

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

Марко С. Аврамовић

ПОЕЗИЈА АЛЕКСАНДРА РИСТОВИЋА У  
КОНТЕКСТУ СРПСКОГ ПЕСНИШТВА  
ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

Докторска дисертација

Београд, 2019.

University of Belgrade

Faculty of Philology

Marko S. Avramović

ALEKSANDAR RISTOVIĆ'S POETRY IN THE  
CONTEXT OF SERBIAN POETRY DURING  
THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH  
CENTURY

Doctoral dissertation

Belgrade, 2019.

Университет в Београде  
Филологический факультет

Марко С. Аврамович

ПОЭЗИЯ АЛЕКСАНДРА РИСТОВИЧА В  
КОНТЕКСТЕ СЕРБСКОГО  
СТИХОТВОРНОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ ДВАДЦАТОГО ВЕКА

Докторская диссертация

Белград, 2019 г.

Ментор:

др Јован Делић, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду,  
дописни члан САНУ

Чланови комисије:

др Светлана Шеатовић, виши научни сарадник, Институт за књижевност и уметност,  
Београд

др Драган Хамовић, виши научни сарадник, Институт за књижевност и уметност,  
Београд

др Предраг Петровић, ванредни професор, Филолошки факултет Универзитета у  
Београду

Датум одбране:

Захваљујем професору Јовану Делићу на подршци коју ми је пружао, не само током рада на овој тези, већ и током година мог научног развоја. Пратећи мој рад у претходној деценији, професор Делић је често у мене имао више поверења него што сам га имао и сâм. Такође, хвала му и што ми је дао слободу да бирам како тему, тако и методе приступа у овој дисертацији. Слобода је, као и подршка, била апсолутна.

Хвала и Светлани Шеатовић, интерном ментору и руководиоцу пројекта „Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст“ у Институту за књижевност и уметност, на коме сам запослен, на пажљивом читању тезе и корисним сугестијама. Такође, захвалан сам и на шефовском стрпљењу и бризи које је показивала током мог рада на дисертацији.

Велику захвалност дугујем Ани Ристовић, ћерки Александра Ристовића, која ми је омогућила увид у песникову библиотеку, и као поуздани сведог песниковог живота и рада упознала ме са неким детаљима.

## ПОЕЗИЈА АЛЕКСАНДРА РИСТОВИЋА У КОНТЕКСТУ СРПСКОГ ПЕСНИШТВА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

### *Сажетак*

Као предмет нашег истраживања поставили смо цео песнички опус Александра Ристовића. Циљ овог истраживачког подухвата је опис Ристовићевог песничког дела и уочавање развојног тока и мена кроз које је током четрдесетогодишњег стваралачког рада овај аутор прошао, као и тумачење главних слика и симбола његове поезије, и уочавање маркантних песничких поступака. По хронолошком принципу дали смо преглед скоро свих Ристовићевих песничких збирки, трудећи се да представимо њихове најзначајније аспекте.

Током нашег истраживања покушали смо да Ристовићеву поезију сагледамо у контексту са другим значајним српским песницима друге половине двадесетог века, посебно са онима његове генерације. С обзиром на то да у досадашњим истраживањима Ристовићев положај у историји наше поезије није прецизно утврђен, трудили смо се да пронађемо поуздане оријентире за његово књижевноисторијско сврставање. Отуда смо након исцрпног представљања његове досадашње рецепције у првом делу дисертације, усмерили аналитички фокус на рану Ристовићеву лирику, укључујући и грађу из периодике педесетих година. Испоставило се да његово песništво дели доста особина са осталим припадницима наше друге послератне модернистичке генерације, посебно са онима који се најчешће означавају као неосимболисти. Ристићева рана лирика, као и песništво неких његових вршњака, попут Јована Христића и Борислава Радовића, претрпело је знатан утицај поезије Душана Матића. Такође, одређене теме карактеристичне за поезију педесетих и шездесетих година, попут афирмације путовања и бекства, могу се наћи и код Ристовића. Ипак, Ристовићеву рану поезију обележава, пре свега, мотив природе и пасторална инспирација.

Наредну стваралачку фазу Ристовићеву, означили смо као *прелазну*, и у њој се овај песник поред поезије, опробао и као аутор прозних и есејистичких текстова. Што се песništва тиче, оно је обележено бројним утицајима и коришћењем различитих песничких поступака. Може се рећи да рекреирање митских образаца представља једну од окосница овог Ристовићевог стваралачког периода. Такође, каталог и обраћање, односно апострофа, који су најмаркантнији песнички поступци овог аутора, усталиће се у његовом песništву у овом периоду.

Након неколико година паузе, Александар Ристовић се средином седамдесетих вратио поезији, и тада се у његовом делу дефинитивно конституишу све оне теме које ће критика препознавати као карактеристичне за овог песника: певање о свакодневици и малим стварима, о обиљу и свим сферама живота, али и о смрти. Песник пописује обичне ствари користећи се обилато поступком каталога. Такође, Ристовићеву поезију карактерише и проширивање песничких тема, па он почиње да пева и о ономе што се дуго доживљавало као недостојно лирике, а што Бахтин одређује као материјално-телесно доле. У зрелој доби Ристовићеву поезију обележава и изразита самосвест, отуда велики број његових песама припада жанру металирике. Заједно са Бранком Миљковићем, Иваном В. Лалићем и Бориславом Радовићем, Ристовић је један од најизразитијих наших песника који певају о поезији и проблемима песничког стваралаштва.

У позној фази Ристовићевог стваралаштва, у коју спадају књиге које је објављивао последњих година свога живота, као и књиге и песме први пут публиковане након његове смрти, свет који овај аутор моделује у својој поезији поприма све више обележје гротескног, изокренутог и отуђеног. У његовој лирици налазимо наслеђе и реалистичке и модернистичке гротеске. Карневалске слике и поступци, такође, добијају значајан простор. Певање о смрти, и ишчекивање њеног неминовног доласка, још изразитије је присутно у његовим последњим песмама.

И на крају свога песничког пута, који одликује и изузетна стваралачка продуктивност, Ристовић није одустајао од тематских и формалних проширивања свог песничког израза. Тако по први пут у његовој поезији у том периоду наилазимо на упливе политичких и дневних, углавном трагичних, ратних догађаја, али и на неколико песама испеваних на историјско-националне теме.

У наставку рада у посебном поглављу смо пажњу посветили *Кости и кожи*, Ристовићевом најсложенијем и најзагонетнијем песничком остварењу, које је дуго остајало мимо погледа и најпосвећенијих његових тумача. Ова књига је Ристовићев искорак у мрачну историју и суморну садашњост двадесетог века. Представивши низом различитих гласова већину трагичних догађаја столећа, песник је одговор на епохално питање односа божанске егзистенције и присуства зла у свету, посебно радикализованог у периоду након Другог светског рата, потражио ступивши у дијалог са самим Творцем.

У последњем, трећем, делу дисертације осветлили смо посебно неке карактеристичне Ристовићеве поступке попут апострофе, каталога, али и цитатности.

Ступање у дијалог Ристовићеве поезије са бројним књижевним и културним текстовима, такође, овог аутора повезује са неким песницима његове неосимболистичке генерације.

Иако је и сам избор теме наше дисертације био својеврстан вредносни суд, након анализе и разматрања Ристовићевог опуса у целини, његово песничко дело указује се као једно од најразноврснијих, тематски и морфолошки најбогатијих, и по остварености највреднијих у савременој српској поезији.

Кључне речи: српска поезија друге половине двадесетог века, послератни модернизам, неосимболизам, рецепција, пасторала, мит, свакодневни живот, мале ствари, металирика, песничка самосвест, карневализација, гротеска, тема смрти, апострофа, каталог.

Научна област: историја књижевности

Ужа научна област: српска књижевност двадесетог века



## ALEKSANDAR RISTOVIĆ'S POETRY IN THE CONTEXT OF SERBIAN POETRY DURING THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

### *Summary*

We have selected Aleksandar Ristović's entire lyrical opus as the subject of our research. The aim of this research undertaking is a description of Ristović's lyrical opus and an examination of the developments and the changes this author experienced during the forty years of his creative work, as well as an interpretation of the main images and symbols of his poetry and taking notice of his significant poetic techniques. We reviewed nearly all Ristović's poetry collections chronologically, in an attempt to present their most important aspects.

Over the course of our research, we tried to view Ristović's poetry in context, together with other important Serbian poets of the second half of the twentieth century, especially the ones of his generation. Considering that existing research has not established Ristović's position in the history of our poetry precisely, we have attempted to find some reliable points of reference for his literary-historical categorization. Therefore, after an exhaustive overview of the existing reception in the first part of this dissertation, we focused our analysis on Ristović's early poetry, including some material from 1950's periodicals. It turns out that his poetry shares many traits with other members of our second post-war Modernist generation, especially those most often labelled as neosymbolists. Ristović's early poetry, much as the poems of some of his peers, e.g. Jovan Hristić and Borislav Radović, shows a strong influence of Dušan Matić. Moreover, certain themes characteristic of the 1950's and the 1960's poetry, such as the affirmation of travelling and escape, can be found in Ristović as well. However, Ristović's early poetry is marked first and foremost by the motif of nature and pastoral inspiration.

We marked Ristović's succeeding creative phase as *transitional*, and at that stage, apart from poetry, the poet has tried his hand at prose forms and essays. As for his poems, they are marked by numerous influences and uses of various poetic techniques. We can claim that the recreation of mythical patterns is a mainstay during this period of Ristović's creative work. The catalogue and the apostrophe, or addressing the audience, as this author's most striking poetic techniques, become a staple of his poetry during this period.

After a pause of several years, Aleksandar Ristović returned to poetry in the mid-seventies, and all those subjects that the critics will later recognise as characteristic for him take on a definite shape in his work: he sings of the everyday and of small things, of plenty,

of all spheres of life and of death. The poet lists ordinary things, abundantly using the cataloguing method. Ristović's poetry is also characterized by a broadening of poetic themes, and he starts writing on subjects that were long felt to be unworthy of lyrical poetry and which Bakhtin describes as the "material-corporeal lower depths". In his mature age, Ristović's poetry is also marked by a strong self-awareness, and therefore a large number of his poems belongs to the genre of meta-poetry. Together with Branko Miljković, Ivan V. Lalić and Borislav Radović, Ristović belongs to our most prominent poets that write on poetry and the problems of creating it.

In the late phase of Ristović's work, which encompasses the collections he published during the last years of his life and the books and poems published posthumously, the world he shapes in his poetry becomes more and more grotesque, topsy-turvy and alienated. His lyrical poetry contains heritage of both realist and modernist grotesquery. Carnavalesque images and techniques also gain a significant position. He also writes on death, and the expectation of its inevitable arrival is even more distinctly present in his last poems.

Ristović incessantly broadened the thematic and formal scope of his poetic expression, up to the very end of his extremely productive lyrical journey. Thus, his poetry of that late period contains, for the first time, influences of political and daily war events, mainly tragic ones, as well as several poems written on historical-national subjects.

In the next part of this dissertation, a separate chapter is devoted to *Kost i koža (Skin and Bone)*, Ristović's most complex and enigmatic poetic creation which, for a long time, stayed out of focus even for this author's most dedicated interpreters. This collection is Ristović's breakthrough into the dark history and bleak present of the twentieth century. After representing a major number of that century's tragic events by a series of diverse voices, the poet searched for an answer to the epoch-making question of the relationship between divine existence and the presence of evil in our world, by starting a dialogue with the Creator Himself.

In the third and last part of the dissertation, we shed some light on Ristović's characteristic techniques such as the apostrophe, the catalogue and use of citations. Ristović's poetry is in a constant dialogue with numerous literary and cultural texts, which also links him with some poets of his neosymbolist generation.

Although the very choice of the subject for our dissertation is a value judgment of sorts, after analysing and discussing the entirety of Ristović's opus, his lyrical work proves to be one of the most diverse, thematically and morphologically richest and most completed and valuable opuses in contemporary Serbian poetry.

Key words: Serbian poetry of the second half of the twentieth century, post-war modernism, neosymbolism, reception, pastoral, myth, everyday life, small things, meta-poetry, poetic self-awareness, carnevalization, grotesque, death motif, apostrophe, catalogue.

Scientific field: history of literature

Narrow scientific field : Serbian twentieth-century literature

## ПОЭЗИЯ АЛЕКСАНДРА РИСТОВИЧА В КОНТЕКСТЕ СЕРБСКОГО СТИХОТВОРНОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ДВАДЦАТОГО ВЕКА

### *Резюме*

Предмет нашего исследования совокупный поэтический опус Александра Ристовича. Цель исследования описать поэтические произведения Ристовича и обнаружить направления развития и изменения, через которые этот автор прошел в течение сороколетней творческой работы, а также толкование главных образов и символов его поэзии и обнаружение главных поэтических приемов. По хронологическому принципу в работе представлены почти все поэтические сборники Ристовича в их самых значимых аспектах.

В нашем исследовании мы попытались рассмотреть поэзию Ристовича в контексте творчества других значимых сербских поэтов второй половины XX века, в частности поэтов его поколения. Так как в существующих исследованиях место Ристовича в истории нашей поэзии не было точно установлено, мы пытались найти надежные ориентиры для его историко-литературного определения. Поэтому после исчерпывающего изложения рецепции его творчества в первой части диссертации исследовательский фокус был направлен к ранней лирике Ристовича, включая и произведения в периодических изданиях пятидесятых годов. Оказалось, что его стихотворное искусство разделяет много особенностей с остальными представителями нашего второго послевоенного модернистского поколения, особенно с теми, которые чаще всего называются неосимволистами. Ранняя лирика Ристовича, как и стихотворное искусство таких его сверстников, как Йован Христич и Борислав Радович, оказались под значимым влиянием поэзии Душана Матича. Определенные темы, характеризующие поэзию пятидесятых и шестидесятых годов, как восхваление путешествий и бегства, можно встретить и у Ристовича. Однако, раннюю поэзию Ристовича характеризуют прежде всего мотив природы и пасторальное вдохновение.

Следующую фазу творчества Ристовича мы назвали *переходной*. Помимо поэзии, поэт попробовал себя в роли автора прозаических текстов и эссе. Что касается стихотворного искусства, оно характеризуется многочисленными влияниями и использованием различных поэтических приемов. Можно сказать, что повторное создание мифических образцов представляет одну из самых важных характеристик этого творческого периода Ристовича. Каталог и обращение, т.е. апострофа, самые узнаваемые поэтические поступки этого автора, в этот период станут постоянной чертой его стихотворного искусства.

Спустя несколько лет перерыва в середине семидесятых годов Александр Ристович вернулся к поэзии, и тогда в его произведениях окончательно выстраиваются все те темы, которые критика назовет характерными для этого поэта: воспевание ежедневной жизни и маленьких вещей, изобилии во всех сферах жизни, а также смерть. Поэт записывает обыкновенные вещи, используя прием каталога. Поэзию Ристовича также характеризует расширение поэтических тем. Таким образом он начинает воспевать то, что на протяжении длительного времени считалось недостойным лирики, а что Бахтин определяет как материально-телесный низ. В зрелый период поэзию характеризует выраженное самосознание, из-за чего многие его стихотворения можно отнести к жанру металирики. Вместе с Бранко Мильковичем, Иваном В. Лаличем и Бориславом Радовичем, Ристович один из наших самых особенных поэтов, рассматривающих поэзию и проблемы поэтического творчества.

В поздний период творчества Ристовича, к которому относятся книги, опубликованные под конец его жизни, а также книги и стихотворения, опубликованные впервые после его смерти, моделируемый автором в его поэзии мир становится все более гротескным, перевернутым и отчужденным. В его лирике встречается наследие и реалистического и модернистского гротеска. Карнавальные образы и приемы получают значимое место. Тема смерти и ожидание ее неминуемого прихода еще в большей степени присутствует в его последних стихотворениях.

И в конце своего поэтического пути, который характеризует выдающаяся творческая продуктивность, Ристович не отказывался от расширения своего поэтического выражения. В этот период таким образом впервые встречаем влияние политических и злободневных, в основном трагических военных событий, а также несколько стихотворений на историко-национальные темы.

В отдельной главе особое внимание посвящается произведению «Кость и кожа», самому сложному и загадочному произведению Ристовича, которое на протяжении длительного времени осталось вне кругозора даже его самых посвященных толкователей. Эта книга представляет собой шаг в мрачную историю и хмурую современность двадцатого столетия. Представив различными голосами большинство трагических событий этого столетия, ответ на вопрос эпохи об отношении существования Бога и присутствия зла в мире, особенно радикальный в период после Второй мировой войны, поэт требует, вступая в диалог со самим Творцом.

В последней, третьей, части диссертации рассматриваются отдельно некоторые характерные приемы Ристовича, такие как анафора, каталог и цитатность. Вступление

в диалог его поэзии с многочисленными литературными и культурными текстами также связывает этого автора с некоторыми поэтами его неосимволистского поколения.

Хотя и сам выбор темы нашей диссертации был своего рода оценочным суждением, после анализа и рассмотрения произведений Ристовича в целом, егоopus предстает в качестве одного из самых разнообразных, тематически и морфологически самых богатых и по воплощенности самых ценных в современной сербской литературе.

Ключевые слова: сербская поэзия второй половины XX века, послевоенный модернизм, неосимволизм, рецепция, пастораль, миф, повседневная жизнь, маленькие вещи, металирика, поэтическое самосознание, карнавализация, гротеск, тема смерти, апострофа, каталог.

Научная область: история литературы

Более узкая научная область: сербская литература XX века

Пажљиво истражујем разноврсне предмете, нема два иста и сваки је добар  
Земља добра и звезде добре и додаци њихови сви добри.

Волт Витмен, „Песма о мени“

Рекох му да пише о онима које гледа  
свакодневно и познаје, о матери му, хромој сестри,  
или о оцу који не избија из дивље крчме.  
Па о себи, о књигама које чита или  
о оном што чини у нужнику загледан  
у сличицу неке дебеле госпе без грудњака, и тако  
даље.

Александар Ристовић, „Сјај и јад извесних чињеница“

Не смета ми како ме читате

Ако сте ме иједном читали,  
Били смо заједно,  
Тело с телом,

Остало су тумачења

Небојша Васовић, *Голицач табана*

ПОЕЗИЈА АЛЕКСАНДРА РИСТОВИЋА У КОНТЕКСТУ СРПСКОГ ПЕСНИШТВА  
ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

Садржај

Уводне напомене: Зашто поезија Александра Ристовића у контексту српског  
песништва друге половине двадесетог века? .....1

I

Александар Ристовић у историји српске поезије друге половине двадесетог века:  
Усамљени случај или неосимболиста?.....11

Рецепција књижевног дела Александра Ристовића.....26

Рана рецепција: На граници главних токова.....37

Зрело доба: Критичарска ђутња и прва признања.....67

Постхумна рецепција: Ревалоризација.....96

Данашњи тренутак: Коначно у жижи?.....138

II

Песнички развој Александра Ристовића (у контексту српског песништва друге  
половине двадесетог века).....150

Рана песничка фаза: Пасторална инспирација.....153

Прелазни период: Испитивање различитих могућности књижевног израза.....190

Зрела фаза: Ширење тематских хоризоната и песничка самосвест.....217

Позно песништво: Гротескни свет.....327

*Кост и кожа* Александра Ристовића.....432

III

Апострофа у поезији Александра Ристовића.....479

Каталог у поезији Александра Ристовића.....495

Дијалогски потенцијал Ристовићевог песништва.....514

Завршна реч.....542

Извори и литература.....548



Прилози.....	565
Биографија.....	573

## УВОДНЕ НАПОМЕНЕ: ЗАШТО ПОЕЗИЈА АЛЕКСАНДРА РИСТОВИЋА У КОНТЕКСТУ СРПСКОГ ПЕСНИШТВА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГА ВЕКА?

Пре него што закорачимо у одабрано поље истраживања, дужни смо да потенцијалном читаоцу ових редова пружимо одговоре и разјашњења на у наслову наведено питање, као и на неколико питања која из њега произилазе, и лебде над сваким академским радом овог формата.

Уколико се по страни оставе лични афинитети и питања сензибилитета, за која нећемо негирати да су одиграли значајну улогу у одлуци да се у овој докторској дисертацији посветимо поезији Александра Ристовића, можемо, можда и превише самоуверено, устврдити да су научни разлози, ипак, били кључни да посветимо наш рад овој теми. Уколико би свака докторска дисертација, барем теоријски, требало да подразумева проширивање корпуса знања у области којој припада, макар и за сасвим мали корак, онда је песништво овог аутора добар изазов за остваривање овог циља.

Наиме, поезија Александра Ристовића још увек, добрим делом, представља непознаницу у нашим академским круговима. Иако је о овом песнику, до овога тренутка, поприлично писано, што ће бити и детаљно изложено у поглављу о рецепцији Ристовићевог књижевног дела, до данас су изостали целовити погледи на његов песнички опус тј. опсежнији радови о Ристовићевом песничком делу, поготово они академског типа, у виду докторских и магистарских радова. Отуда наша одлука да покушамо да представимо и опишемо, и надамо се, дамо свој допринос у тумачењу, песнички опус Александра Ристовића *in toto*.

У представљању Ристовићевог песничког дела, почев од прве песничке збирке, коју је објавио 1959. године, па све до песама и циклуса које је писао последњих месеци свога живота, одлучили смо се за хронолошки принцип прегледа и описа његовог опуса. Иако би можда неки други методи излагања анализираних грађе, попут проблемског, учинили текст тезе усмеренијим на суштинска питања Ристовићеве поезије и поетике, и самим тим и интересантнијим будућем читаоцу, чини нам се да је овај „пешачки“ приступ, ипак, неопходан у уочавању песничког развоја, и свих фаза и мена кроз које је прошао његов песнички опус – како оних магистралних, тако и, зашто да не, рукаваца и пролазних епизода у његовим песничким истраживањима. Овакав поглед на Ристовићево дело сматрамо неопходним, како због тога што његовој поезији

није до сада приступано на овај начин, па су због тога посебно његове прве песничке збирке, свакако естетски слабије од потоњих, али веома битне за разумевање Ристовићевих песничких и поетичких полазишта, остале данас потпуно потиснуте из дискусије о његовом делу, тако и зато што се у круговима критичара који су до сада о Ристовићу писали, често наводило становиште да се овај песник на свом стваралачком путу, није сувише мењао. Тако Павле Зорић, у једном од најрепрезентативнијих текстова о поезији Александра Ристовића наводи, да се на овог песника „не може применити конвенционална критичарска формула о 'сазревању'“ (Зорић 1995: IX), док Радивоје Микић, један од његових најпосвећенијих тумача сматра да је Ристовић „у књижевном животу, од почетка до краја, био у специфичном положају – песнички посвећеник који следи једну особену поетичку линију“ (Микић 2011: 9). Кретање од првих до последњих збирки, које излажемо у централном и најобимнијем делу наше дисертације „Песнички развој Александра Ристовића (у контексту српског песништва друге половине XX века), јесте отуда добар начин да се ова критичарска становишта подвргну провери.

Ипак, у трећем делу нашег рада издвојили смо и неколико посебних проблема, неколико песничких поступака који су, чини нам се, карактеристични за главни део опуса Александра Ристовића. У питању су поглавља „Апострофа у поезији Александра Ристовића“, „Каталог у поезији Александра Ристовића“ и „Дијалогски потенцијал Ристовићеве поезије“. Иако је поступак обраћања веома присутан у нашој савременој поезији, па су тако и неке од најславнијих песама из српске поезије друге половине двадесетог века испеване у другом лицу, као обраћање некоме, сетимо се само Христићеве песме „Федру“, мишљења смо да би се, ипак, тешко нашао песник са већим бројем песама у апострофама и разноврснијим бројем адресата у нашој савременој поезији од Ристовића.

Што се каталога тиче, слагање и стављање различитих спискова представља један од главних поступака у Ристовићевом грађењу песме, али и циклуса и збирке, и не може се у нашем песништву након Другог светског рата наћи још неки песник који је тај поступак толико обилато користио. Дијалогска природа песништва или оријентација и коришћење текстова других, пак, спаја Ристовића са читавим низом савремених аутора, пре свега онима његове генерације, из круга неосимболиста.

За разлику од другог дела тезе, у којем се жели представити Ристовићев песнички развој у целини, трећи део нипошто не претендује на заокруженост у представљању и тумачењу Ристовићевих главних песничких поступака. Прецизније, он је заправо тек почетак једног низа, почетак једног каталога који би се итекако требао наставити, како у нашим, тако, надамо се, и у текстовима других Ристовићевих тумача.

Као што су у овом одељку тезе наведени само неки од Ристовићевих маркатних поступака, ни дискусија о ових пар проблема – апострофи, каталогу и интертекстуалности, у нашој дисертацији се не исцрпљује, већ представља само отварање и постављање проблема, пошто смо мишљења да би се на сваку од ових тема могла, безмало, написати и целокупна докторска теза.

