилијам дела Русо наводи: „Izrazitim preokretom u tumačenju, današnji kritičari potpuno su odbacili bilo kakvu nameru slikara da omalovaži seljane i osudi njihovu razbludnost, neumerenost i proždrljivost“ (Ruso 2012b: 130).

<sup>14</sup> Дело је настало на основу пословице истог садржаја, коју као поуку, уз гротескну слику риболова, отац саопштава сину. Бројгел је посегао за народним пословицама и на сликама *Дванаесџ фламанских њословица* и *Фламанске њословице*. Пословични изрази примећени су и код Симовића, али можда би повезивање двају уметника и по овој основи било натегнуто и неуметљиво.

<sup>15</sup> *Пијачне њесме* Љ. Симовића, поготово оне код којих доминира прецизно низање слика воћа, поврћа, поготово меса и рибе, неодољиво подсећају на слике Фламанца Франса Снидерса (Frans Snyder, 1579–1657), нарочито на оне које приказују пијачне тезге после лова и риболова, смочнице и кухиње.



која се *ко љазда йонаша*: „Аждаја из мастила? / Потопа мастила? / Чега се плаше? // Пред мастионицом побегле су чаше!“ (170, II). Занимљив је поступак при којем се фокус сужава од предисторије слике, преко њеног приказа до само једног мотива, којим песма завршава, али се отвара ново поље интересовања, ван песме, а које се тиче моћи и закона писане речи. Друга песма – слика сва је сачињена од питања (прве три строфе су, заправо, три питања) о мотивацији која је натерала овог шпанског сликара да за краљевску збирку уради мртву природу „тврђаву, саграђену од хране“. Даје се један од могућих одговора: „Облаци мрачни, беда, глад и рат, / ко зна шта се иза краља ваља!“ (171, I). И овде се, у једној, наизглед, једноставној посматрачевој недоумици о томе шта је код уметника претходило настанку дела, замеће и отвара, можда, тема односа уметности и власти.

Домаћим ликовним уметницима Симовић је посветио пет песама, од којих три чине циклус *Међу ученицима свейога Луке* (175–178, II), док су *Написано на двама улазницама за изложбу скулптура Мајије Вуковића у Музеју савремене уметности у Београду* и *Сликар Радомир Рељић испод у небо одлазеће аероплана двокрилца* изван њега.<sup>16</sup> Можемо рећи да свих пет песама припадају пригодницама, а испеване су у виду лирских есеја, с тим што су оне настале *ипред* делима Вуковића и Рељића, чини се, с разлогом издвојене. Наиме, обе очито полазе од конкретног уметника и његовог дела, али захватају много шире идејне планове. Бегунац, лирски субјекат првонаведене песме, егзистенцијално је угрожен. Њега „салећу понори, / гоне празнине, / бездани му зује у глави, око главе, / висина зјапи одоздо, / дубина одозго, / вукодав га зајахује, / мрак му у трбух пуца!“ (163, II). Каже се да он не зна како да се брани, јер све оно што поседује немоћно је да „умеси лобању, кичму, песнице, муда!“ *Руда* која му је потребна као да не постоји. Међутим, *бећунац* сам и го силази у земљу и „меси земљу, меси камен, меси бакар, / меси лаву, меси маглу и снег, // од тога теста меси коње, / меси медведе, / бизоне, меси Мојсија, меси бога / да научи / да умеси / сужња“. Схватимо да је бегунац, заправо, човек – стваралац – уметник, креатор који у бекству испред зјапа мрака, празнине и бесмисла, може излаз пронаћи само у стварању света, у медију и материјалу у који мора уградити целога себе. И сваки стваралачки чин као да је понављање стварања света *in illo tempore*. Лирски субјекат и у другој песми је сликар – уметник. Песма такође започиње сликом угрожености: „Из бунара мрака најдоњега, / из овога катрана и теста, / хтео је да лети, ал за њега / у двокрилцу није било места“ (324, II). Чини се као да овде двокрилац представља модификацију Нојеве барке, на коју уметник није успео да се укрца. Проблем је у томе што се авион, одлазећи, смањује: „Продужи ли по узлазној путањи, / пролетеће кроз иглене уши“. Тек када се авион *расйлине* у *нишџа* моћи ће да прими све

<sup>16</sup> Прва је самостална у одељку *Бексйво*, који претходи другим двама посвећеним сликарству, а друга завршава трећи одељак / циклус песама у *Тачки* (163–164; 324–325, II).

путнике: „Групни официри, ратујући, / цариници, царинећи робу, / сликар, миш и мачка, сви ће ући / у то ништа ко у дечју собу“ (325, II).

Песме циклуса *Међу ученицима свейџа Луке* посвећене су Светозару Самуровићу, Младену Србиновићу и Милићу од Мачве. Пишући о песниковим лирским минијатурама, Милета Аћимовић Ивков у песми *Пчела Свейџара Самуровића* види мотиве природе и културе који су доведени у значењску симбиозу, као и то да се у овом типу Симовићевих песама „са плана веристичке белешке прелази се на план епифанијских обасјања и продубљење, или универзалније апстрактизације која иде за тим да изгради такав значењски склоп у коме ће онострано проблеснути интензивније а значењски концентрисано и одређено“ (Аћимовић Ивков 2011: 223).<sup>17</sup>

У, већ помињаној, форми *пийталици* испевана је песма настала *ћред* сликама Младена Србиновића (176–177, II). Од укупно дванаест комуникативних реченица, песма садржи чак осам упитних. Дуж читаве песме разасути су доминантни мотиви са Србиновићевих слика – ваге, библијске личности (Св. Лука, Ева, Христ, Сузана), воће и поврће, ускршња јаја, занатлије. За ову песму би се можда с правом могло рећи да је *најесејистичкија* од свих пригодница, јер представља једног уметника загладаног и запитаног над делом другог, односно размишљање о смислу стваралаштва и преживљавању уметника и његовог дела.<sup>18</sup> Наравно, није само о томе реч. Песма *Пийталици ћред сликама Младена Србиновића* пева и о песничком стваралаштву, нарочито Симовићевом. Пишући есеје поводом изложби овога уметника (слика, витража, мозаика), песник је маркирао неколико његових основних стваралачких линија, које бисмо систематизовали на следећи начин: светост профаног, поистовећивање плодности и светости, угломери и кантари, занатлије, мит и историја (в. Симовић 2008г; Србиновић 2005). У овим есејима Симовић даје читаве пасаже, готово *бројаничке*, када говори о мотивима и бојама Србиновићевих слика, нарочито када је о свакодневним предметима<sup>19</sup> и плодовима реч.<sup>20</sup> На једном месту, размишљајући о низу

<sup>17</sup> Оваких *лирских минијатура* које су на одређени начин повезане са нашем темом у поезији Ј. Симовића има још, али ћемо о њима говорити доцније.

<sup>18</sup> „Да л нам то ученик св. Луке, сед, / пред небом без крила, морем без пераја, / кичицом показује какав ће свет / да се излеже из обојених јаја“ // Да л је тај старац, ко и његове тестије, / испечен од земље? Да ли ће у земљу / да се врати, од земље старија, његова рука, ко његова грнчарија? // Ил ће, за Сузаном пружена, у сузама, / с васколиким биљем, које клија, / ко у светлости сунчевој, у Сузани / да ишчезне и, ишчезла да сија?“ (176–177, II).

<sup>19</sup> *Бројанички* део са предметима и плодовима проналасимо и у Симовићевом тексту о Марку Челебововићу, који такође илуструје Симовићеву одушевљеност оним сликарима, између осталих, који су „магичари малих чуда свакидашњег живота“. Управо у овом тексту, осликавање *душе* ствари истиче се и као мајсторство холандских уметника (Симовић 2008г: 42–43).

<sup>20</sup> Наводимо најимпозантнији одломак: „На тим безбројним сликама, које су од пода до таванице прекривале зидове атељеа, блистале су Младенове Еве и Флоре, Сузане са својим старцима, промицали су грнчари, филозофи, сликари, свирачи и пастири, преље и ткаље, богови и богиње. Око главе су нам летели велики шумни анђели, звонке јабуке,

живописних предмета и плодова измешаних понекад са свецима и јунацима, писац ће се запитати:

И, на крају, да ли ми претерујемо кад помишљамо да уметност, поред осталог, може да буде и начин да се открије, и да се испољи светост профаног? Светост чекића, клешта или кашике, светост паприке, лале или шипурка, светост круга, квадрата или троугла, светост три круга у троуглу, светост два мала коса, светост змије или корњаче, светост трпезе, јабуке или слова? Светост свега? (Симовић 2008г: 58).