Ипак, и само представити песничку путању Александра Ристовића, од прве до последње књиге, није нимало једноставно, и суочава нас са тешкоћама презентовања једног тако обимног и разноврсног опуса. Ако оставимо по страни три објављена тома прозе, Ристовићу је за живота и постхумно објављено деветнаест књига песама, с тим што постхумно објављена књига *Песме 1984–1994* у себи садржи две Ристовићеве замишљене и недовршене песничке збирке – књигу од више стотина сасвим кратких песама *Даниноћ* и *Ноћни суд*, збирку на којој је песник радио у последњим месецима живота – као и значајан број појединачних песама, које аутор није стигао да организује у збирке и циклусе. Отуда, можемо рећи да песнички опус Александра Ристовића чини барем двадесет песничких збирки, завршених и незавршених, и у њима пар хиљада песама, што га чини једним од најобимнијих у српској поезији двадесетог века.

Такође, ових пар хиљада песама нису текстови идентичног типа. У свом песничком опусу Ристовић је често испитивао границе обима песничког исказа „са обе стране“. Писао је сасвим кратке песме од само три или евентуално четири стиха, сродне хаикуу, и саставио две књиге ових микропесама, већ помињану, у заоставштини пронађену, *Даниноћ* и *Платно*. Такође, поред ових сасвим кратких песничких остварења, Ристовић се опробао и у оним највећим, па је тако написао три обимна песничка остварења – *Лак као перо*, који је објавио за живота, док су друге две макроцелине *Неки дечак* и *Кост и кожа* штампани постхумно.

Занимљиво је да су и два помињана остварења, *Лак као перо* и *Неки дечак*, први је критика већ крстила као „роман у стиховима“ (в. Николић 1988), а та одредница се по аналогији пренела и на касније објављени текст *Неки дечак*, двоструко кодирана, и

да их могу читати и деца и „осетљиви“, или како је Милица Николић написала за *Лак као перо*, да је та књига „на радост и младим и старијим читаоцима“ (Николић 1988: 11). О овоме сведочи и објављивање ове књиге у знаменитој Нолитовој библиотеци „Распуст“. Отуда би се могло рећи, да ова два остварења представљају сасвим посебан ток или корпус Ристовићевог песничког дела. Управо зато, због специфичности саме врсте дела „романа у стиховима“, са својим поступцима, али и због врсте публике којој су намењени, и њиховог могућег сврставања у књижевност за децу, ова два Ристовићева остварења смо у нашем разматрању оставили по страни.

Такође, могло би се сасвим условно рећи и да Ристовићева псеудо или криптохаику остварења, такође, чине један особен корпус његовог песничког дела. Корпус који је условљен тежњом ка остваривању уметничког ефекта најмањим могућим бројем стихова и песничких слика, а вероватно и законитостима, али и одступањима од дрвеног жанра хаикуа. Из ових разлога, али и из разлога практичних, који условљавају дужину нашег рада, одлучили смо да из нашег поља проучавања изоставимо и *Платно* и *Даниноћ*. Ипак, иако ове књиге не тумачимо у целисти, нећемо пропустити да укажемо на неки мотив или слику у њима, уколико доприносе бољем разумевању осталих Ристовићевих песничких остварења.

У заграду смо овај пут ставили још једну Ристовићеву књигу, мали песнички сановник *Горе и доле*, који је Ристовић објавио као главни гост Дисовог пролећа, у свом родном граду 1983. године. Поред практичних разлога, улогу су одиграли и концепцијски. Наиме, иако објављена 1983. године, књига је по свему судећи настала знатно раније. На то указују делови збирке које је Ристовић објављивао по периодици. Још 1970. године је песник у *Савременику* објавио неколико одломака из ове збирке, које је заједнички насловио као „Сановник“. Отуда, књига никако не може припадати Ристовићевом зрелом песничком периоду, у који спадају друга половина седамдесетих и осамдесете године, а та разлика између овог и осталих Ристовићевих текстова објављених у ово време може се лако и уочити. Ипак, као и у случају горе наведених (псеудо)хаику збирки, иако и ову књигу нећемо анализирати у целини, на њу ћемо се осврнути када се будемо бавили неким особинама Ристовићевог опуса, и када ће нам њени стихови и концепција бити потребни као потпора нашим тезама.

Да *Горе и доле* није једина Ристовићева књига која је дуже време чекала на објављивање, потврђује и *Кост и кожа*, обимна поема, како ју је сам аутор жанровски

одредио, састављена из седамдесет и седам песама или певања. Ова књига, настала почетком осамдесетих година, светлост је угледала тек након Ристовићеве смрти, у оквиру објављивања његове заоставштине 1995. године. То је и један од разлога зашто смо ову Ристовићеву књигу анализирали у посебном поглављу, које долази после описа осталих његових песничких збирки. Други разлози су разлике на које у њој наилазимо у односу на остатак песништва Александра Ристовића, али такође и њена висока вредност са једне стране, а са друге, потпуна непроученост, па смо на тај начин желели да ову књигу посебно истакнемо и дамо јој на значају.

На концу, из наших тумачења изостао је и мали корпус текстова објављен у књизи *Песме 1984–1994*, под насловом *Из џепне бележнице 1993*. Будући да је евидентно да овај круг текстова није до краја „углачан“ и изведен од стране њеног аутора, и више делује као низ нацрта за песме, сматрали смо да не би било сасвим умесно укључити га у разматрања Ристовићеве поезије.

Наравно, из свега до сада реченог, као и из наслова саме дисертације јасно је да и Ристовићева проза изостаје из наших проучавања. У овај корпус улазе Ристовићев једини роман *Трћечи под дрвећем* и књига лирске прозе *Писма сањалици*. Иако би се жанровска одређеност ове друге могла и проблематизовати, и поставити питање њене припадности жанру песама у прози, ми се у нашој дисертацији не упуштамо у ту проблематику. То не чинимо и из разлога што сматрамо да песме у прози, ипак, спадају у мање значајан ток Ристовићеве поезије, што сведочи и песничково слабије бављење овим жанром у зрелом и позном периоду свога стваралаштва.

Део Ристовићевог прозног опуса представља и књига *Мали есеји*, објављена постхумно као један од пет томова његове заоставштине. Она је хетерогена скупина различитих Ристовићевих прозних текстова, и њу чине *Кожа*, књига краћих прозних записа, настајала у дугом временском периоду, започета још 1979. године, а довршена тек пред Ристовићеву смрт 1993. Затим књига насловљена као *Лирски есеји*, настајала у периоду од 1969. до 1971. године, по својим формално-садржинским одликама, као и по времену настанка, веома сродна *Писмима сањалици*. И неки њени делови чине „писма“ упућена пријатељици, баш као у много раније објављеном тексту. Отуда, није искључено да текстови из сегмента *Лирски есеји* чине остатке ове Ристовићеве раније књиге.

Поред наведеног, у *Мале есеје* је укључено и неколико Ристовићевих поетичких есеја, који су и раније били објављивани у периодици, као и неколицина записа о поезији пронађених у песниковој заоставштини. Иако се нећемо изравно бавити ниједним од наведених Ристовићевих прозних дела, као и у случају поменутих хаикуга, нећемо пропуштати да укажемо на неке мотиве који би помогли у разумевању Ристовићевих песничких текстова, или, пак, оснажили нека наша исказана становишта. Посебно мислимо на Ристовићеве поетичке текстове, који свакако јесу добар путоказ у истраживању ауторових начелних песничких назора.

У обавези смо и да објаснимо наслов наше дисертације у целини. Наиме, зашто Ристовићеву поезију самеравамо у контексту српског песништва друге половине двадесетог века? А под контекстом подразумевамо „известан број текстова који садрже исту или сличну слику“ (Тарановски 1982: 38), али, наравно, и сродне теме и мотиве.

Поред саморазумљиве чињенице да је ствари потребно, посебно када су научна истраживања у питању, посматрати у што ширем ракусу, и да ће нам овај видик бити од помоћи да уочимо мене и развојне фазе у самом Ристовићевом опусу, на ово нас је подстакла још једна околност. Као и случају помињаног развоја, доста често се у критичким радовима може прочитати да је Александар Ристовић стасавао мимо песничких генерација, као и колебања у погледу припадништва овој или оној песничкој генерацији и оријентацији. У више наврата се дешавало и да неки критичари мењају своја становишта у погледу припадништва Ристовићеве поезије овом или оном току наше послератне поезије<sup>1</sup>. Отуда ово самеравање, у погледу поетичких и тематско-мотивских оријентација нашег песника, пре свега са ауторима који су се у сличном тренутку појавили у нашој литератури, није само педантерија и манир историчара књижевности да писца, пошто-пото, разврста и подведе под етикету неког покрета или стилске формације, већ насушна потреба, ради лакшег сналажења и разумевања токова наше новије поезије. Александар Ристовић је сувише добар и плодан песник, који је у нашој књижевности деловао више од четири деценије, да бисмо и даље лутали у погледу његових уметничких карактеристика, и стога је неопходно истражити и установити његову позицију у нашој литератури. Као прилог

---

<sup>1</sup> О свему овом видети наредно поглавље тезе „Александар Ристовић у српској поезији друге половине двадесетог века“.

овој нужности, можемо навести и познате речи Осипа Манделштама, у којима је сâм песник истакао реч „сродство“:

Утврђивање песникове литерарне генезе, његових књижевних извора, његовог *сродства* и порекла одмах нас изводи на чврсто тло. На питање шта је песник хтео да каже критичар може и да не одговори, али на питање одакле је он дошао мора да одговара. (Манделштам, наведено према Тарановски 1982: 21)

Ипак, и поред акцента на сагледавању и тумачењу главнине Ристовићевог песничког опуса, наш рад започиње опсежним прегледом рецепције његовог књижевног дела. Ово поглавље је, свакако, више од уобичајеног доброг академског обичаја о „прегледу стања“ у некој области, пре него што се покуша дати сопствени допринос. Мотивацију и оправдање за овако детаљно истраживање Ристовићеве рецепције, проналазимо и у чињеници да је питање одзива на његов опус, постало прва ствар на коју се помисли када се помене „случај Ристовић“. Спознање да је од самих почетака говор о Ристовићевој поезији увек подразумевао и осврт на њену неадекватну рецепцију – помало парадоксално, чак и пре почетка те рецепције (видети осврт Данила Киша на Ристовићеву прву песничку збирку у поменутом поглављу), нас обавезује и на испитивање токова њеног прихватања и (не)разумевања. Испитаћемо каква је била амплитуда критичарског одзива на Ристовићеве књиге, као и да ли је данас „случај Ристовић“ још увек на снази.

На крају ових напомена, а можда је то требало учинити и на почетку, рецимо нешто и о методолошком приступу у нашој дисертацији. У најкраћем, на основу до сада изложеног, јасно је да ћемо се служити и традиционалним методама историје књижевности, какве су проучавање сродства и извора, али ћемо такође примењивати и достигнућа теоријског мишљења о поезији, и књижевности уопште, у двадесетом и двадесет и првом веку. Ипак, овако сажета опаска о методолошкој оријентацији није довољна, не само из разлога што би излагање аналитичког апарата једне дисертације требало бити опсежније, као и зато што савремену науку о књижевности карактерише „нестабилност њеног предмета, а тиме и њених метода и утврђених чињеница, што непрестано рађа питања о аутономији њеног студијског поља у систему науке“ (Јуван 2011: 19), већ, можда првенствено, због самог предмета наше дисертације, а то је – поезија.



Наиме, и сама поезија, а са њом и њено академско проучавање, већ дуже време се, рекло би се, налазе под сумњом<sup>2</sup>. Ово је велика разлика у односу на доба када је у академским круговима, посебно оним наклоњеним теоријским изучавањима, поезија, или можда боље лирика, представљала повлашћено поље изучавања. На испитивањима њених својстава родиле су се формалистике, новокритичарске, па и структуралистичко-семиотичке теорије. Јасно је, међутим, да су се ствари одавно измениле, и да изучавање поезије више није у фокусу интерпретативне заједнице. Како је приметио Џонатан Калер, теоретичар на кога се радо позивамо: „Lyric was once central to the experience of literature and to literary education, but it has been eclipsed by the novel“ (Culler 2015: 2). Коментаришући такво стање у књижевним проучавањима, пре скоро четврт века, познати јејлски професор и теоретичар Пол Х. Фрај је записао: „A defence of poetry? There is no doubt that in the academic world it needs one“ (Fry 1995: 1).

Међутим, иако је у претходном дужем временском периоду поезија била потиснута у књижевним и културним изучавањима, чини се да последњих година присуствујемо својеврсној обнови њених студија. Могуће је да је ово уследило и усред поновног интересовања за сâм текст, и читање књижевности као књижевности, уз повратак неким старим праксама попут *close reading*-а<sup>3</sup>. Отуда, није необично и што Калер своје рецентно исписивање теорије лирике назива „above all, a project in poetics“ (Culler 2015: 6).

У овим реконструкционим пројектима теоријског и критичког мишљења о поезији, извесно је, долази до оживљавања неких старих метода и приступа тексту, али наравно без негирања или заобилажења онога што је последњих деценија био главни смер изучавања литературе. На тој линији могу бити и разматрања британског

---

<sup>2</sup> Као показатељ овог савременог довођења поезије у питање, може нам послужити скорије објављена запажена књижица провокативног наслова *The Hatred of Poetry* (2016), односно *Мржња према поезији*, познатог савременог америчког песника и прозног писца Бена Лернера. У свом есеју амерички песник наводи како „many more people agree they hate poetry than can agree what poetry is“ (Lerner 2016: 6). Ипак, оваква оспоравања и довођења поезије у питање, или, чак, проглашавања њене смрти, дешавају се периодично, и изазивају различите „одбране поезије“. Зато за Лернера ова смена денунцијација и одбрана, као и противречна осећања према поезији, јесу њој иманентна и чине њену суштину. И он сам читује своја амбивалентост спрам ове древне вештине: „I, too, dislike it, and have largely organized my life around it and do not experience that as a contradiction because poetry and the hatred of poetry are for me [...] inextricable“ (Lerner 2016: 6).

<sup>3</sup> Тако позната савремена америчка теоретичарка Марџори Гарбер у поглављу „So You Want to Read a Poem“, своје књиге *The Use and Abuse of Literature* пише: „After many years of being old-fashioned, close reading is again fashionable, although, like all revived fashions, it wears its retrospection with a difference [...] young scholars and critics, for so long immersed in historicism and context, are again intrigued by the idea of close reading a work of literature“ (Garber 2012: 145).

теоретичара и филозофа Роберта Ровланда Смита, који сматра да данас постоји непорецива потреба за проналажењем адекватног модела за разматрање, како савремене поезије, тако и канонских песника прошлости, с обзиром на то да у садашњем тренутку (захваљујући и неким популарним приступима литератури, додали бисмо ми) „poetry that doesn't yield immediate gratification in terms of a life story, a conflict identity, a subjective experience full of pathos and drama, gets pushed into the 'too difficult' pile“ (Smith 2012: XXVIII). Отуда Смит предлаже превазилажење неких старих подела и изналажење приступа поезији који ће у себи помирити англосаксонску практичну критику и континенталну теорију књижевности. За Смита „choice between soft indulgence and hard analysis must be overcome“ (Smith 2012: XXVIII). Овакав приступ британски мислилац крсти, помало претенциозно, као „тоталну критику“: „what I am provisionally calling a 'total criticism', is a balance of analytic irony and imaginative empathy“ (Smith 2012: XXVIII).

Ипак, то није све, Смитова критика, за коју он каже да „always remains the servant of the poem“ (Smith 2012: XXX), укључује у себе још много тога:

Theory become extraordinarily squeamish about being 'psycho-biographical', but in my view the fact of the author, not only in terms of biography and presumed intent, but even down to the writhing body, must always be taken into account – even if the poetic involves a resistance to narrative and history. Let's use all the means available to us, not because poems need to be squashed with the data we readers and critics might bring forward, but because we are better equipped to resonate with a poem in all its unique strangeness if we have lined up every resource we can in that service. This doesn't mean that every reading needs to rehearse every conceivable fact and thought about a text, but it does mean excluding nothing in principle. (Smith 2012: XXX)

Поред апострофирања да у његовој „тоталној критици“ ништа што може помоћи бољем разумевању песме није унапред искључено, Роберт Ровланд Смит тражи за свој метод још једну битну ствар:

We need to find a way of reintroducing value judgements into the study of literature, despite the obvious objection that all judgements are subjective, driven by motives often as unconscious as conscious, and serving the interests of the judge. For me, the point about judgement is that it is *judgement*, i.e. not a matter of asserting a truth (as in the common pursuit of 'true' judgement), or even claiming authority, but or exercising discretion and discernment, based on the particular critic's skill, scholarship and experience. (Smith 2012: XXX)

Служећи се овим напоменама и размишљањима Роберта Ровланда Смита, још амбициозније, и са много мање покрића у сопственом ауторитету, ћемо наш приступ Ристовићевом песништву означити као „тотални“. Не стога што претендујемо да ћиме исцрпимо тумачење његовог песништва, већ што ћемо се послужити свим методама које нам стоје на располагању да бисмо боље разумели како токове његовог песничког дела, тако и путеве његове рецепције. Отуда смо тумачили саме песничке текстове и збирке, али и користили се културолошким проматрањима нашег књижевног и културног живота, и, такође, ослањали се на неке сасвим проверљиве и доступне чињенице из Ристовићевог живота. На крају, не мање битно, у појединим моментима нисмо зазирали од изрицања вредносних судова о Ристовићевом песничком делу, сматрајући да из опсежног разматрања опуса неког песника, његових мена, поступака и тема, мора проистећи и одређени вредносни утисак и закључак.

# I

## АЛЕКСАНДАР РИСТОВИЋ У ИСТОРИЈИ СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА: УСАМЉЕНИ СЛУЧАЈ ИЛИ НЕОСИМБОЛИСТА?

Књижевноисторијска мапа српског песништва у првим деценијама друге половине двадесетог века већ је оцртана. Сlike и скице које су нам дали, између осталих, Света Лукић, Предраг Палавестра и Александар Петров, донекле се поклапају, и то нам даје на уверењу да је периодизација коју нам ови аутори представљају у доброј мери тачна и прецизна, наравно уз ограду колико такве периодизације и књижевна разврставања у периоде, правце и генерације могу бити тачна.

Прве године након Другог светског рата доносе нам поезију под јаким утицајем тадашње идеологије<sup>4</sup>. Песник је обавезан да служи стварности и новом поретку, па тако поезија те прве послератне песничке етапе слави народноослободилачку борбу и социјалистичку обнову и изградњу. То је била тзв. генерација „пругаша и кубикаша“. Најпознатији производ овог првог послератног песничког замаха јесте зборник *Поезија младих* (1948), у коме се нашла „само званично прихваћена и јавно призната лирика, настала у складу с партијском линијом лирског описивања борбе и обнове“ (Палавестра 1972: 138).

Након политичких промена 1948. године, које су са собом коју годину касније донеле и промене у култури, млади песници, који су почели са објављивањем после рата, окрећу се „дисовској и јесењиновској дешперацији“ (Лукић 1966: 114). Најистакнутији припадници овог неоромантичарског усмерења и „фазе субјективног лиризма“ (Палавестра 1972: 141) по Предрагу Палавестри су Ристо Тошовић, Славко Вукосављевић, Светислав Мандић, Бранко В. Радичевић, Слободан Марковић, Изет Сарајлић, док Света Лукић наводи уз њих још и Радомира Константиновића, а на ширем југословенском плану и Весну Парун, Јурета Каштелана, Цирила Злобеца и Ацу Шопова. Посебан случај овог песничког нараштаја јесте Стеван Раичковић, чије ће

---

<sup>4</sup> Занимљива је напомена Јована Деретића да је поезија тих првих послератних година „непосредније од прозе била захваћена збивањима на историјској и политичкој сцени остајући више под утицајем тренутних прилика и расположења“ (Деретић 1983: 637).

стваралаштво, започето у крилу овог субјективног лиризма, по својој вредности, замаху и разноврсности далеко превазићи све поменуте песнике, и постати једно од најснажнијих обележја у српској поезији двадесетого века.

Након ове етапе, која је била везана својом појавом за 1950. годину, тек коју годину касније, на самом почетку педесетих година, долази до једне „од најзначајнијих појава у модерној историји српске књижевности“ (Палавестра 1972: 150) до тзв. „побуне авангарде“ (Палавестра) или до нараштаја „ослободилаца духа“, како их у свом књижевноисторијском прегледу назива Света Лукић. Нараштај млађих песника је почетком педесетих година, уз асистенцију неколицине бивших надреалиста, али и неких нових критичара, пре свих Зорана Мишића, извршио својеврсни поетички преврат у савременој српској литератури, пре свега поезији:

Насупрот прагматизму социјалне књижевности и субјективизму исповедне лирике, у поезији су тада поново уведени хировита ирационална визија, спонтана и искричава језичка авантура и пенушави кошмар неконвенционалних слика, метафора и симбола, чија значења у први мах можда и нису била јасна, али чија је пластична сугестивност била неодољива и заразна (Палавестра 1972: 152).

Два песника која су првенствено заслужна за овај песнички преокрет били су Васко Попа (1922) и Миодраг Павловић (1928). Око њихових стихова у полемикама, које су се тих година водиле између „реалиста“ и „модерниста“, ломила су се најјача критичарска копља са обе стране. Иако су били на почетку своје поетичке борбе потпомогнути бившим надреалистима, ова два песника су у својим стиховима, иако баштинивши, између осталог, и надреалистичко наслеђе из међуратног периода, направили корак даље од надреализма, пре свега концентрисаношћу и прецизношћу сопственог песничког израза, насупрот надреалистичкој дифузности и ирационалности.

Након ових, за поезију крупних догађаја, на књижевну сцену ступа четврта послератна песничка етапа, или како их Света Лукић назива „резервна генерација“, која је остала „донекле у сенци главних политичких и културних битака југословенске литературе. Није их водила, али је њихове конзеквенце сносила, и то не само у позитивном смислу“ (Лукић 1966: 120). Ипак, књижевни историчари се углавном слажу, да је у питању једна срећнија генерација писаца – срећнија у односу на њихове непосредне претходнике. Била је то прва генерација писаца после Другог светског

рата, на чије стваралаштво нису превасходно утицалие политичке и идеолошке прилике, и која је у односу на своје непосредне авангардно-модернистичке претходнике није морала да учествује у полемикама. Оно што привлачи пажњу код овог нараштаја књижевника рођених почетком или половином тридесетих година, јесте „култура ових писаца, поуздана, таква да готово сваки припадник овог нараштаја може – поред свог ужег 'фаха' – да преводи или да пише о појавама у страним књижевностима као и у домаћој“ (Лукић 1966: 122). Када се ради о њиховој поезији „она је добрим делом интелектуална, церебрална или бар објективнија него класична и романтична лирика“ (Лукић 1966: 122–123). Лукић међу овим ствараоцима види две групе писаца, једну по њему вероватно јачу назива „есејистичком, интелектуалном“ (Лукић 1966: 123), а као њене представнике из оквира српске литературе види Ивана В. Лалића, Јована Христића, Борислава Радовића, Бранка Миљковића, Светлану Велмар Јанковић. За ове писце овај критичар још каже да је то „у целини наша најсолиднија, најкултурнија и најобразованија, а можда и прва потпуно урбана књижевна групација уопште“ (Лукић 1966: 123).

У другу групу спадају, према овој подели, писци који „би требало више да задовољавају класичне књижевне мере и мерила“ (Лукић 1968: 123). У овом каталогу, доста разнородних аутора, Лукић наводи и Миодрага Булатовића, Блажа Шћепановића, Милована Данојлића, Лабовића и Обреновића. Света Лукић као трећу групацију наводи и ауторе који стоје тачно „на средини“ између ова два опредељења „неки конкретни, стварносни писци и емоционалисти, али са интелектуалном температуром текста“ (Лукић: 1968: 123–124). Међу њима су Вук Крњевић, Момчило Миланков, Велимир Лукић, Божидар Тимотијевић.

Предраг Палавестра као особине песничког поколења које види као четврту етапу послератне српске поезије, наводи срећну околност ових песника којима је претходна песничка генерација, пре свих Попа и Павловић, омогућила да се слободно окрену ка идејама и појавама модерне поезије у свету. Они су тако могли да „проналазе и бирају оне ставове и поступке који њиховом темпераменту и њиховој природи највише одговарају“ (Палавестра 1972: 160). Према Палавестри оно за шта су се ови песници у највећој мери определили био је естетизам и култ чисте поезије. И Палавестра у овим ствараоцима види две струје, једна се определила „за суздржану, интелектуалну и ерудитну поезију стилизоване апстрактности“, док друга –

[...] није тако спремно одбацила тековине романтичарске традиције [...] водећи рачуна о савршенству поетске форме с преданошћу које неколике претходне генерације песника нису биле достигле, они су строгом искуству објективне поезије додали грациозну гипкост дискурзивног неосимболизма и у прожимању мисаоног подтекста с чулним подстицајима успели да сачувају и обогате традицију контемплативног лиризма новије српске поезије“ (Палавестра 1972: 161).

Палавестра сумира да су „песници другог послератног нараштаја подигли поезију на виши ниво уметничке перфекције и интелектуалне зрелости. Тиме су знатно смањили растојања између данашњег српског песништва и токова модерне поезије“ (Палавестра 1972: 161). Песници које он у овој скупини наводи су Иван В. Лалић, Борислав Радовић, Велимир Лукић, Јован Христић, Хусеин Тахмишчић, Вук Крњевић, Божидар Тимотијевић и Бранко Миљковић.

Наредна генерација према Свети Лукићу долази око 1960. године. Он те ауторе води под одредницом „најмлађи“ иако признаје да је „тешко повући границу између њих и 'резервне' генерације, која им непосредно претходи“ (Лукић 1966: 124–125). У поезији ових песника, у које спадају Брана Петровић, Шујица, Матија Бећковић, Мирјана Стефановић, Јасна Мелвингер, Мирјана Вукмировић, „се примећује њихова жива реакција на претходну генерацију. Човек би је схватио готово као директну побуну против херметичности, хипертрофираног интелектуализма и естетизирања“ (Лукић 1966: 125). Лукић истиче и изразиту комуникативност њихове лирике, као и кокетирање са естрадом.

Ову реакцију код наредног песничког нараштаја на интелектуалну и артистичку поезију непосредних претходника, наводи у својој *Послератној српској књижевности* и Предраг Палавестра. Ова реакција је за Палавестру била спонтана и неосмишљена, и представљала је најлакши пут. Предраг Палавестра ову генерацију одређује и као „генерацију без заједничког лика“ и за разлику од Лукића коме се чинило да је ова група песника више јединствена у односу на претходнике, он их види као скуп раздвојених појава које „значе неупоредиво више када се посматрају појединачно и издвојено, што је такође, својеврсни парадокс песничке ситуације у петој етапи послератног развоја српске поезије“ (Палавестра 1972: 171). Као представнике ове разнородне генерације Палавестра наводи Љубомира Симовића, Александра Ристовића, Владимира В. Предића, Радослава Војводића, Блажу Шћепановића,

Милована Данојлића, Душка Трифуновића, Бранислава Петровића, Матију Бећковића, Виту Марковића, Драгана Колунџију и још низ мање значајних песника.

Ово је у кратким цртама приказ стања песничких генерација након Другог светског рата, па све негде до пред крај шездесетих година, када се већ јавља нови и другачији песнички нараштај. За овај период карактеристично је и то што ће се за четврту етапу нашег послератног песништва, или за другу генерацију наших модернистичких песника, чији су најистакнутији представници били Иван В. Лалић, Бранко Миљковић, Борислав Радовић, Јован Христић књижевна критика у наредним деценијама везати појам неосимболизам. Тај појам је преузет из краткотрајног песничког покрета из 1957. Године, чији су се учесници објавили у фебруарском броју часописа *Млада култура*. Најистакнутији песник који се тада јавио на страницама овог листа био је Бранко Миљковић, а ту су се још нашли и Драган М. Јеремић, Божидар Тимотијевић, Милован Данојлић, Драган Колунџија, Жика Лазић, Вера Србиновић, Петар Пајић, Коста Димитријевић и Звездан Јовић. Чланови ове књижевне групе још веома кратко, након овог манифестног објављивања, користе термин неосимболизам у својим текстовима. Након тога термин је пао у заборав, да би се повремено јављао у одређеним критичким текстовима и публикацијама, коришћен непрецизно у различите сврхе.

Александар Петров у својој студији „Југословенска поезија постдогматског доба“ помиње неосимболизам. За Петрова „старији инспиратор песника с ове линије јесте Душан Матић, једним видом свог стваралаштва њима претходи Иван В. Лалић, а њихов је непосредни и најистакнутији претеча Борислава Радовића“ (Петров 1983: 166). Као неосимболисте, који су следили ове своје значајне претходнике, Александар Петров наводи песнике који су се појавили после 1960. Милана Милишића, Рајка Сјеклоћу, Божидара Милидраговића, Тању Крагујевић, Братислава Милановића.

Књижевни историчар Јован Деретић у првом издању своје *Историје српске књижевности* помиње скупину песника блиску рано преминулом Бранку Миљковићу „у којој се издвајају две оријентације, неосимболистичка и неокласицистичка“ (Деретић 1983: 643). Деретић као неосимболисте у оквиру ове групације издваја Борислава Радовића и Велимир Лукића. За Радовића Деретић каже да је –

[...] слично Миљковићу и другим песницима неосимболистичког опредељења, закупљен је идејом о чистој, 'савршеној' поезији. Његове песме до сржи су испуњене свешћу о



себи самима, оне су, као што је примећено, постоцентричне и песмоцентричне (Деретић 1983: 643).

Као неокласицисти, који се „за разлику од неосимболиста нису окренули природи него историји, која је за њих врховна учитељица живота“ (Деретић 1983: 644), по Деретићу, издвајају се Иван В. Лалић и Јован Христић. Важно је истаћи да Деретић у ову групацију уводи и Миодрага Павловића, који се после своје треће књиге *Октаве*, такође окренуо историјским темама. Код других припадника овог песничког нараштаја Деретић види преплитање интелектуалних тежњи са неким традиционалним песничким елементима. Ту овај историчар књижевности наводи Божидара Тимотијевића, Драгана Колунцију, Милована Данојлића, Љубомира Симовића. Деретић касније у тексту, међу нешто млађим песницима, као неосимболисту наводи и Алека Вукадиновића, који је и следбеник Настасијевића.

Занимљиво је да се Деретић доста колебао око именовања одређених песничких група, па је тако већ у својој *Краткој историји српске књижевности* објављеној четири године касније Божидара Тимотијевића, Драгана Колунцију, Милована Данојлића и Љубомира Симовића именовао као песнике неоромантичарске оријентације. Ови песници су супротни и неосимболистима и неокласицистима и настављају традицију поезије субјективног лиризма, чији је главни представник у претходној генерацији Стеван Раичковић (в. Деретић 1987).

Следћи аутор који се послужио термином неосимболизам јесте Слободан Ракитић, који је 1984. године, у поговору изабраним песмама Велимира Лукића, написао да је могућно –

[.] говорити о некој врсти неосимболизма, карактеристичном за једну даровиту генерацију послератних српских песника (Бранко Миљковић, Божидар Тимотијевић, Драган Колунција, Милован Данојлић, Александар Ристовић, Матија Бећковић, Петар Пајић, Алек Вукадиновић и други). Везе ових песника са надреализмом јесу 'родбинске', како је то у једној прилици формулисао сам Бранко Миљковић, али у најбољим својим песничким остварењима они су, срећом, изван надреалистичког песничког концепта. Оно што у њиховој поезији није добро, то је у ствари преузето од надреализма. (Ракитић 1984: 19–20)

Занимљиво је да Ракитић ван неосимболизма види неколицину песника „чија је поезија мотивски одређенија, сажетија и самим тим конкретнија (Иван В. Лалић, Јован Христић, Борислав Радовић)“ (Ракитић 1984: 20)<sup>5</sup>.

Групацију песника коју сматра неосимболистичком помиње и Васа Павковић у свом тексту „Белешке о савременој поезији“, предговору хрестоматији *Шум Вавилона* из 1988. Павковић под неосимболистима подразумева песнике стасале након појаве Мишићеве антологије „који су полазећи од освојеног искуства Попе, Павловића, Давича и Раичковића, под утицајем онога што се дешавало и на светској песничкој сцени, крајем педесетих објавили своје прве песничке књиге“ (Павковић 1988: 25). Као део ове песничке оријентације Павковић види Борислава Радовића, Ивана В. Лалића, затим и Александра Ристовића, коме у свом предговору посвећује следећи пасус:

Лаганим и упорним усавршавањем властитог песничког поступка наметнуо се последњих сезона, песнички рад Александра Ристовића, песника чијим се стваралаштвом критичари, без оправданих разлога, нису довољно и систематски бавили, а чији утицај (рецимо на Милутина Петровића и тако, индиректно, на песнике млађе генерације) није ни примећен. Ристовићево песништво, изразито, после књиге *Та поезија* (1979), обједињава, у најбољим песмама, искуства зрелог рефлексивног, исповедног песништва са једном варијантом сентименталног, интимистичког певања, искуство неосимболизма – у ретком осећању за ефектну слику – и раичковићевско искуство гипке дискурзивне фразе. Равнотежа меланхоличне или хуморне наратије и полисемантичке слике (која се неразмрсиво спаја са симболом или преображава у њега) у многим Ристовићевим песмама последњих књига спада у значајне домете савремене српске поезије (Павковић 1988: 26).

У контексту неосимболизма Павковић помиње још и Милована Данојлића, Божицара Тимотијевића, Бранка В. Радичевића, Вука Крњевића, Јудиту Шалго, Драгана Колунцију и Брану Петровића, као и Јована Христића који „улази у најужи круг важних аутора неосимболистичке генерације“ (Павковић 1988: 26)<sup>6</sup>.

Термин се у српској историји књижевности дефинитивно усталио и искристалисао, са појавом утицајне студије Александра Јовановића *Поезија српског*

---

<sup>5</sup> Колико се и сам Ракитић колебао око тога које песнике убројити у неосимболисте, као и око припадништва Александра Ристовића том кругу, сведочи и то што у свом предговору *Изабраним песмама* Драгана Колунције из 2009. године, као песнике неосимболисте наводи само Миљковића, Тимотијевића, Данојлића, Пајића и Колунцију (в. Ракитић 2009: VII)

<sup>6</sup> То што Павковић у свом тексту не помиње Бранка Миљковића не значи да га не сматра песником неосимболистичке провинијенције, већ из разлога што Павковић у свом есеју обраћа пажњу само на песнике тренутно актуелне на српској песничкој сцени.

неосимболизма (1994). Према Јовановићу „бар половина послератних српских песника тежи (нео)симболизму“ (Јовановић 1994: 58) а „неколико песника, било да их сматрају претечама или неосимболистима постају незаобилазни: пре свих Бранко Миљковић, Борислав Радовић, Иван В. Лалић, Алек Вукадиновић (делом Јован Христић, кога сматрају и модерним класицистом, Велимир Лукић, можда и Божидар Тимотијевић)“ (Јовановић 1994: 58). Стваралаштво ове групе песника је према овом критичару умногоме одређено симболизмом и симболистичким наслеђем „па се и њихова поезија – условно и по многим главним (не свим) својствима – може сматрати неосимболистичком“ (Јовановић 1994: 59). Ови набројани песници „имају извесна заједничка својства због којих се могу посматрати скупа“ (Јовановић 1994: 61). Они –

[...] нису одустајали од својих основних полазишта, пре свега од потребе да, истовремено, буду у дослуху са модерним европским песничким искуством 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).

Поменути песници су истовремено били загледи у савремену европску и светску поезију с једне стране, а са друге ослоњени на националну и светску песничку традицију. Естрадна поезија, поезија непосредног обраћања, као и модернистичка искључивост „били су им подједнако страни“ (Јовановић 1994: 61).

Поред овог односа према песничкој традицији и културној историји, њих карактерише и однос према европском савременом песништву. Припадници ове песничке оријентације превели су на српски језик и увели у српску културу неке од најзначајнијих европских модерних песника. Однос ових песника према традицији „испољава се и у непрестаној бризи за форму неосимболистичких песника“ (Јовановић 1994: 66), овај „однос према форми константа је још од првих њихових књига“ (Јовановић 1994: 66). Неосимболисте карактерише то што су се „подједнако успешно служили и везаним и слободним стихом“ (Јовановић 1994: 66). Поред ових својстава Александар Јовановић истиче још једно, а то је да „будући да је све време окренута песмама и песницима, неосимболистичка поезија непрестано [...] сведочи и о себи, својим моћима и границама“ (Јовановић 1994: 68). Овај критичар стога закључује „да је реч о песништву *наглашене поетичке (само)свести*, штавише да је то једна од његових најбитнијих одлика“ (Јовановић 1994: 69).

Термин након Јовановића преузимају и користе и многи други, па тако и два аутора јединих интегралних историја српске књижевности након Другог светског рата Јован Деретић и Петар Милошевић. Деретић у каснијим измењеним и допуњеним трећим издањима и своје *Историје српске књижевности* (2002) и у *Краткој историји српске књижевности* (2001) остаје привржен концепцији коју је изнео у првом издању *Кратке историје* о неосимболистичком и неокласицистичком усмерењу песника друге послератне генерације, као и о њима поетички супротстављеним вршњацима неоромантичарске оријентације. Ни у трећем издању интегралне историје српске књижевности нема помена о Александру Ристовићу, кога није помињало ни прво издање Деретићеве *Историје* из 1983. године, као ни у *Краткој историји* из 1987. Ристовић се једино помиње у прерађеном и допуњеном издању *Кратке историје српске књижевности* из 2001. године. Овај песник се помиње у наставку пасуса о неосимболистима и неокласицистима. Деретић Ристовића помиње као припадника те генерације који се поетски –

[...] остварио касно, у последњем раздобљу живота, када је јасно одјекнуо његов особен духовни интелектуални глас. У широком замаху, стихом који је метафорички напрегнут, контемплативан, понекад наративан, изразио је реминисцентне лирске рефлексије о пролазности, природи, култури, субјектима историје (Деретић 2001: 319).

Из ове Деретићеве напомене, могла би се извући имплицитна претпоставка књижевног историчара да Ристовићево песничко дело могло сврстати у оба крила ове интелектуалне струје српске поезије, и у неосимболистичку и у неокласицистичку.

Неосимболистичко песништво помиње и Петар Пијановић у свом тексту „Српска поезија у другој половини двадесетог века (Еволутивни лук, поетике, ствараоци)“ објављеном 2007. године. Према Пијановићу „На наслеђу симболизма и на таласу разних видова модерности, који се јављају током преломних педесетих година, почиње да делује и неосимболистичка школа. Она ће значајно обележити српску књижевност друге половине двадесетих година“ (Пијановић 2007: 75) За Пијановића када се о неосимболистима ради „реч је о групи песника који половином педесетих објављују своје прве књиге“ (Пијановић 2007: 75) и у њу спадају Јован Христић, Велимир Лукић, Иван В. Лалић, Борислав Радовић, Бранко Миљковић, Милован Данојлић, Драган Колунџија и Божидар Тимотијевић.

Када се о особинама онога што се данас сматра неосимболистичким песништвом ради Пијановић издваја „креативни однос према нашој песничкој традицији и култури, али и према наслеђу европске поезије и њеним античким изворима“ (Пијановић 2007: 77), такође, „њен су неодвојиви део и високо постављена, често и аутореференцијална свест о певању и песми, озрачење лирске нарације затајном симболистичком сугестијом и крајње брижан однос према песничком изразу“ (Пијановић 2007: 77).

У сасвим скоријем тексту „Чувар српског неосимболизма“, посвећеног песништву Драгана Колунџије, Петар Пијановић пише да су на таласу неосимболизма „у српску поезију ушли су Бранко Миљковић, Борислав Радовић, Иван В. Лалић, Јовај Христић, Велимир Лукић, Александар Ристовић, Божидар Тимотијевић, Милован Данојлић и Драган Колунџија“ (Пијановић 2017: 5). Списак неосимболиста од пре десет година проширен је именом Александра Ристовића.

Петар Милошевић у својој, пре неколико година издатој, *Сторији српске књижевности* следи Деретићеву поделу на неокласицисте и неосимболисте. Неокласицисти су, као и код Јована Деретића, Иван В. Лалић и Јован Христић, а као карактеристике неокласицистичке поезије истиче да је у питању „ерудитна, интелектуална поезија, занатско (техничко) мајсторство, језичка дотераност; космополитизам, историјске теме“ (Милошевић 2010: 683).

Као неосимболисте овај историчар књижевности и писац из дијаспоре је означио Бранка Миљковића, Александра Ристовића и Борислава Радовића. Под неосимболизмом овај аутор подразумева интелектуалну поезију и интимну лирику, али не биографски исповедну. Према Милошевићу, у питању је поезија размишљања, медитације, филозофирања, базирана на доживљају проблематичног односа човека и света, чији су узор Маларме, Рилке, Валери, Пастернак. Милошевић помиње још и брижљиво изграђене везане форме као карактеристику овог песништва (Милошевић 2010: 673).

Што се Александра Ристовића тиче, за његову поезију Петар Милошевић каже:

Интелектуална поезија, али не у виду баналне вербализације мисли, него остварена поступком опредмећивања скривеног смисла, наговештеног најчешће у пејзажу (симболизам); меланхолија због раскорака између стварности и идеала; наслућивање светова доступних само поетском језику и нада у успех поетских напора. (Милошевић 2010: 681)

О неосимболистичком песништву сасвим скоро је писала и Сања Париповић Крчмар, у својој студији *Стални песнички облици српског неосимболизма*. Парпиовић Крчмар ово усмерење у српској поезији, такође, изједначава са другом модернистичком генерацијом у нашем послератном песништву, и сматра да у њега првенствено спадају деветорица песника: Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, Јован Христић, Борислав Радовић, Алек Вукадиновић, Велимир Лукић, Божидар Тимотијевић, Милован Данојлић и Драган Колунџија (Париповић Крчмар 2017: 23).

Видимо да се име Александра Ристовића у овим прегледима првих неколико деценија послератног песништва прилично ретко помиње. Први систематизатор наше послератне књижевности и песништва поготову, средином шездесетих година, Света Лукић, Ристовића уопште и не помиње, иако је овај песник до 1965. године имао иза себе објављене већ три песничке збирке: *Сунце једне сезоне* (1959), *Име природе* (1962) и *Дрвеће и светлост унаоколо* (1964). Можда је разлог томе и то што је Лукић напоменуо у својм прегледним текстовима да је његов књижевноисторијски преглед савремене српске литературе, пре свега скица „београдске“ књижевности, а Александар Ристовић је све до 1968. године живео као професор књижевности у свом родном Чачку, ван вибрантних књижевних збивања југословенске престонице. Мада, иако ван Београда, две од три књиге су му објавили велики престонички издавачи *Сунце једне сезоне* Нолит, а *Дрвеће и светлост унаоколо* Просвета. Једино је другу Ристовићеву песничку збирку објавила крушевачка Багдала.

Као што смо видели, други значајан кодификатор послератне српске литературе Предраг Палавестра, ипак, помиње Ристовића у контексту песништва пете послератне етапе, коју назива поезијом непосредног обраћања, и у њу смешта доста разнородне песничке појаве. Тако и опис Ристовићевог песничког ангажмана није компатибилан са оним што Палавестра види као најистакнутије у овој шестој послератној песничкој етапи – а то је естрадна лирика непосредног обраћања, врло често сасвим свесно поетички супротстављена претходној етапи, чија су главна обележја артифицијелност и заокупљеност самим чином стварања. Аутор *Послератне српске књижевности* истичући Ристовићево постепено проширивање песничких тема наводи да он –

[...] чврсто затворени простор песме ослања углавном на *нетрадиционални концепт хладне и уздржане поетске артифицијелности* (истакао М.А), чије разумевање тражи стрпљивог саучесника у каткад испразној вербалној авантури и звучној комбинаторици песничких облика. Опсењен нескладом између конкретног света, доживљеног у дифузно

кошмару трајног прожимања човека и природе, и имагинарне слутње апстрактне хармоније, коју обезбеђују магија поетске речи и сам чин песме, Ристовић је у почетку (*Сунце једне сезоне* 1959, *Име природе* 1962, *Дрвеће и светлост унаоколо* 1964) био у опасности да исувише мало даје у замену за напор да се проникне у његов херметични и нејединствени свет тајанствених наговештаја и мутних снова. После збирке *Венчања* (1966) он, међутим, унеколико отвара своју песму и показује нешто уједначенији лик (*Тектови* 1969). То његову често еклектичку поетску нарацију чини јаснијом и осмишљенијом. (Палавестра 1972: 172)

Овај Палавестрин опис Ристовићевог песништва, иако по Палавестри долази до „отварања“ након првих неколико песничких збирки, много је сроднији са песницима пете послератне етапе, коју овај књижевни историчар назива епохом „камерне стилизације“.

Ни Александар Петров, у свом прегледу југословенске поезије постогматског доба, не помиње Александра Ристовића, као што га, како смо видели, у првим издањима својих историја књижевности не помиње ни Јован Деретић. Њега међу неосимболисте узгредно поставља тек Слободан Ракитић, да би коначно Васа Павковић дао један поузданији и поткрепљенији поглед на Ристовићеву књижевноисторијску ситуацију, напоменувши како повећану вредност Ристовићевог песничког опуса након објављивања књиге *Та поезија* (1979), тако и неоправданост заобилажења Ристовићевог песничког дела у критичким и књижевноисторијским разматрањима.

Овај Павковићев прекор српској књижевној критици, као да је остао без одјека, па тако ни Александар Јовановић не помиње Ристовићеву поезију у својој значајној синтези, објављеној баш у години песникове смрти. Тек ће прерана Ристовићева смрт донекле пренути српску књижевну критику, да више пажње обрати на његово дело. Иако је средином деведесетих година, поготову након објављивања песникове заоставштине, дошло до повећане рецепције остварења Александра Ристовића, текстови који су се тих година појавили, углавном су били интерпретативног типа, и ретко ко је покушавао да овог аутора књижевноисторијски ситуира. Ипак, као што смо видели, неколико година након смрти Александра Ристовића, Јован Деретић је исправио свој пропуст и укључио овог песника као део песника неосимболистичке-неокласицистичке провинцијенције друге послератне песничке генерације, бар у дефинитивно издање своје *Кратке историје српске књижевности*.

Као припадника друге генерације нашег другог модернизма Александра Ристовића, заједно са Иваном В. Лалићем, Јованом Христићем и Бориславом Радовићем, још помиње и Гојко Божовић у свом прегледу новије српске поезије од деведесетих до данас. Божовић ову четворицу песника помиње као посебно значајне ауторе за српске песнике који су ступили на песничку сцену деведесетих година прошлога века (в. Божовић 2009: 352).

С обзиром да су књижевни историчари српског песништва, као што смо и видели, умели Ристовића врло често да прескоче, није чудно што многи књижевни зналци и данас поезију Александра Ристовића посматрају као издвојен случај у српској поезији друге половине двадесетого века. Тако Радивоје Микић, један од савремених критичара који су се највише бавили Ристовићевим делом, и један од најбољих познавалаца српског песништва друге половине двадесетого века, аутор неколико текстова о Александру Ристовићу и уредник, до сада јединог, зборника о његовој поезији, каже за овог аутора „да је у књижевном животу, од почетка до краја, био у специфичном положају – песнички посвећеник који следи једну особену поетичку линију“ (Микић 2011: 9), као и да песник *Слепе куће и видовитих станара* када се појавио у књижевности „није пришао ни једној од актуелних песничких оријентација већ је почео да гради сопствени пут“ (Микић 2011: 10). Овим становиштем Микић варира своју раније изречену констатацију о „усамљености Ристовићевог поетичког концепта у савременој српској поезији“ (Микић 1996: 90), као и да је „Александар Ристовић био по свом поетичком концепту далеко и од једне друге оријентације међу нашим савременим песницима“ (Микић 1996: 91). Овај свој став Микић је том приликом и образложио речима да –

[...] док је највећи број његових генерацијских другова узео учешћа у обнови симболизма у савременој српској поезији, Александар Ристовић је свој однос према симболизму амбивалентно засновао. То је, свакако, и био разлог да Ристовић не узме учешћа ни у обнављању симболистичког репертоара форми (различити облици везаног стиха, сонет као средишњи облик), једнако као што он није прибегао лирском говору који је настао у једној врсти изражене редукције свега што је емпиријско у песни. (Микић 1996: 90)

Са друге стране, иако је Ристовић у своје песништво „уносио мноштво описа онога што је засновано на некој врсти лирског миметизма, онога што је настало као резултат песникове потребе да описује свет око себе“ (Микић 1996: 90–91), по Микићу је овај песник био подједнако далеко и од веристичке струје у нашем песништву друге



половине двадесетого века, пошто се „није одвећ отварао према просторно-временској сфери, као што никад није желео да се лиши могућности да свој опис очас пребаци из, како би он сам можда рекао, реалистичке у метафизичку сферу“ (Микић 1996: 92).

Радивоје Микић, није једини извршни познавалац Ристовићевог песничког дела, који овог песника смешта ван преовлађујућих токова српске поезије. Тако и Павле Зорић, приређивач првог избора из Ристовићеве поезије *Мириси и гласови*, у предговору за овај избор, каже да иако није тешко пронаћи додирне тачке између Ристовићеве поезије и поезије песника његове генерације или песника претходних генерација „ипак, он се не уклапа ни у какве класификације, генерацијске или неке друге поделе“ (Зорић 1995: XXIII).

Овакав став прихватили су и Богдан А. Поповић, према коме је Ристовић „неподложен концепцијском, генерацијском и било ком другом сврставању“ (Поповић 1998: 28), али и Гојко Божовић у једном свом ранијем тексту, па је за њега Ристовићева поезија у том тренутку „од самог почетка [...] изван доминантних поетичких струјања у савременом српском песништву“ иако према овом критичару помало парадоксално „није била ни превише далеко од оних најјутицајнијих“ (Божовић 2000: 111), али и Михајло Пантић који у својој књизи *Свет иза света* види Ристовића и Бранислава Петровића као апартне, усамљеничке појаве у српској поезији друге половине двадесетого века (в. Пантић 2002: 8). Као неосимболисте Пантић на истом овом месту наводи Бранка Миљковића, Милована Данојлића, Борислава Радовића, Ивана В. Лалића и Јована Христића. Ипак, чини се да је Михајло Пантић ревидирао овај свој став у каснијим текстовима, па тако у културном додатку *Политике* из 2013. године, пише да се Александар Ристовић остварио „као песник у основи неосимболистичког усмерења (без декларативног припадања било којој групи или школи)“, али такође додаје и да је „остао отворен за изазове веристичког витализма“ (Пантић 2013: 5). Истоветни став изнео је и Гојко Божовић у малопре цитираном раду, и за њега је Ристовићево песништво „блиско неосимболистичком сензибилитету, али је и знатно отвореније за изазове веристичког витализма“ (Божовић 2000: 211).