Ако обратимо сада пажњу на Симовићеве песме у којима све врви од боја, мириса, укуса плодова, на оне у којима предмети *живе*, или пак на низ песама посвећених вагама, кантарима и теговима (в. нпр. циклус *Зелени венац*, 137–146, II)<sup>21</sup>, биће нам јасно да је сродност између стваралаштва двају уметника вишеструка и вишезначна. Сјајан пример запитаности о *светој* *свјетлости свега* јесте песма – мртва природа *Свјетлости са воћем и њоврћем*:

Је ли се то можда  
неки бог  
из висина  
спустио  
овде, на овај сто,  
овде у ово воће и поврће,  
зато да бих га  
могао дотаћи,  
и да бих се могао  
њиме нахранити? (313, II)

А безрезервна мисао о томе да плодови јесу свети очитује се у песми – пејзажу *Светлости јесен* (213, I), односно неодвојивости земаљског и божанског у песми *Преображење* (275, I).

Последња песма о ученицима Св. Луке,<sup>22</sup> у циклусу, јесте *Милићу од Мачве у јесен 1985. године када је осликавао вождовачку цркву* (178, II). Она

---

цвекле, црне репате ротквице, лимунови, лонци и ђупови, летели су кантари, корпе и врчеви, мутна, жута и плава огледала, плава, црвена, зелена и љубичаста ускршња јаја, сенице, врапци и црни косови. Лелујајући, летели су венци црвених паприка и венци црног и белог лука, љубичице и рибизле, мирођија, парадајз, целер, летеле су софре и трпезе, тело је црвено и љубичасто, златно и црно, златно и зелено, љубичасто и плаво, плаво и кобалтно плаво. Летели су и сијали пејзажи охридски, гостиварски и призренски, а истовремено су се, све време чули звуци тарбука, дигли и карабе. Штафелај се претварао у разбој, разбој у штафелај“ (Симовић: 2008г: 74).

<sup>21</sup> У песми о једном од Србиновићевих мозаика *Заштитићиник Теразија* (219, II), управо је сублимирано мотивско-тематско сликарско опредељење, а које кореспондира на одређен начин и са песниковим.

<sup>22</sup> Један од ученика Св. Луке о коме је Симовић писао је и Радомир Рељић. Гледајући неке од његових слика, Симовић је, чини се, био готово ужаснут и фасциниран мотивима

представља најједноставнији облик пригоднице, у облику питалице, а израђена је на развијању једног од основних мотива Милића од Мачве.

Домаћим ученицима овога свеца, Симовић посветио се и у песми *Вавилонска кула* и песми / поеми *Београдски лејџњи фестивал* (Симовић 2012а: 193–199). Песма бројгеловског наслова говори о једној од едукативних скулптура Марка Црнобрње, и слично је структурирана као она о Милићу, док друга полази од изложбе теракоте, у оквиру Београдског летњег фестивала, *Terratoria*, промишља о стваралаштву и *сиварању*, а смисаоно се прелама у тачки судара са сварношћу – налету полиције и демонстраната који скулптуре претварају у блато: „кад су се сви разишли са попршта, / на плочнику је остао / глинени народ, претворен у блато! // Блато препуно трагова чизама, / блато које се не сећа / ни да је било Ахил, ни да је било миш!“.