Након овог погледа у историје књижевности и књижевноисторијске прегледе очигледно је да поезија Александра Ристовића још увек није поуздано и са сигурношћу ситуирана у песничке токове након Другог светског рата. Док га одређени број критичара прилично опрезно сврстава у другу генерацију нашег послератног

модернизма и одређује блиским неосимболизму, други инсистирају на његовом усамљеничком положају у историји српског послератног песништва. Оваква опречна становишта још више нас уверавају у добру постављеност наше теме, и неопходност сагледавања песниковог опуса у целини и у контексту, како би ове недоумице и дилеме наше историје књижевности могле бити разрешене.

## РЕЦЕПЦИЈА КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА АЛЕКСАНДРА РИСТОВИЋА

Српски песник Александар Ристовић ступио је на песничку сцену почетком педесетих година, објављујући своје стихове најпре у оновременим значајним часописима, у којима су се оглашавили и други значајни аутори песничке генерације рођене тридесетих година, попут *Видика* и *Младе културе*. Своју прву књигу, песничку збирку, *Сунце једне сезоне*, објавио је у београдском Нолиту 1959. године. Међутим, за разлику од неких његових вршњака чије је песничко дело од самих почетака било прихваћено као значајно (попут Ивана В. Лалића, Бранка Миљковића и Борислава Радовића), Ристовићева рецепција је била нешто другачија. Његово песничко дело критика дуго није посматрала као незаобилазан део српског песништва друге половине двадесетог века. Отуда није ни чудо што историје књижевности и прегледи наше књижевности друге половине двадесетог века, као и песничке антологије, често Ристовићу и не дају пуно простора, или га једноставно потпуно изостављају.

Најчешће се ту ради о прегледима и антологијама који су се појавили као део првог таласа систематизације наше књижевности настале након Другог светског рата. Међутим, нису ретке ни касније публикације у којима овај аутор не добија превише пажње. О Ристовићевом проблематичном статусу у историји наше књижевности можда довољно говори и то што имена Александра Ристовића нема ни у једном од издања интегралне *Историје српске књижевности* Јована Деретића<sup>7</sup>.

Као и са антологијама и историјама књижевности, Ристовић је био променљиве среће и када је у питању текућа критика. Одзиви на његове песничке књиге били су разнолики, и разликовали су се у различитим периодима његовог стваралаштва. Још лошије ствари стоје са студијама и академским истраживањима његовог дела. За песникова живота његово дело је веома ретко било предмет студиознијих истраживања.

Међутим, током последњих деценија ствари су се, ипак, мењале у корист песништва Александра Ристовића. Да је данас врло тешко писати о савременој српској

---

<sup>7</sup> У свом целокупном издању књига је до сада имала седам издања. С тим што је треће издање (2002) знатно проширену у односу на прво (1983). Ипак, барем у једној ствари обе верзије су идентичне, ни у оригиналном, ни у проширеном издању Александра Ристовића нема!

поезији, а не поменути његово име, сведочи и пре пар година објављена публикација *Српска поезија данас* (2014), која доноси пет штампаних саопштења са округлог стола о савременом песништву, организованог у огранку Српске академије наука и уметности у Новом Саду. Од петоро учесника дебате, само Ђорђа Деспић у свом саопштењу не спомиње име Александра Ристовића. Славко Гордић, међутим, помиње у својој студији Ристовићев опус као аргумент којим доказује да у српској књижевној критици постоји потреба да се српски песнички канон преиспитује, мења и допуњује. Према Гордићу „неколика нова тумачења, посебно она из пера Радивоја Микића и Тање Крагујевић *напокон успостављају висок ранг Александра Ристовића међу нашим најбољим песницима* (истакао М.А.), указујући, између осталог, на сложеност његовог песничког језика“ (Гордић 2014: 17). Драган Хамовић у свом тексту у овој публикацији поставља реторичко питање „Да ли је сновидно обиље Александра Ристовића могло остати без одзива, *макар се и доцније придружио изабранима* (истакао М. А.)?“ (Хамовић 2014: 37).

Да изрекну овакве оцене у признавању високог ранга Александру Ристовићу, које је, додуше, дошло „напокон“ и „доцније“, Гордића и Хамовића су поред текстова Радивоја Микића и Тање Крагујевић, сасвим сигурно понукали и есеји и студије Чарлса Симића, Васе Павковића, Саше Радојчића, Бојане Стојановић Пантовић и других критичара, који су у претходне више од две деценије, колико и сам Ристовић више није са нама, писали са доста разумевања о његовом песничком опусу. Томе је свакако допринео и први зборника о делу овог аутора – *Поезија Александра Ристовића* објављен 2011. године у Чачку, који је уредио Радивоје Микић, након одржаног научног скупа у оквиру Дисовог пролећа.

О прихватању поезије Александра Ристовића међу највеће вредности савременог песничког корупа писала је раније и Душица Поттић ситуирајући овај процес у деведесете године:

Речени период одвија се и у знаку ревалоризације неких раније потиснутих имена. Изнова се вреднује и у прве песничке редове прихвата Александар Ристовић, чији веристички увиди и очуђен, донекле надреални отклон имају као резултат чудесна лирска открочења (Поттић 2003: 81).

Душица Потих указује да је на Ристовића, као и на Србу Митровића кога паралелно помиње, наново први скренуо пажњу Стеван Тонтић у својој антологији *Модерно српско пјесништво* штампаној у Сарајеву 1991. године.

Да ли ово значи да је Александар Ристовић данас равноправни члан српског песничког канона? Чини нам се да је статус Ристовића као канонског песника и даље упитан, можда најмање међу самим песницима, а његов положај код критике, али и у институцијама српске културе и даље двојак. Можда је добра метонимија Ристовићевог положаја у српској књижевној историји, његово представљање у *Краткој историји преобиља* Тихомира Брајовића, једном од првих релевантних књижевноисторијских прегледа српске књижевности у последњој деценији двадесетог и првој деценији двадесет и првог века. Наиме, Брајовић признаје Александру Ристовићу висок положај у савременој српској поезији, означивши да Ристовић иде у сам „врх савременог српског песništва“ (Брајовић 2009: 15), али о њему пише искључиво у фусности, ван главне матице свог књижевноисторијског наратива<sup>8</sup>.

Такође, у антологијској едицији „Десет векова српске књижевности“ коју управо издаје и припрема Матица српска, на списку предвиђених издања у оквиру првог кола, није наведен избор из опуса Александра Ристовића. Од песника рођених тридесетих година у којима ове канонски замишљене едиције биће објавени (или већ јесу) избори из поезије Ивана В. Лалића, Јована Христића, Бранка Миљковића, Борислава Радовића, Љубомира Симовића, Милована Данојлића и Матије Бећковића, а из претходне песничке генерације Васко Попа, Миодраг Павловић и Стеван Раичковић.

Што се положаја Ристовића у књижевним и културним институцијама и широкој јавности тиче, он је у њима још мање присутан. Као пример може послужити, пре неколико година изведена акција „Вратити дуг писцима“, чији су иницијатори и реализатори били Министарство културе Републике Србије, Вечерње новости и Студио Б, у оквиру које су великом броју значајних преминулих писаца постављене спомен плоче на куће и зграде у којима су становали. Од песника спомен плоче на pročелјима кућа и зграда добили су Душан Матић, Оскар Давичо, Васко Попа, Стеван Раичковић, а од Ристовићевих вршњака Иван В. Лалић и Јован Христић.

---

<sup>8</sup> Додуше, у тој фусности су се поред Ристовића нашли и Јован Христић, Бранислав Петровић и Раша Ливада. Мада, могло би се рећи, да изузев Христића, и Брана Петровић и Раша Ливада уживају донекле сличан статус као Ристовић у савременој српској књижевности. Цењени у песничким круговима (Петровић веома популаран и у читалачким) али још увек недовољно академски истражени и углавном ван факултетских курикулума и школских програма.

Исто тако помена Александра Ристовића нема ни у *Енциклопедији српског народа* из 2008. године, док сви горе набројани песници имају у њој одредницу. Када се све набројано има у виду, помало је парадоксално, да је једино шире институционално признање Ристовић добио својим гробним местом, пошто је сахрањен у Алеји заслужних грађана на Новом гробљу у Београду.

Да је Ристовић дуго био неправедно прећутан сведочи и коментар Ивана В. Лалића из писма од 12. децембра 1982. године упућеног Чарлсу Симићу: „У сваком случају, врло ми је драго што ти се књига допала; Аца Ристовић је добар песник који увек остаје некако у сенци. An underestimated poet.“ (Лалић, Симић 2007: 122). Сличну тврдњу је неколико деценија касније изрекао и Небојша Васовић, написавши у анкети за часопис *Исидоријана* да је Александар Ристовић песник који је неправедно остао у сенци неких других аутора (в. Васовић 2014: 505).

Поставља се питање због чега је песништво Александра Ристовића имало овакву рецепцију, дуг боравак ван погледа главних песничких арбитара и светлости велике књижевне сцене. Свакако су томе допринели и искључиво књижевни разлози попут оних да је Ристовић своје највредније књижевне творевине објавио сразмерно касно, у односу на остале припаднике своје песничке генерације, али и они ванкњижевни, попут чињенице да је Александар Ристовић, у времену када се током педесетих и шездесетих стабилизovala и валоризovala послератна песничка сцена, живео ван великих књижевних центара у свом родном Чачку.

Занимљиво је бацити поглед у књигу Радована Поповића *Српски књижевни зверињак – Књижевни живот Србије 1944–2000* (2011), која представља најпотпунију хронику књижевног живота у Србији, у другој половини двадесетог века. Поповић у овој књизи се трудио да укратко представи, из године у годину, најважније догађаје из књижевног живота: добитнике награда, полемике, боравке писаца на страни, гостовања значајних иностраних аутора у нашој земљи, као и смрти значајних књижевника и културних делатника. Овај плодни биограф у својој хроници бележи за 1981. Годину чак и смрт Христине Кристе Ђорђевић, доживотне председнице Друштва пријатеља Народног музеја, некадашње дворске даме и мецене угледних писаца попут Милоша Црњанског и Добрице Ћосића. Поповић наводи и помало бизаран податак да је поменутој госпођи, чак и Јосип Броз два месеца пред смрт послао са Бриона корпу мандарина из свог врта (в. Поповић 2011: 518).

Књига је, такође, и богато илустрована и доноси више стотина фотографија значајних српских аутора и књижевних догађаја. Међутим, међу више стотина, па можда чак и хиљада, имена која кроз њу дефилију, нигде се не помиње Александар Ристовић, Радован Поповић не бележи ни његово добијање значајних песничких награда, нити његову смрт почетком 1994. године. Према овоме издању, дакле, личност Александра Ристовића у књижевном животу Србије и Београда није ни постојала. Једино нам је онда преостала Ристовићева поезија.

Међутим, у токовима књижевне рецепције, није непознато да често за живота аутора, његова личност и његов положај у књижевном животу и књижевној номенклатури моћи, често играју важну улогу у пријему и прихваћености његовог књижевног дела. Према сведочењима са више страна, Ристовић се клонио било каквог покушаја да усмерава рецепцију свог песништва. Најбољи Ристовићев портрет даје Мирјана Стефановић у тексту „Срце од човека“ у коме осветљава и (а)социјалну страну његове личности:

Готово да није учествовао (Ристовић – М.А.) у ономе што се зове књижевни живот. Није волео да се мува међу песницима и фарисејима, да негује пријатељства из користољубља, другује са критичарима, гажулира антологичарима, поклања књиге преводиоцима из света на Октобарским или неким другим сусретима. Није ишао на књижевне вечери, није путовао на Франкфуртски, Болоњски, Париски, Загребачки и остале сајмове књига о државном трошку; ретко је и кратко седео са осталим уредницима када би нам неки аутор уприличио виски и слане грицкалице да прославимо излазак његове књиге, сјајне у крцкању грисинија [...] Оно мало награда што га је сустигло и књига песама у избору и преводу Чарлса Симића објављених у истој угледној вашингтонској едицији преведене поезије у којој и Попина *Мала кутија* из пера истог песника-у-улози-преводиоца, дошли су искључиво залагањем других: чедни и надасве духом отмени Ристовић није себи дозвољавао ни да помисли да нешто поради за своју ствар ни јавно, а камоли испод жита.

Који би песник одолео да онакву оду какву је Аца добио од Чарлија (а никада се нису срели!), која се овде први први пут објављује на нашем језику, остави да чами закопана у енглеском?! Шта би од тог *Предговора* урадиле и на која га звона раззвониле и таламбасе расталамбасале наше књижевне пиљарице, хијене, силеције, аривисти, јапајаци, борци за Нобела, будале, па и сами скромни и кротки песнички нарциси?! У којим би Политикиним, Борбиним и Муртеничких новина књижевним додацима, на којим све клапнама, на каквим плочама, пластичним и мермерним, биле уписане те златне речи?

Велики господин Ристовић их је једноставно одложио на полицу међу своје друге књиге [...] Октобарску награду је Ристовић 1986. године добио тако што нам је неко, одушевљен књигом *Слепа кућа и видовити станари*, предложио да га, као редакција, предложимо за награду. Сећам се да смо, у цајтноту, наврат-нанос писали и потписивали предлог, све шапућући и кријући се као мала деца од свога кандидата по Нолитовим запуштеним, али сунчаним собама. Награду је добио глатко – са седам гласова за, и само једним који се приклонио другом кандидату! (Стефановић 1994: 709–711)

Ово опширно сведочење Мирјане Стефановић о Ристовићевом (не)учествовању у ономе што називамо књижевни живот, и односу према слави, није једино које о томе говори. И у одломку Мирјане Стефановић помињани славни Чарлс Симић је у предговору свог превода Ристовићеве поезије оставио сведочанство о Ристовићевим животним навикама, и његовом „чувењу“ у београдској средини:

Када сам први пут читао те песме у Београду 1982, био сам задивљен. 'Ко је тај човек?' стално сам питао, мислећи, стварно, како је дошао до тога да пише онако како пише? Нико није умео да ми каже. Југословени којима сам показивао његове песме били су запањени колико и ја. Мада је Ристовић објавио петнаест књига поезије и добио две велике књижевне награде, није довољно познат, пошто није припадао ниједном званичном или незваничном књижевном покрету. „Не виђа се много у јавности“, рекао ми је неко. „Живи повучено“, објаснио је други. (Симић 1994: 713)

Своје сведочанство о Ристовићевом понашању и „залагању“, приликом објављивања сопствених књига, али и односу према тзв. јавном животу, оставила је и Тања Крагујевић у једном недавном тексту:

Била сам уредник две његове песничке књиге, а у Редакцију у којој сам радила свратило је два пута – да их донесе. Није звао телефоном да се узрујано распитује о судбини својих рукописа, није се понашао као писац од важности. Није држао до функција и звања. Није наступао у јавности, заговарао ове или оне песничке токове, држао говоре, гостовао, нити је био пречесто позиван, о свачему питан, слављен, награђиван. Нити је, чини се, за то марио. (Крагујевић 2014: 395–396)

Интересантно је да се забелешке и сведочења о Ристовићевој особини да се не излаже сувише погледу јавности, и да избегава давање изјава за новине, могу наћи и много раније. Наиме, још у првим критикама његових песничких књига, поједини критичари су остављали констатације о овој Ристовићевој (за прилике наших



књижевних навика можда и неуобичајеној) личној особини, паралелно са мишљењем о недовољној пажњи коју су књижевна критика и јавност посветили његовом песништву.

Са данашње дистанце, очито је да је Ристовић свесно одбијао да на било који начин, личним ванкњижевним ангажманом, помаже афирмацију сопственог књижевног стваралаштва. Да се изразимо термином Михаила Берга из његове *Литературократије*, није имао никакву стратегију у овладавању и учвршћивању свог положаја у књижевном пољу (в. Берг 2011). Иако, условно речено, на „позицији моћи“, односно на значајном положају у једној важној књижевној институцији, каква је била тада најпрестижнија издавачка кућа Нолит, Александар Ристовић је избегавао да тако стечен књижевни утицај „злоупотреби“. Отуда је занимљиво сведочанство које о Ристовићу даје Бора Ћосић, у мемоарима о свом београдском животу *Конзул у Београду*. који иду у ред ретких књига мемоарског типа из књижевног живота београдског, у којима се појављује овај повучени песник. Бора Ћосић се Ристовића, додуше, дотиче само једном, говорећи о људима који су руководили београдским књижевним животом, и који су седели у редакцијама часописа и издавачких кућа, присећајући се да га је виђао приликом својих одлазака у Нолит:

Али ко су уопште ти људи који у оно доба управљају књижевним послом, београдским, какав то свет седи по тим редакцијама ма где оне биле? Најпре, били су ту млади лавови левичарске провенијенције, донедавно партизани, понешто и даровити, али не увек. Беше међу њима од првих дана заиста тешких идиота који се нису разумевали у литературу што им је дошла под команду, а мислим да се нису разумевали ни у тај социјализам који су сматрали да заступају. Једном сам напустио редакцију листа јер је главни уредник по сваку цену хтео да дода интерпункцију Преверу, иако песник ово није предвидео. Уз ове кромањонце било је и фине господе, литерата из предратног периода, образованих и конвенционалних. Они не би кварили нечију песничку замисао, него Превера уопште не би ни објавили као превише модерног. Тако су људи од духа, мере и правих знања књижевних били у мањини, борећи се с глупошћу, игноранцијом и болшевичком затуцаношћу. Како се онда осећао генијални песник Александар Ристовић, редактор у „Нолиту“ него као миш; кад год сам га онде сретао, гледао је у страну, на брзину завршавао своје уредничке послове, па бежао дома, далеко од призора било каквог уредниковања, било којег ремећења нечијег књижевног посла, нечијег песничког рукописа. (Ћосић 2008: 200)

Из овог запажања Ристовићевог положаја и понашања у редакцији Нолита, може се поред закључка који извлачи Бора Ћосић, видети и Ристовићева тежња да се

што пре склони са такозване позиције моћи и врати свом приватном животу, и стварању сопствене поезије, преко које је овај песник једино желео да учествује у јавности.

О Ристовићевој рецепцији и разлозима дугогодишњег неадекватног вредновања у књижевној критици изјаснио се 1998. године и Богдан А. Поповић, који је песника задужио неколиким текстовима о његовим раним песничким књигама. Поред узрока у Ристовићевој личности, Поповић износи и друге разлоге „случаја Ристовић“:

Нешто због песникове несклоности свакодневици књижевног (и друштвеног) живота, више због особености његових поетичких начела видљивих и у међама размакнутијим од генерацијских, Александар Ристовић је назван „песником-усамљеником“. Неподложен концепцијском, генерацијском и било ком другом сврставању, Ристовић је песник неоспорног стваралашког формата са чијим је певањем критика одавно изгубила корак. (Ако га је икад и држала?) Велики издавачи су објављивали његове збирке, угледна признања их нису мимоилазила, али их је критика малтене превиђала. После песникове смрти (1994), одсуство критичке рецепције објашњавано је свакојако, кадгод бесмислено – разлозима књижевне политике, идеолошким разлозима штавише... Критика је напросто, била недорасла особености његове поетике. Ако за њу има олакшавајућих околности, највероватније су у чињеници да начела и учинци Ристовићеве поетике нису (да тако кажемо) били кодирани у сагласности са националном песничком традицијом, па ни са магистралним смеровима данашњег српског песништва, да нису погодвали видовима (и могућностима) овдашњег критичког мишљења и тумачења.“ (Поповић 1998: 28)

Занимљива је још једна чињеница, која је такође могла имати одређени утицај на пријем Ристовићеве поезије у ширим круговима. Наиме, за живота Александар Ристовић је објавио петнаест песничких књига, и предао у штампу шеснаесту (*Хладна трава*), која се појавила након његове смрти, али није објавио ниједну књигу изабраних песама. Та чињеница представља скоро јединствену појаву међу нашим значајним песничким именима у другој половини двадесетог века. Поготово што су управо избори из песничких опуса књиге којима најчешће песник допире до нешто ширег читалачког круга. Такође, такве књиге често бивају праћене у виду поговора/предговора и репрезентативном студијом о делу неког аутора, као што и позивају, с обзиром да на одређени начин сумирају један песнички опус, књижевне

критичаре да се о том опусу изјасне. О појављивању оваквих избора у значајним књижевним едицијама такође може бити речи<sup>9</sup>.

Када се из аспекта објављивања изабраних песничких књига погледа, скоро сви песници Ристовићеве генерације, али и они нешто старији и млађи, посветили су значајан део своје енергије објављивању књига изабраних песма. Иван В. Лалић је већ 1961. године објавио песнички избор из својих првих пет песничких збирки, добро познату књигу *Време, ватре, вртови*, која му је донела и угледну Замјеву награду. Значајну пажњу на себе скренула је и Лалићева књига изабраних и нових песама из 1969. године са антологијским предговором Јована Христића. Није наодмет поменути и Лалићев избор *Песме* објављен у Просвети 1987. године са обимном студијом Светлане Велмар Јанковић.

Јован Христић је већ са својом другом песничком књигом *Песме 1952–1956* начинио одређени одабих својих раних песничких радова, а на песничку сцену се потпуно вратио *Старим и новим песмама* из 1988. године, са, за рецепцију Христићеве поезије, веома важним предговором Ђорђија Вуковића. Такође Христићеве *Сабране песме* из 1996. Године, донеле су овом значајном ствараоцу значајан публицитет и Змајеву награду. Не треба ни помињати значај изванредног Лалићевог есеја о Христићу, који је представљао увод у књигу.

Слично је и са књигама Борислава Радовића. Након дуже паузе у објављивању, 1979. године изашла је књига Радовићевих изабраних песама. Песнички избор направио је сам аутор, а као предговор је изашао текст „Именице, лица, замене“ Ђорђија Вуковића, који је све до данас остао један од најпроницљивијих записа о овом песнику. Након ове књиге, Радовић је наставио да објављује песничке изборе своје поезије (*Изабране песме 1954–1984* у Нолиту 1985), који ће ускоро прерасти у дефинитивни избор самог песника из сопственог дела (*Песме* из 1994. са предговором Александра Јовановића, као и *Песме* (2002)). Занимљиво је да Радовић није одустао и од прављења ужих избора из сопствене поезије, па су тако његове *42 изабране песме* доживеле два издања (2007. и 2016). Ово друго издање је изашло са, за ту прилику писаним, поговором Јане Алексић.

---

<sup>9</sup> Речит је пример можда и најугледније књижевне едиције у српском издаваштву, „Кола“ Српске књижевне задруге, у оквиру кога се најчешће и објављују репрезентативни избори из значајних опуса.

Списак наших савремених песника који су правили запажене песничке одабире из сопственог песништва, или су их за њих правили одабрани критичари и песници, овим навођењем неколико примера тек је започет. Такве књиге су у својим библиографијама имали и Васко Попа, и Миодраг Павловић, и Стеван Раичковић, и Љубомир Симовић, и Милован Данојлић, и Бранислав Петровић, и Матија Бећковић, и још многи други.

Чак и песници не сувише склони светилма велике сцене, који су ретко давали интервјуе и сразмерно ретко објављивали, попут Раше Ливаде или Милутина Петровића, добили су, или сами направили, одабране странице свог опуса. Песник *Промене* је то учинио два пута, са *Стихијом* 1983. године, коју је пратио обиман предговор Миодрага Перишића, и *Избором* из 2007. за који је пропратни есеј написао Борислав Радовић. Исти песник одабрао је 2006. репрезентативне песме из опуса Раше Ливаде.

Овакви избори су били значајни не само због горе наведених разлога, нешто већег тиража за збирку изабране лирике и могућег продора до ширег круга читалаца, присуства у значајној едицији, и подвлачења одређене „црте“, која позива да се о до сада урађеном да суд, већ и због могућности самих песника, а најчешће су они чинили изборе из сопствене поезије, да укажу и дају своје мишљење о највреднијим остварењима у сопственом опусу. Такве песничке одабире, указивања на одређене песме и циклусе, критичари и антологичари су неретко прихватили, понекад можда поведени ауторитетом самог песника и сувише олако.

Пример Александра Ристовића стоји потпуно на супротној страни у односу на наведене песнике. И поред великог броја објављених песничких књига, Ристовић није налазио потребу да направи неки избор из свог опуса. Чак би се могло рећи да се од таквих поступака и програмски клонио. Наиме, када му се пружила прилика да тако нешто учини, приликом одабира да буде почасни гост Дисовог пролећа, што са собом подразумева објављивање једне књиге овенчаном песнику, коју аутори славодобитници најчешће користе за књигу изабраних стихова, Ристовић је учинио нешто сасвим друго. Као почасни гост ове манифестације, он је понудио до тада непубликовани рукопис, књигу *Горе и доле*.

Овај песник као да није желео да на своју песничку рецепцију утиче не само некњижевним и ванкњижевним средствима, већ то није желео ни књижевним или бар

не паракњижевним. Делује да је имао дистанцу и према својим већ објављеним стиховима. Када би их једном објавио, није им се више враћао, већ се окретао наредним књижевним пројектима.

У прилог овом избегавању самоевалуације говори и прилика када му је часопис *Савременик* посветио мали темат. Ристовић је песме које је за њега одабрао насловио као „Седамнаест насумично изабраних песама“. Као да није желео ниједним гестом да скрене пажњу и истакне неки свој текст. Срећа па је у овом *Савремениковом* темату поред песама објављена и студија „Метафизика чулног“ Милице Николић, једина исцрпна анализа његове поезије и поетике коју је за живота Ристовић добио.

## РАНА РЕЦЕПЦИЈА: НА ГРАНИЦИ ГЛАВНИХ ТОКОВА

Свој песнички деби, уколико се изузму песме које је Александар Ристовић објавио још као ученик чачанске гимназије у листовима *Нови средњошколац*, *Средњошколац* и *Чачански глас*<sup>10</sup>, овај повучени песник имао је у београдској *Младој култури* 1952. године. Поменути часопис ће и у наредних пар година остати најчешће место на коме ће Александар Ристовић, поред *Чачанског гласа*, *Студента* и *Видика*, објављивати своје ране стихове.

У *Младој култури* су поред Александра Ристовића почетком педесетих година своје ране стихове објављивали и други знаменити песници генерације рођене у првој половини тридесетих година. Међу тим именима нама највише данас значе она Јована Христића, Ивана В. Лалића и Борислава Радовића.

Ова појава једне нове талентоване генерације, што је сасвим сигурно и био циљ *Младе културе*, није остала незапажена, и о њој је, као добродошлицу, ондашњи уредник часописа књижевни критичар, уредник, позоришни радник и песник Милосав Мирковић написао два текста, давши о појединим песницима, од којих добар део њих није ни имао објављену књигу, први критичарски поглед на њихове стихове. То је била и прва критичарска реч о поезији Александра Ристовића<sup>11</sup>.

У првом тексту под називом „Неки нови поети“ намера Милосава Мирковића је била да представи „неколико занимљивих песничких имена и података који су нашли своје бразде и своје место на странама *Младе културе*“ (Мирковић 1953: 2). У свом тексту, у препознатљивом импресионистичком маниру, Мирковић поздравља Гордану Тодоровић, Веру Србиновић, Божицара Тимотијевића, Жарка Ђуровића, Александра Ристовића, Томислава Мијовића, Томислава Кетига, Јована Христића, Милутина Трпковића и Петра Гудеља. Мирковић није у овом осврту покушао да направи неки заједнички именоватељ поезије младих песника, које је у тексту поменуо, такав

---

<sup>10</sup> У питању су две песме, „Јутро“ и „Растанак“, од којих је прва објављена у београдском часопису *Нови средњошколац* у децембру 1950, а друга, у такође београдском листу *Средњошколац*, нешто више од два месеца касније.

<sup>11</sup> Наравно, уколико се изузму опаске и коментари другара из школске клупе, о којима је писао у својој вредној књизи *Оно време кружока* Ристовићев друг из чачанске гимназије песник Ранко Симовић. Види Симовић 2005.

именитељ вероватно за све њих није било ни могуће пронаћи, већ је само набројао ове по њему талентоване почетнике, и изложио по неку занимљиву карактеристку уочену у њиховим објављеним песмама.

О песмама Александра Ристовића Милосав Мирковић написао је следеће:

Сва више дисциплине у расположењима наступио је Александар Ристовић, кога из прикрајка на музичкој култури стиха поучава Јесењин<sup>12</sup>. Све остало је значајна својина таласног песника. Он уме да застане на тренуцима, да проникне и исказе мисао, да реченицу испуни плодном романтиком, која је одвише отсањана да би била сладуњава. Ристовић утишано доноси доживљаје али га напор да се унесе у немушти језик трава може одвести у сликарску једноличност. (Мирковић 1953: 2)

Две године касније, Мирковић је написао текст сличне намене „Уметност ту почиње“ са поднасловом „Неколико бележака о поезији младих и најмлађих песника“ такође на страницама *Младе културе*. У овом осврту Мирковић, ипак, даје неку скицу основних обележја поезије младих тог времена:

Шта рећи о њима? Заједничке особине: слободан стих који углавном преовлађује, тежња за динамичним, неспутаним изражавањем, за метафором а la Васко Попа, за уочавањем и фиксирањем неких детаља из свакодневног живота, понека и патриотска песма, и љубав, љубав! То је, уосталом, природно... (Мирковић 1954: 3)

У овом свом тексту, потписаном само првим словом Мирковићевог надимка Буца, овај критичар је кренуо нешто другачијом стратегијом, помињући песме младих песника изашле на страницама *Младе културе*. Атори тих поменутих песама су низ чине нама данас потпуно непознати аутори Драгутин Маловић, Јелена Крстић, Раде Зорић, Васо Радумило, Марко Рашковић, Предраг Стевановић, Стеван Несторовић, Миле Бискупљанин. Једино је Александар Ристовић, између свих овде поменутих, успео да постане значајно песничко име.

Буца Мирковић даје поглед на његову песму „Повратак“ у којој има „поетске снаге (па и разбарушености) сликовитости, занимљивих обрта, звуковне комбинације рима“ (Мирковић 1954: 3).

---

<sup>12</sup> Интересантно је да је нека своја рана писма Ристовић управо потписивао презименом славног руског песника (в. Симовић 2011)

У годинама када Александар Ристовић, али и читава његова генерација, дебитује на књижевној сцени, Предраг Палавестра предузима подухват прве систематизације послератне поезије, односно њене прве деценије од 1945. до 1955. године са својом *Антологијом послератне српске поезије: 1945–1955*. У предговору овој књизи, Палавестра је дао и први нешто опсежнији поглед на развој и струјања у послератној српској поезији (в. Палавестра 1955: 7–27). Иако није било ни за очекивати да се песништво Александра Ристовића нађе у овој антологији, с обзиром да је он до 1. јануара 1955. године, што је закључни датум објављених текстова који су узети у обзир за овај избор, имао тек десетак песама објављених по периодици, ипак се у Палавестриној антологији нашло неколико песника Ристовићеве генерације, од којих неки нису имали иза себе објављену књигу. Тако су у њу уврштени Гордана Тодоровић, Божидар Тимотијевић и Јован Христић, као и Борислав Радовић који до тада још није имао објављену збирку песама. Такође, бројне песме уврштене у овај први послератни избор Палавестра је пробрао из актуелне периодике, па је тако уврштена песма Јована Христића „Покрети“ објављена у *Књижевности*, а песму Божидара Тимотијевића „Антонија је отишла црном улицом“ објавила је *Млада култура*. Дакле, иако је Палавестра бројне песме за своју књигу изабрао из периодике, и на њеном крају и навео бројне часописе и листове које је консултовао, између осталих и *Младу културу* и *Видике* у којима је Ристовић објављивао своје стихове, Ристовићеви стихови се нису нашли међу корицама ове публикације.

Пре него што је изашла Ристовићева прва песничка књига, коју годину после Палавестриног подухвата, дошло је до још једне систематизације послератног песничког стварања, овај пут у југословенском формату, путем антологије *Врата времена: послератни југословенски пјесници*, коју су у Загребу 1958. године приредили млади песници Иван В. Лалић и Јосип Пупачић. У овој антологији од српских песника, поред наравно Попе, Павловића и Стевана Раичковића, као и у првих послератних деценија веома присутних Слободана Марковића, Славка Вукосављевића и Бранка В. Радичевића, нашли су се и скоро сви значајни припадници песничке генерације рођене у првој половини тридесетих година, изузев Александра Ристовића. Ту су поред Ивана В. Лалића, чије је песме, због његовог положаја састављача, за ову књигу одабрао Славко Михалић, нашли Божидар Тимотијевић, Јован Христић, Гордана Тодоровић, Борислав Радовић, Велимир Лукић, Мића Данојлић и Драган Колунџија. Сви ови побројани песници су иза себе имали бар по једну објављену књигу, и ту би се



могао тражити један од могућих разлога изостајања Ристовића са овог списка. Ристовићево, из перспективе његове генерације, доста касно објављивање прве песничке књиге, вероватно га је коштало изостављања из првих вредновања и резимирања учинака песника његовог нараштаја. Док је он још увек објављивао искључиво по периодици, и то живећи у родном Чачку удаљен од књижевних центара, полако се оваквим изборима формирао песнички канон послератног српског песништва и њеног најмлађег нараштаја. Лалић и Пупачић наглашавају да своју антологију састављају из разлога што је таква књига потребна (в. Лалић, Пупачић 1958: 5), односно да је након више од деценије неопходно да се представи „цијели низ пјесника (аутентичних пјесника!), који су у своје пјесме затворили нешто од овог нашег времена, наслутили или отворили неке нове димензије у простору наше савремене поезије“ (Лалић, Пупачић 1958: 5).

Након објављивања у периодици Александар Ристовић 1959. године у Нолиту објављује своју прву књигу, песничку збирку *Сунце једне сезоне* у едицији „Савремена поезија“. Одзив на њу није био велики, али се, ипак, појавило неколико, углавном краћих, осврта.

У сасвим кратком тексту објављеном у *Борби* „Лиричар од нерва“ Радослав Војводић је видео прву књигу Александра Ристовића као дело „меког нежног штимунга“ (Војводић 1959: 11). Ристовићево певање о природи, Војводића највише подсећа на Лорку, али и на „Ујевића (једном), на Тадијановића или Раичковића, често и на Рилкеа“ (Војводић 1959: 11). Свој текстић, овај песник и критичар завршава следећим речима:

Александру Ристовићу ово је прва књига, тек његова најава, пријатна најава. Ристовић је песник истанчаног чула и кратког даха, лиричар, један од бољих млађих српских лиричара, настављач оне линије наше лирике коју започе Бранко Радичевић а настави и у једном смислу заврши Милош Црњански. (Војводић 1959: 11)

У НИН-у се, такође, појавио кратки осврт на Ристовићеву поезију, заједно са освртом на књигу још једног младог песника, Душана Белче. Приказивач Михаило Блечић наглашава да му је част да поздрави једног таквог младог песника какав је Ристовић. Овог критичара млади песник је изненадио „својом снажном аутентичношћу, модерним ритмом“, а песников свет је „свет свакодневног бдења, свет малих ствари и великих судбина“ (Блечић 1959: 12). Михаило Блечић стигао је на

малом простору да Ристовића упореди и са неким савременицима: „Поезија Александра Ристовића носи у себи неке скоро ексклузивне квалитете наше модерне поезије: Попино осећање за добру реч, поетско филозофску ширину Боже Тимотијевића, шарм и осећање за ритам Драгана Колунције“ (Блечић 1959: 12).

Завршетак Блечићевог текста по младог песника је био скоро исто тако ласкав као и његов почетак. О Ристовићевој првој књизи он је закључио: „Овом својом књигом (скоро без иједне лоше песме!) Александар Ристовић је сигурно ушао у не велику групу наших најталентованијих млађих песника“ (Блечић 1959: 12).

Изразак свога суграђанина на песничку сцену, испратио је и *Чачански глас* пером Радована М. Маринковића. Чачански лист је Ристовићу посветио солидан простор, чак је у овим новинама уз текст изашла и песникова слика, вероватно прва Ристовићева фотографија објављена у штампи.

Маринковићев приказ понавља неке тезе које је о Ристовићевој раној поезији изрекао Радослав Војводић. Ристовић и овог приказивача подсећа на Лорку, Црњанског и Раичковића. За њега Ристовић је „далеки рођак Бранка и Стражилова“ (Маринковић 1959: 7). Поред ових и раније изречених ствари, Маринковић примећује Ристовићев особит звук. Такође, он истиче и песничку слику као важану компоненту у Ристовићевој песми: „Он има шта да каже, уме то да каже свежом поетском сликом [...] Слика је понекад изненађујуће окренута и постављена. Али увек свежа и чиста“ (Маринковић 1959: 7). Изневши и пар критика „које не могу много да умање вредност ове поезије стваране од пејзажа, неке светле туге и сна“ (Маринковић 1959: 7), овај Ристовићев критичар завршава свој текст једном конвенционалном реченицом да се од њега „може још много очекивати“ (Маринковић 1959: 7).

О првој Ристовићевој песничкој збирци кратки приказ, који је потписао Славко Лебедински, објављен је и у *Политици*. Лебедински истиче да се песник „не служи хладном и рационалном дескрипцијом већ је сав у чулним импресијама и ефемерним доживљајима“ (Лебедински 1959: 14) Овај писац и критичар уочава да „упоредо са раскошним летњим пејзажима провлачи се неодређена Ристовићева сета која повремено замрачи стих и допуни га неким горким окусом пролазности“ (Лебедински 1959: 14). Скреће пажњу Славко Лебедински и на неке мане песничког рукописа младог аутора: „песнику као да недостаје даха до краја песме, јер се последњи стихови губе у вербалним и шуштавим фразама“ (Лебедински 1959: 14), али те слабости у

најбољим његовим песмама „засењене су свежим метафорама и богатим сликама“ (Лебедински 1959: 14). И Лебединског Ристовић понекад подсећа на Лорку и Тадијановића, али напомиње и да је овај песник „у знатној мери пречистио свој израз и ослободио се страних утицаја и узора“ (Лебедински 1959: 14).

Следеће године се о *Сунцу једне сезоне у Видицима* појавио текст Данила Киша, један од најзначајнијих написаних о Ристовићевој поезији уопште. Овај изразито афирмативни текст, млади прозаиста пише, како због дивљења које осећа према Ристовићевој поезији, тако и због исправљања одређене неправде. „Осећам неправду“ каже Киш „коју је ћутање нанело овом песнику, но и горки тријумф свих будућих антологија послератне српске лирике и та помисао ме теши“ (Киш 1994: 715). Након, према њему, доста „млаког“ пријема прве Ристовићеве књиге у књижевној критици, Киш даје једно опширније тумачење ове поезије.

За Киша је *Сунце једне сезоне* једна од оних књига песама „о којима се не може 'мислити трезвено“ (Киш 1994: 715). Киш посебно истиче важност сећања и успомена за Александра Ристовића и доводи младог песника у везу са Прустом: „Ово је поезија рођена из истог оног света који је окувао старим, тамним сребром Прустово трагање за временом, за успоменама“ (Киш 1994: 716). Такође, Данило Киш истиче сензибилитет Ристовићеве поезије и његов отклон од свега провинцијалног и лажног. *Сунце једне сезоне* јесте потпуно хватање корака са европском песничком традицијом. Писац *Раних јада* не штеди похвале када је реч о Ристовићевој изузетности у нашој поезији:

Осим Ристовића, не знам српског песника који би био по сензибилитету рафинованији, европскији, мање везан за нашу песничку традицију, а да при томе није изневерио ни песму ни језик. Нека опора сензибилност, не више ни бранковска ни стражиловска, елегичност какву налазимо код Рилкеа у његовим најлепшим песмама (Киш 1994: 716)

Данило Киш Ристовићу одаје признање и због његове храбрости да опет пева о неким вечитим и много пута певаним песничким темама:

Имам бескрајно поверења и искреног дивљења према песнику који уме, који сме да пева о цвећу, о љубави, о смрти, који има поверења у свој глас, у своје боје када узме певати (после Вијона, после Аполинера, после толиких) о снеговима лањским (Киш 1994: 717)

Ситуирајући Ристовића у корпус модерне поезије која је дошла након Верлена и симболизма, и која је склопила савез пре са сликарством него са музиком, Киш истиче

значај слике за његову поезију. У Ристовићевој поезији се према Кишу сједињују два света, „свет неке анахроничне сензибилности са модерним умором и чежњом за природом“ (Киш 1994: 717–718).

На крају свога осврта на прву песничку књигу Александра Ристовића, будући велики прозни писац поново подвлачи рафинираност песничког сензибилитета младог песника, сродног најфинијим европским духовима. Киш види Ристовића и као песника који доноси песничку обнову у нашу књижевност:

Ова чудесна поезија пантеизма и пленера, ова префињена, сама себи довољна поетичност доказују не само присуство једног финог лиричара него и једну нову могућност песме, једну тиху обнову, обнову која није у проседеу, није ни у језику, него у дубинама духа, у сензибилитету. Ристовић нам је посведочио да је могуће остварити духовну сродност са најрафинованијом европском сензибилношћу (за какву су знали немачки романтичари и Рилке) и да се и на српском језику може певати без опорости о најфинијим трептајима унутрашњег романтизма и о најмузикалнијим фантазијама, а да песма при томе не зазвучи као превод или отужно-слатко у духу дучићевског *dolce stile nuovo* [...] У Ристовићевим се песмама (да ли је то потребно наглашавати) може стога с лакоћом распознати љубичасти потпис и печат, као што се може распознати Ван Гогова палета по оном нервозном потезу кичице, по блеску, по жутим иницијалима сунчаница. (Киш 1994: 719)

Данило Киш свој неуобичајено за једну књижевну критику надахнут текст, завршава са надањем да ће будуће антологије достојно репрезентовати Ристовићево песништво и да ће се критичари покајати због ђутње и умерености са којим су пропратили појаву *Сунца једне сезоне*. Овај будући велики прозаиста се овим текстом, већ на самом почетку Ристовићевог стваралаштва, недвосмислено одредио о вредности његовог песништва.

Друга песничка књига Александра Ристовића *Име природе* објављена је три године касније, дакле 1962, у издању крушевачке „Багдале“. О новој Ристовићевој песничкој књизи се, као и о првој, појавило неколико осврта у периодици. Приказе *Имена природе* написали су Милосав Мирковић, критичар за кога се већ том приликом могло рећи, с обзиром да је и о Ристовићевим раним песмама у периодици објавио записе, да је помно пратио његов песнички пут, Богдан А. Поповић, Ђорђије Вуковић, Драшко Ређеџ, Ивко Јовановић и македонски песник Влада Урошевић.

За Мирковића Ристовићева поезија у овој књизи непрестано „прожима сликом и сновиђењем који се извијају из дечачких година и који су пуни неког ексцентричног трајања, прозрења и обасјања“ (Мирковић 1963: 138). Милосав Мирковић истиче Ристовићеву способност да „ни из чега“ ствара успешне песничке слике. Он истиче значај слике за Ристовићево песништво, и уочава да се песник непрестано некеме обраћа у стиховима. Међутим, Мирковић поред похвала изриче и неколико критика младом поети. Он му замера прелазак у сладуњавост и сентименталност на неким местима, као и да његова песма понекад прелази у „самодопадљиви монолог“. На крају овај критичар закључује да –

Иако у овој књизи песама има тако много праве и чисте лирике, нечега што волимо да нађемо код Бранка Радичевића и Милана Дединца, и што према томе тече из танке али танане традиције – она је често склона да брка екстазе и ефекте и да, не желећи то никако, једним напором ироније поруши своје слике и своје мале витраже од стакла. Ристовић је песник који готово болује од искрености али њој треба дати више покрета, више размаха и више израза изнад штимунга и пејзажа (Мирковић 1963: 139).

За Ђорђија Вуковића збирка *Име природе* „израз је сензибилног лиричара, смиреног и бујног. Она је јасније зацртала круг интересовања и преокупација, круг који је донекле назначен у првој збирци“ (Вуковић 1962: 8). Према Вуковићу читава књига као да је проткана неким немиром, док се у центру тих емотивних таласања налази „песников доживљај који је понекад дубок и саграђен од чисте емоције а понекад плитак и болећиво нежан са извесном дозом сентименталности“ (Вуковић 1962: 8). Овај критичар истиче још и љубав према жени као једну од „најсвежијих и најинспиративнијих тема ова поезије“ (Вуковић 1962: 8). Од важних тема он помиње и сећање на рат. Као најуспелије песме Ђорђије Вуковић издваја „Твој глас“, „Заборављена“ и „Дечак“.

Што се формалних одлика тиче према овом критичару „Ристовић се помало ослања на уобичајене, традиционалне форме и само у тренуцима блесне свежим изразом. Лаган успорен ритам складно се допуњује са општим штимунгом ових шапутања и уздржаном рефлексijом“ (Вуковић 1962: 8).

Критику ове ране Ристовићеве књиге написао је и Богдан А. Поповић, критичар који ће систематски пратити песника на његовим почецима и написати више осврта на прве Ристовићеве песничке збирке. Иако, за разлику од *Сунца једне сезоне* као

квалитете друге Ристовићеве књиге не треба тражити целовитост и квалитативну уједначеност, то не значи да *Име природе* треба посматрати као период песникове стагнације, већ она сведочи „о Ристовићевим напорима да се вине до виших артистичких циљева“ (Поповић 1962: 3).

Ивко Јовановић Ристовића види као тананог и сензибилног лиричара. У свом позитивно интонираном чланку он доноси и интересантно запажање о типовима Ристовићевих песничких текстова:

Ристовићева гама поетских захвата креће се од дескриптивних палетских крокија („Обично време“, „Поподне проведено са децом“), у којима доминирају благо стилизовани потези племенитог узбуђења, па преко песама које представљају фрагменте љубавне интима („Твоја смрт“, „Историја“) до написа најављених визионарних слутњи и домашаја („Сан“, „Отац“). (Јовановић 1963: 422)

Да су мишљења о другој Ристовићевој песничкој књизи била прилично подељена, говори и следећи кратки запис Драшка Ређеп, изразито неповољан по песника. Заправо, у питању је најнегативнија критика коју је Александар Ристовић икада добио:

Остајем хладан и стрпљив у присуству лирике Александра Ристовића (*Име природе*, Багдала 1962), а она то инсистантно пред мене износи своје боје ветра, боје лета, лице звезда, малу песму о јабукама... Утисак вештачке загрејаности и више или мање непријатне целомудрености остаје ваљда стога још у већој мери наглашен, па можда и коначан. Једна узалудна књига и један песник који је посустао прерано и неинвентивно (Ређеп 1962: 446–447).

Ипак, није само Драшко Ређеп изрекао тако неповољан суд о књизи *Име природе*. Изразито негативно о књизи се, у кратком чланку у сарајевском *Ослобођењу*, изјаснио и аутор потписан само иницијалима М.М. Иако је, према овом приказивачу, првом песничком збирком донео један готово заборављен тон певања у славу природе, у другој књизи Ристовић је већ „улетео у познату замку неинспирисаног писања стихова“ (М.М. 1962: 16). Ристовићеви песнички поступци и теме аутору делују архаично, без трунке модерности, те му књига личи „на конфекцију са неким апликацијама из давних епоха“ (М.М. 1962: 16).

Након ових подељених мишљења, следећа, трећа по реду, песничка збирка Александра Ристовића *Дрвеће и светлост унаоколо* објављена у београдској Просвети

1964. године, привукла је, у односу на претходне, пажњу већег броја критичара. О Ристовићевој књизи писали су и они који су се и раније оглашавали поводом поезије младог песника (Милосав Мирковић, Богдан А. Поповић, Ђорђевић Вуковић), али и низ других критичара (Новица Петковић, Драган М. Јеремић, Звонимир Голоб, Павле Зорић, Александар Петров, Бошко Богетић, Мирјана Вукмировић<sup>13</sup> и Предраг Протић). Када се погледа број приказа, али и имена која су их писала, стиче се утисак да је нова Ристовићева књига привукла веома значајан део ондашњих критичара заинтересованих за савремену поезију. Јасно је да је након треће песничке књиге, Ристовићев опус постао уочљив на српској песничкој сцени и био је ред да се тадашња активна критика о његовом делу изјасни.

Управо тако почиње свој приказ Бошко Богетић, констатујући да је Ристовић „већ чињеница у нашој поезији“ (Богетић 1964: 10) који се истиче својим посебним звуком и лирском ширином. Богетић пише о песниковој опсесији природом „са својим продуженим трајањем у човеку и човека у њој“ (Богетић 1964: 10). Овај критичар и песник као најбољу песму књиге истиче „Плач Стефанов“, а потенцира и Ристовићево изванредно осећање језика и постављање сваке речи на њено право место. Свој приказ Богетић завршава помало конвенционалном фразом да Ристовићева трећа књига „представља леп прилог у развоју наше савремене поезије и несумњиво нов степен у расту песникове личности“ (Богетић 1964: 10).

Ипак, и о трећој Ристовићевој књизи критичарска мишљења су била прилично подељена. За Новицу Петковића, тек је трећа песничка збирка Александра Ристовића права објава песника, две претходне књиге су биле само „прелудирање“. За овог тада младог критичара поезије –

[...] то није Ристовић из *Сунца једне сезоне* и *Имена природе*. *Дрвеће и светлост унаоколо* показује нам младог песника од кога се могу очекивати још смелији захвати, још сигурније растварање према битним човековим питањима. Ристовић је пробио прво окно, и сада је само ствар његових стварних моћи докле ће стићи. (Петковић 1964: 80)

Новица Петковић још примећује да је „свет ових Ристовићевих песама сачињен од исечака-снимака; као да је појавни свет слободно преуређен у виђењу безазленог

---

<sup>13</sup> Текст Мирјане Вукмировић саопштен је на таласима Радио Београда, и штампан је тек 1994. године у *Књижевним новинама*, у темату направљеном поводом смрти Александра Ристовића. Такође је тек 1994. Године, српски писац из Хрватске, Драго Кекановић објавио свој „закасни“ приказ ове Ристовићеве књиге у часопису СКД *Просвјета* из Загреба под насловом „Једна закашњела рецензија“.

дечака, али мореног немиром од искони“ (Петковић 1964: 80). Овај критичар истиче и дуги стих и дуга и честа набрајања као поступак који Ристовића обележава. Петковић посебно наглашава ненаметљиву музику његових стихова.