Асоцијативно упућивање на конкретна сликарска дела – мотиве, пронашли смо још у двама песмама – *Леда* и *Доручак на Јовановој води* (230; 232–233, I). Ако бисмо желели да прву песму сместимо у сликарску раван, сврстали бисмо је у жанр-сlike/сцене. И сам наслов упућује на популарни мотив заснован на миту о Леди и лабуду<sup>23</sup>. Изразита сликовност изражена је у првој строфи описом крчмарице *урамљене у врајџа*. Средишњи део је посвећен набрајању чега све на слици *нема*. Живот пролази „друмом према мору“, док је цео Автовац *јусџи ко убијен*. Симовићева *Леда* је гротескна и карикатурална верзија једног класичног уметничког дела. Сличан поступак примењен је и у другој песми, где се кроз сновиђење/сан<sup>24</sup> лирског субјекта назире композиција *Доручак на траву*, вероватно, Едуарда Манеа (Édouard Manet). И овде је класичан мотив уклопљен у савремено и домаће окружење, чиме се семантички изглобљује.

Један број Симовићевих песама је на другачији начин повезан са сликарством. Оно што им је заједничко (изузев песме *Цео свет*) јесте конструкција наслова, која упућује на манир именовања слика. Реч је, првенствено, о аутопортретима и мртвој природи. Наслови су са садржајем усклађени

---

маске: „Око нас нема никога ко није маскиран и костимиран: неко маску носи на лицу, неко на потиљку, неко је ставио шешир Казанове, неко је навукао оклоп и кацигу, неко припасао мач; неко долази свирајући леуту, неко се приближава играјући менует. (...) Ако је и голо-тиња маска, шта онда није маска? (...) Рељићеве слике, које су истовремено карневал и пакао, и у којима напоре до стоје ужас и радост, чедно и скаредно, свето и гротескно, најчешће представљају царство двосмислености“ (Симовић 2008г: 30–31). Иако сумњамо да је о намерној повезаности са овим сликарским мотивима реч, приметили смо невероватну сличност са Симовићевом песмом *Маске* (235, II). Читав свет у овој песми је маскиран – људи, споменици, планете, животиње, воће и поврће „Чак и маске носе маске!“ Суочен са оваквим светом, лирски субјекат је ужаснут: „А твој страх, са сваком маском коју скинеш, расте, јер / већ почињеш да слутиш која се маска крије, и која те / маска чека, иза последње маске!“.

<sup>23</sup> Ову везу потврђује и ишчекивање младе крчмарице, док „ни перо из облака неће“, а камо ли бог.

<sup>24</sup> Ђорђе Деспич ће у овој песми за стање лирског субјекта рећи да се налази на ониричко-есхатолошкој граници (Деспич 2011: 171–173).

двојако: неке од песама су заиста *написане* мртве природе, док поједини наслови делимично изневеравају жанр. У *мртве њприроде* сврстали смо песме: *Цео свет* (217, I), *Лейње јујиро са чаџом и њањиром* (269, II), *Мртва њприрода са џараном* (311, II), *Сџо са воћем и њоврћем* (313, II)<sup>25</sup>, док је *Јесењи њредео са живином* (212, I) *њјзаж*. Аутопортрети су већ експлицирани у самим насловима, па тако имамо онај *са бубама у џлави, са џкорџијом, са њоџлавом и скакавцем, са џлавом на сџолу* (188; 192; 201; 263–264, II). Поред ових *жанрова* учили смо и једну *скицу* жанр-слике *Чиџалац на Рајцу* (316, II), студију у *Три сџудије јајџа* (233, II)<sup>26</sup>, док синтаксичка конструкција наслова песме *Облачно јесење вече са чудовиџијем* (270, II) такође подсећа на назив слике.

Песму *Цео свет* могли бисмо уврстити у лирске минијатуре, структуриране попут хаикау, у којима се види на који начин песник „уме да одабере одређену говорну перспективу из које ће опажени приказ бити преведен у песму, као и у којој мери је кадар да непретенциозно, а значењско-симболички бременито, 'бојењем', односно значењским померањем од дословног ка недословном плану израза, изврши малу ауторску корекцију почетног веристичког приказа“ (Аџимовић Ивков 2011: 221–222). За разлику од ове песме, у *Јесењем њределу...* свака од трију строфа започета је *ауџорском корекцијом* која је супротстављена сликама живине и црвених јесењих плодова, те је читава песма конципирана на релацији живот – смрт. Ако би се изоставили претећи први стихови, остао би јесењи пејзаж, који својом живописношћу као да пребојава свест о несрећи и смрти.<sup>27</sup> Наслов *Лейње јујиро...* делује попут комбинације пејзажа, жанр-слике и мртве природе. Овде садржај изневерава *невиност* наслова, а гротескности трагичног положаја лирског субјекта доприноси чињеница да он сам постаје део мртве природе, тј. храна у некаквој људождерској слици. Слика мртве природе у песми *Мртва њприрода са џараном* јавља се, заправо, тек у последњој строфи. Фокус у прве четири строфе усмерен је на пејзаж, односно радосни доживљај посматрача, да би се померањем ка унутра, усмерио на *мртву њприроду*: „И радују ме, кад дођеш с пијаци, / на кухињском столу, крај шарана, / шаргарепа, першун и пашканат!“ Повод радости на *сликама* ове песме асоцира на онај са слика холандских мајстора.

Сваки од четири аутопортрета јесте интимна исповест лирског субјекта, односно слика његових стања и управо је то оно што их највише повезује са овим сликарским жанром. Наслов *Ауџоџорџреџ са бубама у џлави* поиграва

<sup>25</sup> О овој песми је већ било речи. Са овим делом анализе повезује је само наслов попут назива мртве природе.

<sup>26</sup> Јаје је веома значајан мотив у поетици Љ. Симовића, и често је вариран, али се може рећи да се сва значења укрштају негде у митској равни (в. Самарџија 2011: 381–383).

<sup>27</sup> Сличан став проналазимо и у песми *Повраџак у Беоџрад: црвено и зелено* (Симовић 2012а: 170), у којој су црвени и зелени плодови, предмети и животиње нешто што може превазићи неизбежно црnilо.

се познатим изразом, а сама песма садржи извесне бајаличке елементе. Застрашујући списак инсеката, који су запосели говорника, метафоричност израза из наслова преводи у дословно значење, чиме му додаје виши ниво метафоричности градећи тако симофору. *Аућојорџреј са шкорџом* је још једна *ћићалица*, али и својеврсна *сћудија* шкорпије, страха и смрти. Може се рећи да са претходном гради диптих, будући да пева о мрачној, готово демонској говорниковој страни: „Суочен са њом, све се мање плашим да ће ме убости и убити. / А са све већим ужасом се питам неће ли та буба пред / злом које препозна у мени, утећи у смрт, као у мање зло!“ (194, II). За разлику од ових двају аутопортрета, у *Аућојорџреју са џојлавом и скакавцем*, опасност прети споља, од поплаве, која је претходница потопа, а о страху, вероватно и ужаснутости, говоре само они узвичници на завршецима обеју строфа. И на крају, лирски субјекат у *Аућојорџреју са џлавом на сћолу* потпуно је индиферентан према бурним токовима историје на чијем је удару. Но, управо та привидна равнодушност понајвише говори о свему онемо што је таквом стању претходило. Управо та глава на столу, варијација је оне главе у торби, на пању и коцу из песме *Судњи дан* (78, I).

Песма *Њићалац на Рају*, лирска *минијатура*, у четири стиха даје три слике – пејзаж, мртву природу и портрет, тако да је вербални *кроки* бременит сликовношћу. Портрет из ове песме представља опозитни пар аутопортету из потопа: „А он неку белу књигу чита, / са скакавцем на сламном шеширу!“ (316, II); „Окружен великом водом, која расте, / са овим скакавцем, испод овог храста, / делим последње суво место у пољу!“ (201, II).

\* \* \*

Ако бисмо анализиране сликовне елементе у поезици Љубомира Симовића, који су видљиви, означили подтекстом, јасно је да су овакви *ћићалици* интерсемиотички, односно интермедијални. У жељи да им одредимо тип, можда бисмо их понајбоље уклопили у оквире *илуминације*, будући да се *власћићић ићексћ служи ићућим ићексћовима и целом кулћурном ићрадицићом да би ићомоћу њиховоћ смисла, ићоложаја у кулћурном сисћему и њихове ићрисућности у чићићићевом искућиву сам себе ићлуминирао*. По Дубравки Ораић Толић у оваквим случајевима: „јаћи је *vlastiti tekst*, *kultura*, *autorovo stilsko i epohalno iskustvo*; *stari kulturni smislovi* postaju *novi* ili se *opovrgavaju*, *ruši* se *kulturna hijerarhija*, *pa vlastiti tekst u citatnom procesu želi ili postati ravnopravan s prethodnim tekstovima uзорима ili sam zauzeti negдашњи primarni položaj što su ga imali uзори, dok se читалac mora ravnати prema autoru, učити pravila njegove originalne citatne igre...*“ (ОРАИЋ ТОЛИЋ 1990: 45-46).