За разлику од Новице Петковића, Драган М. Јеремић није приликом читања три прве Ристовићеве књиге уочио узлазну линију песниковог талента. Ристовић није напредовао у обогаћивању садржаја своје поезије, већ само у богаћењу песничког језика. За Јеремића „основна снага Ристовићеве поезије и њена битна одлика је извесна поетска реторичност“ (Јеремић 1964: 10) али „његова поетска фраза по правилу своди се на равномерно и равнолинијско сликање које, као свако сликање, има само две димензије“ (Јеремић 1964: 10). Ристовићевом песништву и песничким сликама недостаје дубине, а Јеремић му такође замера и произвољан завршетак песме. „Ристовићева поезија подсећа на произвољну игру једног талентованог духа; у њој нема оне нужности која карактерише песничко стваралаштво дубоких и великих песника“ (Јеремић 1964: 10). Драган М. Јеремић свој текст завршава речима да због помињаних недостатака „упркос својим врлинама, Ристовић, који се с правом увршћава у највеће наде савремене српске поезије, још није дао оно што се од њега очекује“ (Јеремић 1964:10).

Закључци Ђорђија Вуковића су донекле сродни овим Јеремићевим, ни он не види неки суштински напредак Ристовићев у односу на претходне његове књиге, за њега „песниково искуство и спознаја нису се много продубили у овој збирци. И овде доминира култ природе која је дата као један универзалан храм једино трајно обличије света“ (Вуковић 1964: 6). Истичући наративност Ристовићевих песама, Вуковић критикује на неким местима његове сувише прозне склопове речи. И за њега ова књига је више најава једног лирског гласа него завршено и остварено дело.

Према Александру Петрову, Ристовић је такође остао „у оном истом поетском кругу који је обележио и затворио својом првом књигом песама“ (Петров 2011: 297). Круг Ристовићеве поезије је широк и неодређен. За Петрова је то „човек пред лицем природе и пред неким основним својим одређењима и одликама“ (Петров 2011: 297). Овај критичар уочава да је субјект Ристовићевог песништва издвојен из историје, а природа у којој борави је исконска и неоскрнављена, попут оне у рајском врту или у буколичком песништву. Сваки урбанитет је из ове поезије искључен, а однос са женом



у таквом свету је чист и јасан. Присутни су у његовој поезији и симболи дома и деце. Ипак –

[...] мада класична у својим основним мисаоним и осећајним одређењима, поезија Александра Ристовића сасвим је модерна у поступку. Његова песма је саздана од слободног, асоцијативног тока, у којем се смењују слике, асоцијације и симболи који нису везани никаквим одређеним логичким и семантичким односима. Али се сам мелодиозни, интонациони и ритмички ток осећа као јединствена и усклађена целина. (Петров 2011: 297– 298)

За Богдана А. Поповића, међутим, иако слика исти екстеријер као и претходне песникове књиге, песничка збирка *Дрвеће и светлост унаоколо* представља значајну промену у односу на раније Ристовићево песништво:

Онај део песникове сензибилности предодређен за примање утисака из конкретног света, његових вечито актуелних трагичних чињеница, постао је далеко осетљивији него пре. Толико осетљив да је једна хармонична визија света постала разорена. (Поповић 1964: 3)

Песме које доноси Ристовићева нова књига, за Поповића нису више хармоничне целине са којима смо се сретали, већ низ фрагмената који симултано доносе различите песничке доживљаје. И Поповић дискретно критикује немогућност читаоца да успостави јединствену визију читајући његове нове стихове. Он, ипак, опрезно закључује да „када не би била карактеристична по екстремима ова би књига, на сваки начин, била сведочанство песниковог вишеструког успона“ (Ристовић 1964: 3) Занимљиво је још и да Богдан А. Поповић пред крај свог критичког текста означава Ристовића и као „најизразитији ваљда лирски таленат млађе послератне генерације“ (Поповић 1964: 3)

Да ли нова песничка књига Александра Ристовића представља успон и промену у односу на претходне, бавио се у свом осврту на њу и Павле Зорић. Иако ова књига доноси „већ од раније познати лик свог творца тако да не може бити речи о некој сасвим новој етапи у песничкој еволуцији“ по Зорићу „распоред елемената у оквирима датог песничког света је ипак нешто друкчији“ (Зорић 1964: 234) Извесне Ристовићеве теме су постале продубљеније, а језик богатији. За Павла Зорића, Ристовић у својој поезији –

пева своју уједињеност са светом, до које долази после мучних и дугих тражења [...] То поново нађено братство са природом, са свим живим бићима на земљи, представља доминантну тему неких одличних Ристовићевих песама [...] У атмосфери оживљеног

детињства песник, озарен, препорођен чистотом свог погледа недеформисаног рутином, доживљава свет снажно, необично: човек и објекти се у највећој могућој мери прожимају. (Зорић 1964: 234 – 235)

На крају, овај критичар закључује да иако књига *Дрвеће и светлост унаоколо* није уједначена, она са собом доноси неколико сјајних остварења „која потврђују наше (Зорићево – М. А.) мишљење о Александру Ристовићу као једном од најбољих песника наше младе поезије“ (Зорић 1964: 235).

Занимљиво је још да на почетку свог приказа Павле Зорић даје и портрет личности Александра Ристовића, која је компатибилна са, већ навођеним, ранијим његовим портретима:

Млади песник Александар Ристовић не привлачи пажњу књижевне јавности екстравагантним изјавама, бучним стиховима и нарцисоидним ставом. Стишан, загледан у себе, неупадљив, он пише у потпуној тишини и миру, недовољно примећен, анализиран и неправедно заобилажен, своју зрелу, талентовану поезију која га издваја од многих његових вршњака и обезбеђује му лепо место у панорами наше савремене лирике. (Зорић 1964: 234)

Највернији Ристовићев критичар Милосав Мирковић у свом тексту истиче, пре свега, Ристовићеву окренутост пејзажу, тако за нашег песника пише: „он никад не излази из свог пејзажа“ (Мирковић 1964: 1351), као и обнову детињства у његовим стиховима. Рекло би се да и Мирковић истиче неједнаку вредност песама у његовој књизи. Насупрот онима које високо вреднује, стоје песме у којим је присутно искуство песникове лектире, пре свега Елијар.

Књига *Дрвеће и светлост унаоколо* према Мирјани Вукмировић „допуњује новим детаљима чудесну слику детињства коју је овај песник, руковођен ејдетским сликама и обдареном дејом маштом, почео да слика још од своје прве слике *Сунце једне сезоне*“ (Вукмировић 1994: 5). И за њу у овој књизи Ристовић даје на значају пејзажу. Ова критичарка истиче и примарност слике у Ристовићевом песништву: „читава његова поезија је низ слика, или тачније, детаља једне слике који се непрекидно досликавају“ (Вукмировић 1994: 5). Песник одабира детаље из спољашњег и унутрашњег света које уводи у ове слике. Иако се чини да је херметична, Мирјани Вукмировић је нова књига Александра Ристовића, пре свега, ацоцијативна и обраћа се сензибилитету читаоца.

Највећу похвалу Ристовићевој новој књизи дао је хрватски песник и критичар Звонимир Голоб. Голобов надахнути текст о Ристовићевој књизи можда своју срж има у речима да су Ристовићеве песме –

незнање да већ постоји један свијет и стога настоје да га обликују по властитој мјери, да га поново створе, без опћих мјеста, али и без приватне симболике и митологије која је увек на штету комуникативности. Стварајући властити козмос Ристовић мијења постојећи креативном снагом која изненађује. (Голоб 1964: 5)

У закључку своје критике, Звонимир Голоб не штеди похвале на рачун аутора и његове најновије песничке књиге:

Овдје нисмо говорили о једном почетку од кога очекујемо да испуни нека обећања, а даровитости која на себе упозорава, о изузетном таленту, јер ова књига не обећава ништа што већ није испунила и не треба да буде тек потврђена другом. Смирена и одмјерена, сва од резултата, од дубоких трагова истине, од очаја, њежности и мудрости, са зрелошћу и мајсторством које је њен неотуђиви дио, као да су сигурност и спонтано синтеза разумљива сама по себи, ова поезија, ова књига, нема сумње, припада антологији југославенске литературе. (Голоб 1964: 5)

На крају овог прегледа критика Ристовићеве треће збирке, поменимо и белешку из *Дуге Предрага Протића* у којој он помиње да смо када је ова књига у питању „присутни смо једном тренутку, једном трајању аутентичне поезије“ (Протић 1964: 41).

Да Ристовића од самог почетка није пратила срећа са антологијама сведочи и књига *Српска и хрватска поезија двадесетог века*, антологија коју је саставио Предраг Палавестра, а 1964. је објавила *Савремена школа* из Београда. Српско песништво пропраћено је у луку од песме „Santa Maria della Salute” Лазе Костића све до песама Бранка Миљковића. Од српских песника стасалих након Другог светског рата, поред Миљковића, Палавестра је уврстио Ристу Тошовића, Бранка В. Радичевића, Слободана Марковића, Светислава Мандића, Стевана Раичковића, Славка Вукосављевића, Миодрага Павловића, Васка Попу, а из Ристовићеве генерације Ивана В. Лалића, Јована Христића и Божидара Тимотијевића. Као што видимо за Ристовића, аутора до тада три песничке књиге, од којих је последња пробрала приличне похвале, није било места у овом избору. Додуше, Палавестра је изоставио још неке, у том тренутку истакнуте, млађе песнике попут Борислава Радовића, Велимира Лукића и Милована

Данојлића, а у књизи нема ни Бранислава Петровића, Матије Бећковића и Љубомира Симовића.

Ипак, 1964. година је остала у историји српске књижевности много познатија по изласку једне друге антологије, најславније у другој половини двадесетого века у српској литератури – *Антологије српског песништва* Миодрага Павловића. У својој чувеној антологији, Павловић је самерио српску песничку традицију од XIII до XX века<sup>14</sup>. Антологичарски лук се протегао од Саве Немањића, па све до друге модернистичке генерације после Другог светског рата, чији су припадници рођени у првој половини тридесетих година. Из те генерације Павловић је изабрао тројицу, у том тренутку свакако најистакнутијих песника, Бранка Миљковића, Ивана В. Лалића и Јована Христића, чијом се песмом „Федру“ антологија и затвара<sup>15</sup>.

Након изласка прве три књиге Александра Ристовића, почели су да се јављају и текстови о целокупном опусу овог аутора. Мирослав Егерић је тако написао први нешто дужи поглед на дотадашњу Ристовићеву поезију. Овај Егерићев текст насловљен „Глас, јасан за осетљиве“, објављен 1965. године у *Делу*, изразито је есејистичког и импресионистичког карактера. Текст у себи садржи и мали наратив: критичару тога дана у изразито сензибилном расположењу, појачане осетљивости за оно свакодневно и блиско, су три прве Ристовићеве књиге дошле под руку као поклон од пријатеља песника, и за њега су представљале право откриће.

Ипак, Егерић је издвојио нека основна својства Ристовићевог песништва. Пада у очи што на почетку те анализе и он помиње Ристовићеву скрајнутост и занемареност, коју мало романтизује:

Песник. Расни песник природе, чије песме нису у читанкама за децу и осетљиве. Заборављен (можда корисним заборавом) у дубинама наших провинцијаних висоравни, лишен оног што се језовито зове стратегијом књижевног успеха, тај песник је опомена прекор колонама оних којима господари сума успеха и новчаница и чијим менталним средиштима не протичу живље воде виших осећајних и мислећих струја. (Егерић 1965: 1211)

Када говори о основним Ристовићевим темама и Егерић наводи певање о природи, травама, светлости. За Егерића песник ових трију књига је „из реда песника

---

<sup>14</sup> Павловић је касније почетак своје антологије померио за два века унапред, у XI столеће.

<sup>15</sup> У каснијим издањима Павловић је унео још двојицу песника млађих од Александра Ристовића: Љубомира Симовића, рођеног 1935, и Виту Марковића рођеног 1936. године.

који имају оно, што се у одсуству боље речи, може назвати 'шестим чулом', чуло за полутонове природе, за сензације међу прстима које се не би дале другачије него музиком евоцирати“ (Егерић 1965: 1212). Природа о којој Александар Ристовић пева није бујица ни ковитлац већ „природа меланхоличних смираја, косих зрака сунца, умирених енергија“ (Егерић 1965: 1212). За Ерегића „сугестијом атмосфера, лиризмом меланхолије, та поезија дискретно шапће своје поруке: да је свет прозачности и ведрине састављен из елемената таме, да ниједан животни садржај и облик није 'чист' од супротних садржаја и облика“ (Егерић 1965: 1212). Према овом критичару, Ристовић има оно што се зове „интелигенцијом сензибилности“, а „то је интелигенција непосредног одјека, разумевања без речи, која се тек накнадно организује у речи и ствара целине емотивних и мислених импулса“ (Егерић 1965: 1213).

Најзад, Егерић закључује да иако се у Ристовићевој „плодној једностраности“ могу тражити ограничења, пошто „песникова клавијатура одјекује само и искључиво на горњоспратна дешавања у природи“, његове песме враћају наду у „у могућности обнављања присних, навино-непосредних извора наше људскости“ (Егерић 1965: 1213). Егерић у своме есеју доводи Ристовића, као и дотадашња критика, у везу са Сен Цон Персом и Елијаром.

Следећа Ристовићева књига *Венчања* објављена 1966. године у Нолиту није била запажена од стране дневне критике као њена претходница. О Ристовићу су поново писали Предраг Протић, чак два текста, додуше један кратак и прилагођен популарном садржају *Практичне жене*, и Богдан А. Поповић, као и Божо Вукадиновић, Остоја Кисић и Стеван Тонтић.

Текст Предрага Протића „Једноставно – поезија“ изразито је афирмативан, како за нову Ристовићеву књигу *Венчања*, тако и за Ристовићево песништво у целини. За Протића се Ристовић знатно разликује од свих других песника његове генерације. Према овом критичару се „од појаве Бранка Миљковића није у српској поезији јавио интересантнији и значајнији песник од Александра Ристовића“ (Протић 1966: 335). Куриозитет је што и Протић уз ову констатацију помиње Ристовићев положај на песничкој сцени, написавши да „Ристовић пише на неки начин одвојен од свих наших свађа, полемика и гужви, повучен у себе и у свој свет“ (Протић 1966: 335).

Према Протићевом мишљењу Ристовићева поезија „не подаје се никаквим класификацијама којима је наша модерна критика не тако ретко склона. Ристовић је и

један класицистички васпитан романтичар и романтичарски настројен класициста“ (Протић 1966: 335). У његовој поезији имамо и чистих лирских, али и интелектуалних момената. На оба ова плана, према Предрагу Протићу, он је на изузетно високом нивоу, и то захваљујући пре свега својој критичкој свести:

Једноставно, Ристовић је песник у оном индијском смислу те речи где бити песник значи истовремено и бити увек будан, имати увек будну критичку свест, у првом реду према себи. Јер онда када је понесен емоцијама Ристовић уме да се заустави управо тамо одакле песници без те унутрашње дисциплине покушавају да почну и не стижу далеко. Његова интелектуална сазнања о свету саопштавају се на један миран и смирен начин као једна у низу ствари које човек који има потребу да комуницира са светом у једном тренутку каже. Ристовићу се не дешава да буде занети опијен том својом мишљу, и да тако занет и опијен умањи дејство онога што хоће да каже. Једна унутрашња дисциплина и једна свест која је увек будна чине Ристовића, за мене, значајним песником, заправо песником који никада не изневери нека основна начела поезије: да поезија није сплет обичних мисли исказаних мање или више писмено и културно. (Протић 1966: 335)

Протић *Венчања*, пре свега, сврстава у љубавно песништво, сматрајући да је Ристовић извео успешне варијације на ову вечиту песничку тему. Према Предрагу Протићу, овај песник је у свакој својој досадашњој књизи бар по нечему бивао другачији:

Али упркос тим метаморфозама кроз које мора да прође неминовно свет сваког доброг песника Ристовић је увек имао један јединствен однос према том свету и један интелектуални став благодарећи коме је и могао из тог света да извуче оно што је у истини поетско и да никад не западне било у реторику или у неку врсту баналности. (Протић 1966: 336)

Поред овог песничког односа и снаге његове личности Предраг Протић хвали и негованост и културу песничког језика Александра Ристовића. На крају Протић свој текст завршава онако како га је започео, одајући велико признање целокупном дотадашњем Ристовићевом песничком делу, полагајући велике наде у оно што ће овај млади песник тек створити:

Песничка авантура Александра Ристовића је, у ствари, тек почела. За релативно кратко време Ристовић је показао такву песничку виталност, открио један несвакидашњи и несвакидашње разуђени сензибилитет, наговестио своју способност да затрепери над свим оним што из спољашњег света долази и што може да га узбуди на било који начин, покушао да нам стави до знања да уме да гледа свет и да зна шта у том свету треба да види да би

*Венчањима* дошло до оне пуне песничке зрелости после које почиње у ствари откривање света у правом смислу те речи. Данас после *Венчања* Александар Ристовић је за мене, без икаквих резерви и оградe најбољи песник своје генерације. Уверен сам, и уверен сам да ме неће демантовати, да ћу када будем писао о петој књизи то исто моћи да поновим и да ћу можда само изменити две или три речи. А ево и које речи: написаћу један од најбољих песника, а изоставити оно своје генерације. (Протић 1966: 336)

Заиста је ретко да један критичар овако без остатка стаје на страну младог песника о коме пише. Чини се то када је аутор приказа у потпуности убеђен у вредност стихова о којима пише. Да је то тако, Протић је потврдио и у свом другом тексту о овој књизи, краткој препоруци за читање коју је објавио на странама *Практичне жене*, где је надахнутим стилем, између осталог, написао и да су *Венчања* песничка књига на какву се „не налази сваки дан и сусрет са таквом књигом за све оне који воле поезију представља не само непоновљив тренутак у њиховом емоционалном животу, него и прави празник и свечаност духа“ (Протић 1966а: 54). Читаоцима овог листа Протић препоручује за читање и претходне књиге Александра Ристовића.

О Ристовићевој новој књизи афирмативно је писао и Стеван Тонтић у тексту „Песничка победа Александра Ристовића“. Тонтић такође види књигу *Венчања* као збирку љубавне поезије посвећене жени. Такође, он наглашава чулност као битну карактеристику Ристовићеве поезије и дионизијски принцип који у њој влада, али истовремено је за Тонтића Ристовић и рационалан песник. Према Стевану Тонтићу –

Ристовић је још на вратима свога уласка у литературу постигао поезију. Он се одмах открио не као слепи певач апсолутно метафизичке, миљковићевске, инспирације која је носила проблематични знак херметизма, већ као сензибилни логичар песничког мишљења, које је страсно изграђивало своју земаљску башту испуњену јаким мирисима, контрастима светлог и тамног и нежним, пријемчивим болом.“ (Тонтић 1966: 91)

За овог критичара Ристовић је творац једног новог света, једног независног микрокосмоса, а *Венчања* су корак у усавршавању тога света. У закључку Тонтић истиче да „Ристовићева књига провереним начином превазилази много од онога што је створила интелектуалистичка грозница у новијој српској поезији“ (Тонтић 1966: 91).

Промишљен и афирмативан чланак о Ристовићевој новој књизи написао је и Богдан А. Поповић, за кога *Венчања* јесу успешно проширивање песничког света

Александра Ристовића. Новом књигом „он је доспео до сагледавања тоталитета живота“ (Поповић 1966: 3). За овог критичара –

[...] оно што налазимо у књизи *Венчања* и није поезија у песмама, већ поезија конципирана као химнични говор о природи, природности, о човеку и хуманости, о свеколиком јединству разнородних појава у животу. Рекао бих чак то је поетска нарација која се доима као исконска поезија. (Поповић 1966: 3)

Поповић указује у свом осврту и на везе *Библије* и ове Ристовићеве књиге. На крају и његов закључак је недвосмислен: „Према свему, ова се књига Александра Ристовића може сматрати оним највишим, најсложенијим и најживотнијим слојем досадашњег његовог певања и, могло би се рећи, синтезом свег оног што је овај изузетни песник створио“ (Поповић 1966: 4).

Кратки приказ Ристовићеве најновије књиге у *Делу* је објавио и Остоја Кисић. У умерено похвалном приказу, за Кисића Ристовићева књига „слави дражи живота у његовој пуној снази, раскошно, милозвучно и помало старински“ (Кисић 1966: 1425). Кисића, поред песника који се често уз њега помињу Перса и Клодела, *Венчања* асоцирају и на Библију.

Међутим, ни *Венчања* нису побрала само једнодушне похвале од стране критике. Прилично негативно мишљење о овој збирци изнео је у свом приказу Божо Вукадиновић. Колико су се мишљења критике тог времена разилазила у погледу вредности и хијерархије међу Ристовићевим првим збиркама, сведочи и Вукадиновићево становиште да је *Име природе* његова најбоља књига. И за Вукадиновића „Ристовићев песнички фаун вечито медитира усред природе“, оно што песника најчешће обележава јесте „море слика“ (Вукадиновић 1966: 14). Ипак, Вукадиновић не види код Ристовића никакву динамичност и развојну линију, већ искључиво статичност и остајање у истом песничком кругу и на истом вредносном нивоу. Иако тачно уочава појаву удела библијске фразе почев од књиге *Дрвеће и светлост унаоколо*, а поготово у *Венчањима*, за Божу Вукадиновића је то пресвлачење Ристовића у библијског профета само привидно „све је то рухо некако мртво и вештачко [...] нигде у нашој савременој литератури није библијска фаза теже нашкодила него Ристовићевој песничкој имагинацији“ (Вукадиновић 1966: 14). Божо Вукадиновић закључује да „оно што је добро у овој збирци не одскаче од песникових



домета из најраније фазе. Можда је то стагнација. Вероватно да мањкају стварна, нова, подмлађена искуства“ (Вукадиновић 1966: 14).

Исте године када и Ристовићева књига *Венчања*, појавила се и хрестоматија *Савремена поезија*, као девета из едиције „Српска књижевност у књижевној критици“, коју је приредио Света Лукић. Овај зборник критика о савременом српском песништву представљао је прву опсежну систематизацију претходне две песничке деценије. У првом делу књиге изабраним текстовима других аутора приређивач је дао преглед полемика у српској литератури после Другог светског рата, а у студијама које је сам написао, Лукић је направио периодизацију и преглед токова и струја у савременом српском песништву. Други део књиге доноси изабране критике о двадесет и осам савремених српских песника. Почев од Десанке Максимовић, Александра Вуча и Душана Матића као троје најстаријих, све до најмлађег песника коме је посвећен текст у овој књизи Милована Данојлића (р. 1937). Као што ни у својим периодизацијама у првом делу књиге нигде не помиње Александра Ристовића, тако Света Лукић овог песника не укључује ни у групу ових двадесет осам песника, иако су у књигу уврштени текстови о већем броју песника рођених почетком, средином и крајем тридесетих година. Ту можемо наћи текстове о Ивану В. Лалићу, Јовану Христићу, Бранку Миљковићу, Бориславу Радовићу, Велимиру Лукићу, Вуку Крњевићу, Божидару Тимотијевићу, Гордани Тодоровић, Љубомиру Симовићу и Миловану Данојлићу.

Додуше, Света Лукић напомиње у предговору да је на највећим искушењима био када су у питању млађи и најмлађи песници и да је узео „само неколико песника од десетине који су, по вредности свога досадашњег рада, такође могли да нађу место у зборнику“ (Лукић 1966: 11), па се морао ограничити „на оне чија је репутација несумњивија, па практично и на оне који су више година присутни у нашој литератури“ (Лукић 1966: 11). Међутим, међу песницима из млађег и најмлађег песничког ешалона који су могли ући у ову хрестоматију Лукић не помиње Ристовића, а песници које он наводи су Блажо Шћепановић, Душко Трифуновић, Драган Колунџија, Бранислав Петровић, Божидар Шујица, Матија Бећковић и Мирјана Стефановић. Изгледа да Ристовићево стваралаштво закључно са 1964. годином, што је година до које је Лукић узимао у обзир песничка остварења, његове до тада три објављене збирке поезије нису задовољиле ниједан од два главна критеријума Свете Лукића. За њега он није био ни „несумњива песничка личност“ која је дала трајнији

допринос српској поезији, али ни „песник-појава“ представник одређене генерације или групе.

У распону од 1966. до 1976. године Ристовић, можда разочаран и чињеницом да у антологијама, и поменутој хрестоматији, није адекватно песнички вреднован, објавиће само једну песничку књигу – *Текстове* 1969. године. Након ње, Ристовић ће се окушавати у прозном жанру, све док се 1976. године и дефинитивно не врати поезији. Књига *Текстови* није, мерено према броју приказа који су се о њој појавили, привукла већу пажњу. Објављена су о њој тек четири приказа, од тога само један у Београду и Србији. Аутор тог јединог београдског приказа био је Предраг Протић, који је и у свом претходном тексту о Ристовићу, приказу збирке *Венчања*, најавио да ће писати и о песниковој наредној књизи. Протић примећује да се Ристовић у овој књизи окушао и у песмама у прози, те песме –

[...] немају онај склад који смо навикли да срећемо код његових песама у везаном стиху познатих из ранијих збирки. Ристовић иде, како изгледа, свесно ка рушењу тога склада и стара се да низањем понекад конвенционалних, а понекад необичних, песничких слика више створи, ако тако може да се каже, неку врсту атмосфере него што дочарава целовиту слику“ (Протић 1969: 308)

И у песмама у прози и у онима у стиху Протић примећује истоветан песнички поступак грађења песничких слика „од неспојивих елемената и свакидашњих призора“ (Протић 1969: 308). Према овом критичару:

Раније збирке Александра Ристовића указивале су на то да је овај песник дошао до једне формалне перфекције и његова *Венчања* представљала су коначно затварање једног песничког круга. То затварање је било двоструко: и у формалном и у интелектуалном погледу. (Протић 1969: 309)

Нова песничка збирка, по Протићу, у интелектуалном смислу не доноси неке битне новине, а на формалном доноси нови поступак спајања песничког и непесничког говора. Можда је то покушај „да се у формалном смислу затворени круг отвори и да се крене ка једној новој, и можда квалитативно вишој, песничкој перфекцији“ (Протић 1969: 309).