Односе на релацији поезија – ликовна уметност код Симовића управо и можемо означити као својеврсну оригиналну цитатну игру, којој се читалац мора повинovati, нарочито у оним случајевима где нема експлицитног интермедијалног поступка, што чини *изразитио сложенију и јачу ићовезаност ић значења са ићуметничком димензићом књижевноћ ићексћиа* (в. РАВЉИЋИЋ 1988: 73).

На крају се поставља и питање зашто Симовић посеже за успостављањем односа са другим уметничким медијем, јер Павао Павличић сматра да књижевност то чини „у особитој врсти књижевноразвојних ситуација: онда када се колеба око свог основног смисла и посланја и онда када као своју главну вредност види иновацију. (...) Интермедјалних је појава изразито мало у стабилним и самосвијесним раздобљима... (...) Обратно, тих ће појава бити много онда када књижевност нема много самопоуздања па је склони интелектуализму (као у маниризму и данас) и онда када хоће да буде посве нова (као у романтизму или авангарди)“ (Павличић 1988: 186). Будући да је Павличић овде изнео закључак узимајући у обзир шири план појединих књижевних епоха, можемо га само делимично и опрезно применити на поезику нашег песника. Можда је, ипак, најисправније рећи да је Љубомир Симовић један од оних уметника који ће се неретко послужити речју богато оплемењеном распламсаном живописом.

#### ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аџимовић Ивков, Милета. Лирске минијатуре Љубомира Симовића. *Песничке вершићке Лубомира Симовића: зборник радова*. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд – Требиње: ИКУМ – Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 219–234.
- Брајковић, Тихомир. Свет наопако: иронијска апокалипса у поезији Љубомира Симовића. *Песничке вершићке Лубомира Симовића: зборник радова*. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд – Требиње: ИКУМ – Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 189–217.
- Величковић, Владимир. *Гаврани: слике, цртежи, скулптуре, колажи 1991–2007*. Београд – Ниш: САНУ – Галерија савремене ликовне уметности, 2013.
- Грдинић, Никола. Проблем промене у култури (Сликарство и књижевност шесте деценије 20. века). *Упоредна истраживања 4, Српска књижевност између традиционалног и модерног – компаративни аспекти*. Б. Јовић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007, 365–377.
- Делић, Лидија. Наслеђе карневалске културе у поезији Љубомира Симовића. *Поглед на две обале: о лирској и драмској поезији Љубомира Симовића: зборник радова са научног скупа Пјесничка ријеч на извору Пиве*. Београд – Плужине: Београдска књига – Центар за културу, 2010, 33–45.
- Деспич, Ђорђе. О песничкој структури Љубомира Симовића или поента гујиног ујада. *Песничке вершићке Лубомира Симовића: зборник радова*. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд – Требиње: ИКУМ – Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 161–178.
- Ђоковић, Михајло Тикало. *Михајло Ђоковић Тикало, Цртежи*. Ваљево: Модерна галерија, 2012.