За разлику од Протића, Драгољуб Јекнић је у свом приказу видео првенствено континуитет ове књиге са претходним Ристовићевим остварењима:

*Текстови* нису књига која изненађује, већ књига која пре свега уверава да се Александар Ристовић у суштини свог песничког одређења не мења, већ само кристализује и згушњава у јасан звук и звек природе која је у његовом стиху, у његовој песми доживљава непрестане обнове обезбеђујући аутору ваљан глас и име (Јекнић 1969: 18).

Јекнић у својој критици скреће пажњу и на песме које по својој тематици иду у ред љубавне лирике.

Поред ова два умерено афирмативна приказа, о Ристовићевим *Текстовима* писао је и Вјеран Зупа, који пре свега истиче Ристовићеву везаност за француску савремену поезију, Франсиса Понжа и Сен Цон Перса најпре. За Зупу *Текстови* показују „многе врлине и безбројне мане“ (Зупа 1969: 5). У своме приказу хрватски критичар се фокусира на мане у Ристовићевој књизи. Према мишљењу овог аутора српски песник на многим местима није избегао замку понављања већ виђених слика и чутог песничког говора. Такође, Зупа посебно замера Ристовићу једноличност и врло честу „ голу реторичност“ у одељку књиге који је посвећен великим песницима прошлости. За Вјерана Зупу књига *Текстови* „представља једног уистину културног и талентираног пјесника који је, међутим, често у њој више знао вјеровати својему образовању, него ли својој инспирацији и из њега је градио много више него из енергије осталих својих тренутака“ (Зупа 1969: 5)

Наредне 1970. године појавила се још једна значајна публикација која је сумирала резултате песничког развоја у српској поезији након Другог светског рата. У питању је књига *Послератни српски песници* објављена у Нолиту, а чији су приређивачи и аутори двају предговора били Света Лукић и Вук Крњевић. Уз предговоре два приређивача, књига доноси и изборе из опуса двадесет и шест песника који су у српску поезију ушли након Другог светског рата. Мотивацију за ову панораму послератних песника, приређивачи налазе у томе што су антологије савремене српске/југословенске поезије најопрезније са најновијим песницима, оним стасалим у послератном периоду (Лукић, Крњевић 1970: 9). Према Лукићу и Крњевићу: „У антологијама које дају избор поезије из већег временског раздобља, овај, благо речено, резервисан став заштрава се чак дотле да од послератних песника обично долазе у обзир само један или двојица“ (Лукић, Крњевић 1970: 9). Исто тако, чак и у антологијама које су се бавиле искључиво српским песницима који су почели да објављују после Другог светског рата „већи део Миљковићеве песничке генерације

као и нови српски песници остали су до данас без антологијских признања“ (Лукић, Крњевић 1970: 9). Стога је намера Лукића и Крњевића да се да један потпун приказ доприноса послератних генерација српској поезији, поготово што је већ две деценије прошло од тренутка када су први песници из те генерације изашли на песничку сцену. Резултати које је послератно српско песништво остварило „знатне су вредности“ (Лукић, Крњевић 1970: 10), а те вредности имају и „изразите, специфичне, самосвојне карактеристике“ (Лукић, Крњевић 1970: 10).

Међу тих двадесет и шест одабраних „песничких личности“ Лукића и Крњевића налазе се: Васко Попа, Ристо Тошовић, Бранко В. Радичевић, Стеван Раичковић, Слободан Марковић, Миодраг Павловић, Изет Сарајлић, Хусеин Тахмишчић, Иван В. Лалић, Србољуб Митић, Божидар Тимотијевић, Јован Христић, Душко Трифуновић, Бранко Миљковић, Борислав Радовић, Вук Крњевић, Вито Марковић, Љубомир Симовић, Велимир Лукић, Добрица Ерић, Бранислав Петровић, Милован Данојлић, Драган Колунџија, Мирјана Стефановић, Матија Бећковић и Божидар Милидраговић.

Иако је књига објављена 1970. године, сатављачи су имали намеру да представе песништво из прве две деценије након Другог светског рата, мада на крају своје уводне белешке писане крајем 1968. године бележе да су ипак узимани и „текстови који су настали касније, све до краја 1968. године“ (Лукић, Крњевић 1970: 16). Уколико је свакако било разумљиво због чега Ристовићеви текстови нису ушли у Палавестрину антологију послератног песништва, као и у ону Ивана В. Лалића и Пупачића, с обзиром да до тада Ристовић није имао ни једну објављену песничку књигу, може се сматрати озбиљним превидом то што се овај аутор није нашао у овом, до тада најсвеобухватнијем прегледу, наше послератне поезије, пошто је до 1968. године Ристовић објавио четири песничке књиге, и о њему је, као што смо видели, у периодици био публикован значајан број приказа.

Име Александра Ристовића не помиње се ни у текстовима који прате ову панораму „Историја и поезија“ Свете Лукића и „Пјесништво и пјеснички језик“ Вука Крњевића. Овај избор Лукића и Крњевића умногоме је подударан избору Свете Лукића из критичке хрестоматије *Савремена поезија*, с тим што су се овде, у односу на критике о послератним српским песницима, нашли и њихови изворни песнички текстови.

Да се у другој половини шездесетих година и почетком седамдесетих, навелико радило на систематизацији књижевности настале након Другог светског рата, поред

бројних текстова, студија и антологија, сведоче и синтетичке монографије *Савремена југословенска литература 1945–1965* (1968) Свете Лукића и *Послератна српска књижевност 1945–1970* (1972) Предрага Палавестре, које представљају обимне прегледе послератног књижевног стваралаштва и целокупних културних прилика.

То што је један од двојице главних систематизатора појава и токова био Света Лукић, Александру Ристовићу очито није ишло на руку, с обзиром да Лукић Ристовићево песништво није убрајао у значајан део савремене српске поезије. Тако ни у књизи *Савремена југословенска литература 1945–1965* у поглављима „Главне књижевне струје“ и „Пратећи књижевни токови“ он нигде не помиње песништво Александра Ристовића. Да Лукић није имао у видокругу Ристовићеву поезију сведочи и „Календар књижевног живота у Југославији 1945–1965“ у коме се под одредницама поезије за 1959, 1962. и 1964. годину не налазе, заједно са набројаним књигама осталих значајних песника објављених тих година, збирке овог аутора. Стога је више него занимљиво да је Лукић у поглављу „Карактер нове југословенске књижевности“ значајну пажњу посветио Ристовићевом једином роману *Трчећи под дрвећем*, за који је назначио да се још налази у рукопису<sup>16</sup>. Лукић види Ристовићеву прозу као сродну Угринову, Бори Ћосићу и Данилу Кишу, али пре свега Прусту. Занимљиво је за нас да Лукић овде наводи „од песника су му сродни Борислав Радовић из прве збирке *Поетичности*, а донекле и Јован Христић“ (Лукић 1968: 57).

У Палавестриној значајној синтези Александар Ристовић је прошао много боље. Палавестра напоредо са другим песницима разматра и његов песнички опус, сврставши Ристовића у пету етапу послератне поезије, у генерацију песника која нема свој заједнички лик. Палавестра је, како смо већ и наводили, свет Ристовићеве прве три песничке књиге означио као херметичан и расут, чини се, више вреднујући *Венчања* и *Текстове*.

Да је Палавестра много више од Лукића пратио Ристовићево песништво, види се и по „Хронологији српске књижевности 1945–1970“ коју овај аутор даје на крају своје књиге, у којој је убележено појављивање Ристовићеве три књиге поезије (прве, друге и четврте).

---

<sup>16</sup> Књига је иначе објављена у Просвети 1970. године, две године након изласка Лукићеве *Савремене југословенске литературе*.

Исте 1972. године Милан Комненић је објавио антологију *Новије српско песништво*, у којој је дао избор песама и песника из више послератних генерација, почев од оних који су се појавили на песничкој сцени почетком педесетих, попут Васка Попе, Стевана Раичковића и Миодрага Павловића, све до генерације која је крајем шездесетих и почетком седамдесетих година ступила на књижевну сцену, а чији су предводници Милутин Петровић, Милан Милишић, Мирослав Максимовић и Раша Ливада. У друштву тридесет и седам песника нашао се и Александар Ристовић са две песме, знатно мање него што имају, рецимо, најистакнутији песници Комненићеве антологије Васко Попа, Миодраг Павловић или Борислав Радовић. Те две Ристовићеве песме су „Ишао сам према бреговима као да чиним што друго“ и „Четвртог дана видесмо снег у брдима“. Ипак, присуство Ристовића у овој антологији је важно за његову рецепцију, јер је ово прва значајна антологија у коју је уврштен и избор из поезије овог аутора<sup>17</sup>.

Ипак, ово Комненићево укључивљење Ристовића у антологију, није било довољно да се Ристовић нађе у другом издању хрестоматије Свете Лукића *Савремена поезија* објављене 1973. године у Нолиту. У односу на прво издање, Лукић је овде укључио нове панорамске текстове о српској послератној поезији који су у међувремену објављени (ту су се нашли прегледни текстови Палавестре, Богдана А. Поповића, као и предговор из Комненићеве антологије, једини текст у овој књизи у коме се помиње Ристовић), као и уврстио критичарске текстове о неколицини у међувремену стасалих песника. Књига је представила укупно четрдесет и три савремена српска песника (за разлику од двадесет и осам у првом издању). Промењени су текстови о неким песницима, убачени су у међувремену написани, по мишљењу приређивача бољи осврти. Нашле су се сада ти и критике о поезији Милорада Павића, Владана Радовановића, Душка Трифуновића, Вита Марковића, Добрице Ерића, Бранислава Петровића, Матије Бећковића, Божидара Милидраговића, Мирољуба Тодоровића, Бошка Богетића, Слободана Ракитића и Рајка Петрова Нога. Из хрестоматије је искључен текст о поезији Гордане Тодоровић, па она није била, за разлику од првог, представљена у овом другом издању књиге.

---

<sup>17</sup> Интересантно је да се Брана Петровић, много година касније, у свом афирмативном осврту на Комненићеву антологију, наводећи како она „није била преписивачка“, дотакао и Ристовићевог појављивања у њој: „У своју антологију, те 1972, Комненић је уврстио Александра Ристовића, великог српског песника, који ће и постхумно, и после сабраних дела, ове 1998, из једне жалосно конципиране нове антологије бити изостављен“ (Петровић 2018: 311–312).

Као што смо већ рекли, поезија Александра Ристовића, иако је он до те 1973. године објавио пет песничких књига, већином код највећих издавача, није била представљена ни у новом издању Лукићеве хрестоматије. Ипак, Ристовић је у овој књизи био присутан, поред кратког помињања у предговору Милана Комненића, као аутор текста о Бошку Богетићу.

Да је Света Лукић доследно изостављао Ристовићеву поезију из својих разматрања и да до ње није много држао, сведочи и његова *Антологија српске поезије* објављена наредне 1974. године у Згребу. Из целокупног наслеђа српског песништва, Лукић је одабрао и значајан број савремених и још активних аутора. Од оних који су пропевали у послератном добу, у књизи су се нашли Васко Попа, Бранко В. Радичевић, Стеван Раичковић, Слободан Марковић, Миодраг Павловић, Иван В. Лалић, Јован Христић, Бранко Миљковић, Борислав Радовић, Љубомир Симовић и Матија Бећковић.

У овом добу систематизације послератних књижевних, поготово песничких, достигнућа Александар Ристовић се окренуо другим књижевним жанровима и 1970. године у Просвети објавио свој једини роман *Трчећи под дрвећем*. Већ је Света Лукић у својој *Савременој југословенској литератури* овом остварењу, тада још у рукопису, посветио пажњу. Данило Киш и Бора Ћосић указују се Свети Лукићу као најближи аутори Ристовићу у контексту домаће литературе. Ипак, као Ристовићев прави узор Лукић наводи Пруста. Аутор *Савремене југословенске литературе* Ристовићу замера естетизирање.

Када је штампан, Ристовићев роман је привукао пажњу још неколицине критичара (Миодрага Рацковића, Властимира Петковића, Предрага Протића, Бошка Богетића, Ристе Трифковића и Душана Пувачића). Иако је сасвим исправно анализирао бројне аспекте Ристовићевог романа у своме тексту наводивши да књига има бројне врлине као и да се тешко „у нашој текућој књижевној продукцији може наћи толико бираних слика и стрпљиво тражених израза“ (Рацковић 1970: 5), Рацковић ипак замера Ристовићу на претераној артифицијелности и томе што је књига пре свега израз „личне приповедачеве потребе“ без великог значаја за ширу заједницу. Из овога произилази и помало парадоксалан закључак, који Миодраг Рацковић на крају исписује, да је Ристовић „створио дело које се, изнад свега, чита са необичним интересовањем“ (Рацковић 1970: 5). Ова критичарева недоследност, чини се, може проистећи само из разлога што се и он колебао око вредности и успелости књиге *Трчећи под дрвећем*.

У свом приказу Властимир Петковић наглашава лирску димензију романа Александра Ристовића и песничку вокацију његовог аутора. Тај лирски израз адекватан је ауторовом „емоционалном ставу према сопственој прошлости“ (Петковић 1971: 489). Петковић истиче Ристовићеву склоност ка детаљима, што га доводи у близину Марсела Пруста. Иако наводи да Ристовићева књига, иако се бави већ много пута обрађиваном темом детињства, „није без оригиналности“, Петковићев крајњи закључак о вредности романа је неповољан. *Трчећи под дрвећем* „има своја, углавном, лична значења и не допире дубље испод чипкасте површине лирски интонираних доживљаја“, па дело „није, у крајњој линији, превазишло интимистичке димензије“ (Петковић 1971: 490). И Петковић Ристовићу замера на претераној дорађености и артифицијелности језика у овој књизи.

На Ристовићеву страну недвосмислено је, и када је о роману реч, стао као и раније Предраг Протић. У свом краћем осврту за Протића је ново Ристовићево остварење „поетски роман у правом смислу те речи“ (Протић 1970: 63) чија се поетичност пре свега налази у његовој атмосфери. Ова „помало жиродуовска, помало прустовска евокација детињства [...] у којој је свака реч на месту и у којој ниједан потез повучен сигурном руком, није непотребам или узалудан, прожета је извесном мешавином меланхолије и сете“ (Протић 1970: 63). За Протића главна вредност Ристовићеве књиге је у томе што она оставља јак утисак на емотивно биће њеног читаоца.

Још један изразито позитиван и надахнут приказ овог романа написао је и Ристо Трифковић. Њега је Ристовићева проза освајала „својим лиризмом, извјесношћу, властитим мирисима и специфичним сликовитим исказима“ (Трифковић 1971: 259). *Трчећи под дрвећем* је „иворна пјесничка проза која васкрсава једно вријеме“ (Трифковић 1971: 260). Своје одушевљено читање Ристовићевог јединог романа, Трифковић завршава позивањем да се овој књизи треба стално враћати:

У сваком случају ова прилично обимом танка Ристовићева поетска проза богата је животним интензитетом, и права је штета што ће у нашој општој клими нечитања или нерадог читања, остати нечитана или доспјети у мали број руку! Јер она је заслужила и нешто више: да јој се човјек враћа, као нечему што га блажи кад му је тешко! (Трифковић 1971: 262)

Да је Ристовићев једини роман пробудио одређену пажњу сведочи и текст Душана Пувачића „У сусрет роману године“ објављен у НИИ-у, у којој овај тада



стални критичар угледног недељника уочи додељивања Нинове награде прави преглед најистакнутијих романа ојављених у 1970. години. Заједно са романима Борислава Пекића, Меше Селимовића, Бошка Петровића, Михаила Лалића, између осталих, Пувачић наводи и Ристовићев *Трчећи под дрвећем* као један од дванаест најзапаженијих романа објављених те године (в. Пувачић 1971)<sup>18</sup>.

И следећа књига коју је Ристовић објавио била је хибридна. Након лирског романа, песник је објавио *Писма сањалици* (1972), књигу лирске прозе. Ово остварење је пробудило приличну пажњу, судећи према броју текстова објављених у периодици који су били посвећени најновијем остварењу Александра Ристовића. Оно што се може уочити у погледу на ове углавном краће записе, поред истицања лирске природе Ристовићевог дела, јесу и различите жанровске одреднице, којима је тадашња критика именovala *Писма сањалици*.

У свом проницивом тексту Марко Недић наводи како „прозни записи песника Александра Ристовића сабрани у књигу *Писма сањалици* имају особине његових чистих поетских текстова“ (Недић 1973: 12). То сливање песничке форме по Недићу је основни квалитет ове, како је он означава, књиге песничке прозе. Та осамдесет и три писма од којих се књига састоји „у суштини представљају песме у прози, лирске записе о животу, фрагменте сећања на властите илузије и емоције, поетске реминисценције о лепоти живљења, о пролазности и сталном обнављању љубави“ (Недић 1973: 12). За Марка Недића прозна форма коју је Ристовић дао својој новој књизи „само је привид за једну надасве субјективну прозну садржину“ (Недић 1973: 12).

За истрајног Ристовићевог критичара Предрага Протића нова књига Александра Ристовића „спада без икаквих резерви, у оне књиге које смо навикли да сврставамо у лирску прозу“ (Протић 1972: 63). У наставку свога приказа Протић *Писма сањалици* назива романом и истиче различитост слика у њему, од конвенционалних све до оних које подсећају на надреалистиче. О овој књизи Протићев закључак је несумњиво позитиван:

Економишући и временом и простором, и стилем и језиком, Ристовић је срочио занимљиву књигу; један мали лирски роман какви су прилично усамљени у овом тренутку

---

<sup>18</sup> На роман *Трчећи под дрвећем* подсетио је у свом тексту „Чачак у прози Александра Ристовића“ Милован Урошевић 1985. године у чачанском *Градицу*. Покушавајући да у Ристовићевом роману наслути неке конкретне чачанске топониме, Урошевић је подвукао и дејчу перспективу романа, као и моменте рађања сексуалности (в. Урошевић 1985).

српске прозе. То му даје, због тога, изузетну занимљивост, али ни изузетност и занимљивост Ристовићевог романа не леже само у томе већ и у чињеници да се суочавамо са заиста добром прозом (Протић 1972: 63).

За Душана Пувачића *Писма сањалици* представљају динамичан склад између лирске инспирације и разбијене прозне форме која би се тек условно могла назвати романескном“ (Пувачић 1972: 47). За Пувачића Ристовић није изневерио свој песничку суштину и створио дело јединствене лирске атмосфере и блиставих, меланхоличних слика. Ристовић у својој књизи „открива неочекиване садржине у обичним појавама живота и запретење тајне појаве у долинама сопственог бића“ (Пувачић 1972: 48). Ристовић, ипак, није успео да се ослободи од извесних тривијалности и лирске искључивости и стога за Душана Пувачића *Писма сањалици*, „и јесу уверљивија у детаљу него у целини, и у њима се најпотпуније може уживати када се читају на махове и на прескок. Парадокс који код књига ове врсте није редак!“ (Пувачић 1972: 48).

Нову Ристовићеву књигу испратио је и његов завичајни *Чачански глас*. Радован М. Маринковић је у свом тексту, иако писаном у импресионистичком маниру, изнео неколико знаимљивих запажања. Најпре, да су *Писма* „светковина су обичног, али виђена оком необичним“ (Маринковић 1972: 6), а затим да је овом књигом Ристовић животу „рекао да“ (Маринковић 1972: 6). „У његовом казивању све је празник. Позив на радовање док траје 'привременост људског бића!'“ (Маринковић 1972: 6). Читава Ристовићева књига за Маринковића је светковина слика. Због ових набројаних разлога, Маринковић је *Писма сањалици* одредио као „најцеловитију књигу Александра Ристовића“ (Маринковић 1972: 6).

Оно што се да запазити у вредновању првих Ристовићевих песничких збирки, јесте, поред, ипак, сасвим солидног броја текстова о њима у периодици, подељено мишљење критике о њиховој успелости, као и различита вредновања појединих песникових текстова. Међутим, иако је постао тема критике, *Дрвеће и светлост унаоколо* је била, чак, књига са значајним критичким одзивом, Ристовић је имао много мање среће са антологијама, као и са првим опсежнијим вредновањима оновременог савременог песништва. Могло би се и запазити да га је Света Лукић, један од првих систематизатора и писаца историје наша поезије након Другог светског рата систематски заобилазио. Чини се да је овај не улазак у први ешалон млађих и

најмлађих песника путем антологија и књижевноисторијских прегледа, условио опадање интересовања за Ристовићеву поезију, па су *Текстови* доживели прилично слаб одзив.

Оно што се да запазити, јесте и већ рано устаљивање у критичарском дискурсу мишљења о Александру Ристовићу, као запостављеном песнику, што је у овој раној рецепцијској фази само делимично било тачно, имајући на уму јасан увод у критичка писања о њему. Било је, чак, и критичара који су Ристовићеву позицију песника у провинцији идеализовали и романтизовали.

## ЗРЕЛО ДОБА: КРИТИЧАРСКА ЋУТЊА И ПРВА ПРИЗНАЊА

Након вишегодишње песничке паузе Александар Ристовић се 1976. године вратио објављивању књига поезије. Нолит је публикувао његову шесту песничку збирку *О путовању и смрти*. Ова Ристовићева књига је код критике прошла прилично незапажено, и о њој се једино могло читати у часопису *Relations*, и то на енглеском и француском, где је објављен двојезични приказ Србе Митровића, као и у *Вечерњим новостима*, у којим је Чедомир Мирковић објавио кратки приказ ове књиге.

Срба Митровић је у свом позитивно интонираном приказу нагласио спој традиционалних и модерних лирских елемената у Ристовићевој новој књизи, који истовремено представља и спој оног најбољег код овог песника. Митровић примећује и да је књига састављена од фрагмената који, ипак, чине целину. Чини нам се важним овде истаћи и једну реченицу Србе Митровића која можда представља до тада један од најбољих увида у основу Ристовићевог песничког става: „This poetry certainly does not praise life, it ascept it as a gift that can not be refused.“ (Митровић 1977: 68) Срба Митровић завршава свој текст оценом да књига *О путовању и смрти* добро репрезентује оно што је аутентично у савременој српској поезији.

У осврту објављеном у *Новостима*, Чедомир Мирковић је према збирци *О путовању и смрти* био много уздржанији. Он примећује усмереност песника на детаље, на мноштво појединачних и независних ситуација. Из овога произилази и Мирковићев закључак да Ристовићева књига није чврсто заснована као целина, и да се у њој првенствено запажају и памте детаљи и појединачни стихови (в. Мирковић 1976).

Ни са наредном песничком књигом која је изашла 1979. године у Нолиту *Та поезија* Ристовић није био боље среће. О њој су у штампи објављени тек два приказа. А шта тек рећи за књигу *Улог на сенке* објављену 1981. године у СКЗ, о којој се у периодици није појавила ниједна белешка! Све ово сведочи о опадању интересовања критичара за Ристовићево песништво. Као да су се већином повели за становиштима неких антологичара и систематизатора који су Ристовићев опус оставили ван шире рецепције.

Један од два приказа књиге *Та поезија* био је афирмативни текст Милосава Славка Пешића „Песме искуства, песме мудрости“ у коме овај критичар примећује Ристовићеву усмереност ка свакодневном, обичном и периферном. Међутим, оно свакодневно и обично у Ристовићевим стиховима открива своје истински поетске квалитете. Тај Ристовићев песнички поступак огледа се у „анатомском прилажењу животу, огољавању које, мимо очекивања, носи атрибуте поетског“ (Пешић 1980: 11). Ристовић и онеме најбезначајнијем прилази и даје облик и законитост. Песник, према Пешићевом запажању, свему прилази са једним филозофским и стоичким миром. Овај критичар додаје и да је поезија Александра Ристовића проистекла из посматрања.

Други текст о овој збирци проистекао је из пера Драгана Симовића и објављен је у *Књижевној речи*. Већ на почетку свога приказа, Симовић истиче да „све ствари, чак и оне на изглед посве обичне, свакидашње, 'улазе' у поезију Александра Ристовића“ (Симовић 1980: 15). Симовић Ристовића назива још и песником снажне, контемплативно-лирске вокације „аутора десетак уметнички зрелих и значајних збирки песама о којима књижевна критика, још није дала озбиљнији суд“ (Симовић 1980: 15). Симовићев приказ је у много чему сагласан са Пешићевим текстом о истој књизи, једино што га по формулисаности и прецизности судова о основним поетичким поставкама *Те поезије* знатно превазилази.