- ЈАНКОВИЋ, Никола – Кока. *Никола – Кока Јанковић: скулптуре, цртежи*. Београд: САНУ, 2010.
- МАТИЦКИ, Миодраг. Источнице и начела поетике Љубомира Симовића. *Песничке вершике Љубомира Симовића: зборник радова*. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд – Требиње: ИКУМ –Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 237–258.
- ПЕТРОВИЋ, Предраг. Симовићева песничка реторика. *Песничке вершике Љубомира Симовића: зборник радова*. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд – Требиње: ИКУМ –Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 123–139.
- ПОПИН, Александра. *Вучје сунце: о поетички Васи Поје*. Нови Сад: Академска књига, 2015, 78–95.
- САМАРЦИЈА, Снежана. Кратки говорни облици у поезији Љубомира Симовића. *Песничке вершике Љубомира Симовића: зборник радова*. А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић (ур.). Београд – Требиње: ИКУМ –Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 359–391.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Ум за морем*. Београд: Љ. Симовић: М. Јосић, 1982.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Хлеб и со*. Београд: СКЗ, 1985.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Игла и конач*. Београд: СКЗ, 1992.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Љуска од јајета*. Београд: Стубови културе, 1998.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Песме. Књ. 1*; Београд: Београдска књига, 2008а.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Песме. Књ. 2*; Београд: Београдска књига, 2008б.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Ужице са вранама*. Београд: Београдска књига, 2008в.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Чињање слика*. Београд: Београдска књига, 2008г.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Ковачница на Чаковини*. Београд: Београдска књига, 2008д.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Планета Дунав*. Београд – Смедерево: Београдска књига – Смедеревска песничка јесен, 2012а.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Објект осликан са свих страна*. ЛМС 490/ 3 (септ. 2012б): 472–479.
- СРБИНОВИЋ, Младен. *Младен Србиновић*. Београд: САНУ, 2005.
- ФРОМАНТЕН, Ежен. *Сџари мајстори: Белџија – Холандија*, Нови Сад: Матица српска, 1952.
- ШАХОВА, Кира Александровна. *Велике европјске живописци XV–XVII вв*. Киев, 1988.

\*

- GREINDL, Edith. *Lespeintres Flamandsdenaturemorteau XVII<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles: Elsevier, 1956.
- BOZING, Walter. *Hijeronimus Boš: Između raja i pakla*. Podgorica: Daily Press, 2007.
- BROWN, Cristopher. *Brugel, Remek-djela u velikim formatima*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1980.
- GLAVURTIĆ, Miro. Kontraktor – екстензор. *Vidici* 48 (1959а): 8–9.
- GLAVURTIĆ, Miro. О медијалном сликарству. *Vidici* 44–45 (1959б): 8–9.



- HAGEN, Rose-Marie and Rainer. *Pieter Bruegel the Elder c. 1525–1569, Peasants, Fools and Deamons*. Köln: London: Madrid: New York: Paris: Tokyo: Taschen, 2000.
- KIŠ, Danilo. Svetlostivegrada; Novogroblje. *Vidici* 44–45 (1959): 9.
- PAVLIČIĆ, Pavao. Intertekstualnost – intermedijalnost. *Intertekstualnost i intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1988, 157–195.
- RUSO, Vilijamdelo. *Boš*. Beograd: Knjigakomerc, 2012a.
- RUSO, Vilijamdelo. *Brojgel*. Beograd: Knjigakomerc, 2012b.
- SIMOVIĆ, Ljubomir. Vampiri, slikarstvo i lingvistika. *Vidici* 66 (1962).
- TRIFUNOVIĆ, Lazar. *Galerija evropskih majstora*. Beograd: Izdavački zavod „Jugoslavija“, 1965.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- ŠEJKA, Leonid. Predmetnost u jednom mogućem slikarstvu. *Vidici* 49–50 (1960): 9.
- ŠEJKA, Leonid. Neke postavke o potpunom slikarstvu. *Vidici* 62–63 (1961): 11.
- ŠEJKA, Leonid. Atelje Vermera van Delfta. *Vidici* 79–80 (1963): 7.

Aleksandra R. Popin

#### PAINTING THE BIOGRAPHY OF LJUBOMIR SIMOVIĆ

##### Summary

By analyzing the texts written by Lj. Simović, which are either directly or indirectly connected with painting, in the paper we tried to establish the principles of intermedial connections between the author and some painters, their specific achievements and genres in art. When intermedial quotations are concerned, we can see that they are referential and autoreferential, while the dominant type of quotations is a quotation dialogue. By investigating the creative opus of our poet in such a way we showed that the works of these artists correspond in multiple ways and that Simović's poetic being is deeply rooted in the artistic tradition as well.

Државни универзитет у Новом Пазару  
 Департман за филолошке науке  
 СП Српска књижевност и језик  
 apopin@np.ac.rs