Поред ова два текста, о Ристовићевој књизи је кратку белешку објавио и Милан Влајчић. Истичући Ристовићеву позиционираност мимо песничких токова и промена у нашој послетарној поезији, Влајчић као карактеристику ове његове књиге наглашава бављење поводима и мотивима „који су по традиционалним поетичким мерилима углавном остајали у забрану недостојном песничке речи и чина“ (Влајчић 1980: 14)

Иако Ристовићева књига *Та поезија* није привукла велику пажњу и о њој се нису огласили најзначајнији и најистакнутији књижевни арбитри, чини се да је, ипак, у приказима добила исправна тумачења.

Следећа Ристовићево остварење, две године касније објављено, песничка збирка *Улог на сенке*, није имало чак ни делимичну срећу претходне књиге. Ова збирка, иако по нашем мишљењу једна од најбољих коју је Александар Ристовић написао, остала је без и једног осврта у штампи. На књигу се једино кратко осврнуо критичар Чедомир Мирковић, у критичарском дневнику под називом „Хроника“ који је тих година водио у *Савременику*.

Наредна песничка књига Александра Ристовића *Нигде никог* објављена у Нолиту 1982. године једним детаљем скренула је на свог аутора пажњу као ниједно његово раније остварење. Наиме, по први пут у својој књижевној каријери Ристовић је овећан књижевним наградама, и то оном најзначајнијом за песничку књигу Змајевом, као и наградом издавачке куће Нолит за књигу године.

Чланови жирија који је Александру Ристовићу доделио *Змајеву награду* Матице српске за 1982. годину били су Јуре Каштелан, Борислав Радовић, Павле Поповић и Твртко Куленовић. Награда је Ристовићевој песничкој књизи додељена једногласно. Председник жирија је био Борислав Радовић, који је приликом доделе награде Ристовићу и саопштио своје становиште о његовој поезији. Није згорег поменути, да је у свом говору и Радовић изразио чуђење због тога што се критика и даље није озбиљно позабавила Ристовићевом поезијом, и што је она остала препуштена једино читаоцима. Посебно је интересантан разлог који Радовић наводи за ову незаинтересованост критике за Ристовићев опус. То је отуда што Ристовић „не испољава баш неку нарочиту потребу за истомишљеницима, за толико корисним и далекосежним припадништвом“ (Радовић 1983: 755)<sup>19</sup>

Поред ових значајних награда, књига *Нигде никог* имала је већи број приказа од претходне три Ристовићеве песничке књиге заједно. Проницљив текст о Ристовићевој новој књизи написао је Ранко Рисојевић, који истиче Ристовића као пажљивог посматрача света око нас, али и неког кога карактерише самилост за сва жива бића и предмете. Рисојевић истиче сликовитост Ристовићеве поезије, као и њену тежњу да прикаже свет у целини. Овај песник према Рисојевићу пре свега види и описује: „Али то пјевање не иде површином предмета, не слика оно што други види (дакле привид), него његово суштинско именовање. Није пјесник ту демијург, већ учавалац“ (Рисојевић 1983: 21). Овакав поступак чини да песник прихвата живот онакав какав јесте и слави га. За Рисојевића Ристовић „бавећи се наизглед малим, он велико погађа у само срце“ (Рисојевић 1983: 21). Иако се Ристовићева поетика може учинити наизглед романтичарском, Рисојевић истиче њену класичну слику.

---

<sup>19</sup> Можда је баш због овог осећаја да је Ристовић недовољно прочитан песник, Радовић и изговорио оно што наводи Павле Угринов у својој *Егзистенцији*, чији знатан део заузимају разговори са Васком Попом, али и Бориславом Радовићем, у Мадери, Екселзиору и другим славним београдским кафанама: „Приликом додељивања 'Бранкове награде' за поезију Александру Ристовићу, Бора је држао главно слово о његовој поезији. Сада накнадно каже: 'Нисам га баш хвалио!' Текст је, ипак, толико леп! Каже Васко“ (Угринов 1996: 116)

У свом кратком тексту о књизи *Нигде никог* Добривоје Станојевић истиче контемплативност и повремену наративност Ристовићеве поезије, као и чест поступак обраћања имагинарном саговорнику. Такође, лирски субјект његове поезије је „у походу поетизовања свега што га окружује“ (Станојевић 1982: 303). Поред набројаног, Станојевић још истиче честу употребу анафоре која Ристовићевој поезији даје специфичан ритам, као и склоност ка дужим песмама, због чега су многе песме у књизи на граници поеме.

О Ристовићевој новој књизи огласио се и његов истрајни критичар Милосав Мирковић, наглашавајући у свом тексту како је и ова Ристовићева књига по навици прећутана „или тек Змајевом наградом изведена на велику сцену. И гле парадокса: опет је враћена на страну ћутања, на сенку заборава [...] Чистота лирске фиксације или одбија или придобија, па ипак, овде је случај нечувеног непоштовања, наследног секташтва“ (Мирковић 1983: 13) Поред ове примедбе упућене књижевној јавности, Мирковић истиче светлост и сенке као праосновне сензације Александра Ристовића, као и његово избегавање сваког „изма“, као и чување класичне песничке прозоодије. Мирковић истиче да Ристовић никада не пева гласно нити естрадно.

Коначно, о књизи *Нигде никог* духовит кратки приказ у духу новина *Јез* у којима се појавио, објавио је Милован Витезовић. За Ристовића песника, каже Витезовић, постоје подељена мишљења: „По једнима је Александар Ристовић изврстан песник. Други сматрају да је Александар Ристовић као песник сасвим изузетан“ (Витезовић 1983: 8). Витезовић се зато у овој „оштрој“ подели мишљења приклања обема, како каже: „По мени је Александар Ристовић и изузетан и изврстан песник“ (Витезовић 1983: 8). Ипак, поред штоса и похвале, Витезовићев текст и садржи и барем једно интересантно опажање: „Песма Ристовићу често у једном има два краја, један је за њега, а други за читаоца. Читалац је њему, као и Новалису проширени аутор“ (Витезовић 1983: 8).

Следећа Ристовићева књига, *Дневне и ноћне слике* (1984), вероватно након награда коју је добило остварење *Нигде никог*, имала је за разлику од неких претходних солидан критички одзив.

Приказујући је у *Политици*, Срба Игњатовић је истакао како Ристовићев незлобиви хумор, али и иронију (не само у овој него и у претходним двама његовим књигама), као и проширивање поетског спектра ка нечему што су уобичајено

непесничке теме. Речима самог Игњатовића „песник ту развија један тип казивања о профаним, такозваним, непоетским темама на самој размеђи лирског и наративног“ (Игњатовић 1984: 12). Овај поступак Игњатовић види и као једну „раблеовску игру која би да шири мотивско-значењске могућности песме“ (Игњатовић 1984: 12) На крају Срба Игњатовић позитивно оцењује *Дневне и ноћне слике*, истичући како песникову зрелост, тако и спремност да и даље трага и изненађује своје читаоце.

Изузетно проницљив одзив на нову Ристовићеву књигу, са погледом на целокупно дотадашње његово стваралаштво, дао је хрватски критичар Хрвоје Пејаковић. Овај критичар уочава значајну промену која се одиграла у песничком делу аутора *Дневних и ноћних слика*, већ од књиге *О путовању и смрти*. Од тада је могуће –

[...] пратити одустајање од оног екстатичног, понекад скоро аутоматском писању блиског низа дојмљивих слика које карактеризира ране књиге. Ристовић све више тежи становитом стишавању и поједностављивању властитог исказа и његовом приближавању обичнијим ритмовима и искуству свих људи, а не само мале скупине одабраних. У ријетко је којег од наших сувремених пјесника један губитак постао извором тако значајног добитка. Пристајући на властиту ограниченост („Кукавна је поезија“), свјесно да „време великих песника канда је прошло“ и одустајући од метафизичке вертикале и њоме увјетоване подјеле на битно и небитно, достојно и недостојно, суштину и привид, Ристовићево пјесништво као да се затекло у неком „хоризонталном“ свијету гдје читава несводива животна разноликост одједном постаје пјеснички изрецива, јер не само „Велике поетске слике“, него и они сасвим обични и на први поглед ништавни предмети „Имају посве разумљиву/ Потребу да говоре“. (Пејаковић 1984: 189)

За Пејаковића ова Ристовићева оданост обичном и свакодневном која је изражена и у његовој најновијој књизи, уз коју и он помиње одређени раблеоски импулс, „не доводи до описивања неког сивог, једноличног живота“, већ „супротно томе, његове најбоље пјесме успијевају задржати и продубити везу с великим тајнама опстанка – не само да чудо није утонуло у досади свакодневице, него управо она бива обасјана његовим сјајем“ (Пејаковић 1984: 190).

Ипак, Пејаковић уочава и одређену опасност оваквог Ристовићевог поступка, пошто у неким ситуацијама он води ка одређеном аутоматизму, што овај критичар уочава у понављању извесних говорних лица и мотива из књиге *Улог на сенке*. „У неким од тих пјесама, Ристовићева способност да 'пише о свему' показује, чини се, и



своју лошију страну, претварајући се у рутинско исписивање пјесама на задату тему.“ (Пејаковић 1984: 190) Међутим –

[...] неспорно је да тај свој иманентни недостатак, ту самонегацију што је можда носи у властитим темељима, ристовићевска поетика вишеструко надокнађује богатством и разноликошћу резултата до којих пјесника доводи њена суставна примјена (Пејаковић 1984: 190).

У *Летопису Матице српске* свој текст о новој Ристовићевој књизи објавио је и Јовица Аћин. Овај писац и књижевни теоретичар највише пажње је посветио специфичном Ристовићевом песничком исказу „у по гласа“. За Аћина –

Тај говор није ни крик ни шапат, већ ритмизовано притицање и отицање, плима и осека, дисање које не гуши поетску дикцију, као што је претерано и не наглашава. Ненаметљив, али чујан, овлашан, али неизбрисив, говор је Ристовићев мера по којој се разрастају значења истанчаних и најчешће непоновљиво изабраних „слика“ између „целовитости“ и „неодређености“. (Аћин 1984: 624)

У овој књизи Аћин истиче и својеврстан иронијски заокрет који доноси ова књига у односу на претходне. Та иронија „праћена је незаборавним смехом, полугласним као што је и говор који га изазива“ (Аћин 1984: 625).

На крају свога текста Аћин не жели да разврстава Ристовићево остварење по скалама савремених песничких опредељења, сматрајући да је у њему „нешто од неисprobаних шанси у модерном српском песништву“ (Аћин 1984: 625) и стога је оно лако препознатљиво у оквирима савременог песништва.

Краћим текстом о Ристовићевој новој књизи огласио се и Владимир Павић. Овај критичар назива Ристовића песником различитости. Ипак, за овог критичара, та потрага за поезијом свугде „често му умањује ниво поетског па често и естетског“ (Павић 1986: 42), налазећи те недостатке у циклусу „Јавне девојке“. На завршетку свог приказа Павић одаје признање Ристовића, и, занимљиво, учава недостатак једне књиге изабраних песама његових:

Но, врлина је овог пјесништва и јасност и читкост. Није површан, а питак је и лако се усваја. Логично, да плодност и то уочљива плодност мора донијети и наплавине незрелог и непреврелог. Ристовић је од оних пјесника којима је нужан избор поетских творевина из свих досадашњих збирки. Тако компонован избор био би рекапитулација за овог пјесника значајних

остварења. Овако је још увијек разливен и разбацан. А има доста квалитетног материјала. (Павић 1986: 164)

Да је током осамдесетих Ристовићев песничка радионица радила пуном паром сведочи и појава нове књиге песама већ следеће 1985. године. Нову књигу Александар Ристовић је назвао *Слепа кућа и видовити станари*. Књигу му је објавио Нолит, а за њу је добио и Октобарску награду Града Београда. Причу о тој награди из пера Мирјане Стефановић, већ смо пренели. Међутим, иако је књига била и награђена, она као по обичају који је важио и за већину Ристовићевих збирки које је објављивао тих година, није изазвала велики број критичара да о њој пишу. Свега два приказа и једна кратка белешка појавили су се поводом ове књиге.

Надахнуту и јасну критику о њој исписао је Слободан Костић, истакавши да нова књига у себи садржи поетске теме назначене и у претходним Ристовићевим књигама које нису биле пропраћене „бучним комплиментима књижевне критике какви прате поједина остварења и знатно ниже вредности“ (Костић 1986: 11). Овај критичар истиче Ристовића и као једног од најзанимљивијих и најоригиналнијих песника своје генерације. Ристовић „одбацујући класичне и помодне поетске реквизите [...] твори поезију тзв. конкретизма, уносећи у свој песнички продукт свакодневне слике и догађања“ (Костић 1986: 11). „За Ристовића“ наставља даље Костић „нема 'великих' и 'малих' тема, 'вечних' мотива. По њему, и најмањи детаљ свакодневља може бити предмет песме“ (Костић 1986: 11). Ови феномени су у његовој поезији често хуморно осенчени, па Слободан Костић Ристовићеву поезију назива „својеврсном пародијско-рефлексивном пројекцијом света“.

Као циљ који је Ристовић пред себе поставио Костић види приказивање у свој пуноћи човека и света садашњице, „покушај обухватања свих места и свих страна на огромној мапи савременог битисања“ (Костић 1986: 11), док његов песнички израз он види као „особену једноставност“ односно „сложену једноставност“. Такође, Ристовић тежи и сталном брисању граница између поетског и непоетског.

У критици под називом „Космонизамски знаци у поетици свакодневног“ Драган Тодоровић истиче Ристовићеву моћ уочавања и опевавања свакодневног. Овај критичар акценат у свом тексту ставља на аутопоетичку песму „Критика поезије“. Он, такође, истиче и тему „страха од смрти“ у Ристовићевој новој књизи коју повезује са оном код Рилкеа (в. Тодоровић 1986: 147–148).

Поред ова два, краћа текста, о књизи *Слепа кућа и видовити станари* у дневним новинама појавила се и сасвим кратка белешка Милоша Милишића. Према Милишићу Ристовић „своју песму, као и раније, гради на симболима свакодневног живота, књижевног искуства и митологије“ (Милишић 1986: 8). Такође, аутор белешке примећује да код Ристовића „нема коначних, једном за увек дефинисаних појава, бића“ (Милишић 1988: 8).

Међутим, иако су последње књиге Ристовићу донеле нешто већу пажњу у књижевној јавности, пре свега угледним наградама које су донеле своме аутору, то, ипак, није било довољно да се не настави његова лоша срећа са антологијама и песничким панорамама. Средином осамдесетих појавиле су се две књиге изабраних песама и песника, које су потпуно пренебрегнуте како Ристовићево постојање у историји српске поезије, тако и његово битисање на савременој песничкој сцени. Обе антологије су биле у издању *Књижевних новина*.

Најпре је 1985. године песник Вук Крњевић објавио своју књигу *Међу јавом и међ сном: антологија српске поезије XX века*. Ова антологија имала је већ своје премијерно појављивање годину дана раније на словеначком језику. У свом избору Вук Крњевић представља српску поезију од Лазе Костића, преко песника наше модерне и авангарде до српског песништва друге половине двадесетог века. Крњевићев избор песништва прве половине века умногоме је очекиван, и у њему нема изосатнка неких значајнијих песничких имена. Крњевић је очекиваним и високо валоризованим песницима придодао Душана Срезојевића и песника Андрића.

Послератно песништво добило је доста простора у Крњевићевој антологији. Од песника који су се јавили након Другог светског рата у његовој антологији су се нашли Васко Попа, Бранко В. Радичевић, Миодраг Павловић, Стеван Раичковић, Иван В. Лалић, Божидар Тимотијевић, Јован Христић, Бранко Миљковић, Борислав Радовић, Вито Марковић, Љубомир Симовић, Бранислав Петровић, Мирјана Стефановић, Матија Бећковић, Милутин Петровић, Адам Пуслојић, Рајко Петров Ного, Мирослав Максимовић, Раша Ливада, Душко Новаковић и Новица Тадић. Иако је, према овом широком захвату који је направио, имао намеру да обухвати све оно што вреди у поезији након Другог светског рата, све до краја седамдесетих година, Ристовићевог имена, ипак, нема на овом немалом списку. Можда то није ни чудно, с обзиром да је

Крњевић Ристовића већ једном изоставио из круга значајних појава наше послератне поезије, и очито своје изборе није имао намеру да ревидира<sup>20</sup>.

Две године по објављивању књиге *Дневне и ноћне слике*, књижевни критичар и у том тренутку уредник *Књижевних новина* Миодраг Перишић саставио је песничку панораму *Укус осамдесетих*. Књига коју је њен састављач представио као „актуалну панораму српске поезије“ доносила је у себи велику већину најзапаженијих песника српског послератног песништва, почев од Попе, Павловића и Раичковића, све до Милоша Комадине.

Међутим, неки значајни песници у овој књизи изостају. Од Ристовићевих вршњака у њој нема Јована Христића, чије је одломак из песме „Федру“ Перишић ставио за мото своје панораме, и на тај начин делимично прикључио Христића својој књизи. Такође, нема ни Милована Данојлића, чији изостанак Миодраг Перишић објашњава тиме да се овај песник током осамдесетих година много више остварио као прозни писац и да је тренутно, према мишљењу састављача, „далеко од поезије“ (Перишић 1986: 12). Вероватно би ово могли бити и разлози изостанка Христићевог песништва, с обзиром да је у тренутку онјављивања *Укуса осамдесетих* он више од две деценије није објавио песничку књигу. Међутим, чини се да се овог принципа Перишић није доследно држао уврстивши у књигу стихове Бранка Миљковића, чије је песничко дело било одавно завршено и чији је утицај Перишић у свом предговору изложио критици. Но, не улазећи даље у анализу Перишићеве панораме, истакнимо да се у њој није нашао ни Александар Ристовић, који је насупрот поменутиим ауторима, током осамдесетих био веома песнички активан, и чије је дело, према нашем мишљењу доносило у себи неке од оних компоненти, вероватно и већину, које је Миодраг Перишић желео да истакне својом књигом као „укус осамдесетих“.

Иако је у наредне две године направио паузу у објављивању нових песничких књига, часопис *Савременик* посветио је у свом децембарском броју за 1986. годину доста простора Ристовићевом песничком делу. Ова свеска реномираног часописа донела је Ристовићевих „седамнаест насумице одабраних песама“, као и опширну студију Милице Николић о Ристовићевој поезији под називом „Метафизика чулног“. Овај текст Милице Николић јесте и први опширан и студиозан текст о поезији

---

<sup>20</sup> О томе, уосталом, сведоче и и два поновљена издања ове антологије, последње из 1997. године, у којима, такође, нема Ристовићеве поезије.

Александра Ристовића, и једини такав који је овај песник за живота добио. Значај овог текста истакао је и сам Ристовић у интервјуу „Поезија је филозофија наших емоција“ који је дао поводом добијања награде „Бранко Миљковић“ четири године касније. На новинарско питање да ли су га критичари читали исправно и ко је био најближе његовом осећању сопственог дела, Ристовић је одговорио:

Углавном јесу, али нецеловито. Сваки од оних који су писали о мојим књигама дотицали су понеки део целине. Кадикад су то биле тек само површне импресије. Један од најстудиознијих написаних текстова о мојој поезији је заправо есеј Милице Николић „Метафизика чулног“, објављен у *Савременику* децембра 1986. године. (Ристовић 2004: 229)

Свој есеј о Ристовићевом песничком делу Милица Николић отвара поставком тезе о постојању специфичног израза овог песника, који говори о апстрактном тако што говори о конкретном. Важну тачку на успостављању овог специфичног језика јесте обраћање. Ово управно обраћање омогућава непосредан однос са бићима и предметима, који је обојен једном посебном сугестивношћу.

Такође, ова критичарка истиче да у свету Ристовићевог песничког дела „Маргиналија нема. Радикалан став је: говорим о свему, јер само то *све*, у својој укупности, чини целину постојања“ (Николић 2008: 71). Живот се схвата као велики распоред без реда, или, пак, као један поредак у коме постоји свеопшта зависност. Из овог јасно произилази да у Ристовићевом опусу, што су поводом његових најскоријих збирки, видели смо, истицали и њихови дневни критичари, „нема ни поетских ни непоетских тема, високих песничких синтагми и песништва недостојних споредности“ (Николић 2008: 71).

Врло је интересантан и закључак Милице Николић о још једном учинку песничког поступка Ристовићевог. Својим исказом он нама онемогућава „да се у ту метафизику загледамо, или да потражимо шта је са друге стране. То је то и све је ту“ (Николић 2008: 71).

Након ових драгоцених и луцидно формулисаних увида о основним начелима песничког света Александра Ристовића, Милица Николић креће у доказивање своје основне тезе о Ристовићевом конкретном представљању онога што је апстрактно, метафизичко и опште, идући кроз неколико Ристовићевих појединачних песама, подвргавши неке стихове и синтагме у њима минуциозној анализи. Овај подухват

дубинског захвата у неке појединачне текстове Милице Николић, изузетно је важан у контексту проучавања опуса песника *Дневних и ноћних слика*, како због тога што њиме Милица Николић развејава сваку дилему у погледу исправности својих ставова, тако и због тога што ако се изузме рана анализа једне Ристовићеве песме од стране Звонимира Голоба, његови појединачни текстови до тада нису били подргнути тако пажљивом читању и испитивању.

Овакво читање оповргава и на први поглед завањајућу једноставност Ристовићеве поезије, која понекад ствара илузију да је непотребно посветити неким његовим текстовима више труда за разумевање. Милица Николић, пак, анализом неких стихова и целих песама показује њихову изразиту промишљеност и неопходност сваке песничке употребљене речи и израза у добијању најбогатије лепезе значења. Такву песничку промишљеност критичарка је посебно представила на примеру песме „Пут за пешачење“, анализирајући Ристовићеву употребу деминутива „жабица“, као и поређења ових жабица са „дечијим шакама“ у завршном делу песме.

Милица Николић у Ристовићевом опусу налази једним делом –

[...] песме о конкретном које су толико то и само то да их можемо назвати апсолутно конкретним (а које и јесу оне праве и велике Ристовићеве скривалице), и другим – којим се спекулативне теме изговарају мање или више видљиво, пробијајући се изриком кроз конкретну-чулну сликовноцу. (Николић 2008: 75)

Овако постављајући ствари, Николић уочава да у Ристовићевој поезији најчешће имамо посла са две парадигме. Једна је када нам песник путем једне „привидно 'обичне' слике“ даје конкретан приказ, чија је подлога заправо апстрактна, а сам приказ има симболично значење. Као пример за ову врсту песама критичарка анализира песму „Будуће време“. У овом случају –

Сликајући конкретан приказ да конкретнији не може бити, Ристовић говори о чуду живота и о његовој тајни, о ономе што биолози зову логиком живота. И даље од тога: о законима времена којима се ни на који начин не можемо одупрети. 'Стабаоце', магаре, кола и боца са пивом и јесу оно Ристовићево *све* помоћу којег изриче своју филозофију живота, а да притом ниједну управну реч о томе није изрекао. (Николић 2008: 77)

Песму „Природни разлог“ критичарка узима као „узор-пример песме-призора, можда чак и веристичког израза“ (Николић 2008: 78), у којој приказивање једног

жабљег скока из „Ничег у Ништа“ постаје и виђење људског трајања и преласка на другу страну. Милица Николић налази да су врло ретке Ристовићеве песме у којима се одступа од „чулног размишљања“ и конкретног приказивања. Једина таква песма коју анализира је „Одсјај“, која је остала на нивоу апстрактне расправе, али се и она ублажава директним обраћањем читаоцу.

У другом делу свога есеја, насловљеног „У славу 'ниског доле'“, критичарка, пре свега, посвећује пажњу двама Ристовићевим циклусима „Лева пукотина“ и „Јавне девојке“ из књиге *Дневне и ноћне слике*, на које су пажњу већ обратили и приказивачи ове песничке збирке. Ови циклуси јаког веристичког тона и изражене сликовитости су „она крајња тачка конкретног и животног којим се устоличује разумевање света, а што иначе представља саставницу живота која обично не улази у програм поезије“ (Николић 2008: 86). Ристовићеве песме са овом тематиком су „део оног погледа који не дели виђено ни по којем начелу, поготово не добра и зла или лепог и ружног“ (Николић 2008: 86). Ову осбину Ристовићеве поезије и његовог песничког става уопште, Милица Николић означава као „антиманихејство“.

Песме које су у поезију уводиле свет из доњих предела и оно што се обично сматра непесничким и најчешће остаје ван света поетског, Ристовић је писао и пре ова два циклуса. Као пример тога Милица Николић анализира песму „Предео са снегом“, која се бави клањем свиња, и у којој се песник обраћа њиховом кољачу.

У циклусима „Лева пукотина“ и „Јавне девојке“ Ристовић уводи „без икаквих еуфемизама, изравно именовање и директно означавање тзв. 'доњих' региона и скаредних радњи“ (Николић 2008: 87). За Милицу Николић певање о овим радњама и њихово уношење у поезију има смисао „у сталном повезивању *свих* човекових функција и, тиме, њиховог устоличења у горње регионе живота“ (Николић 2007: 88). Ове циклусе критичарка ставља на високо место у Ристовићевој поезији, и за разлику од неких критичара, не изриче ни једну примедбу песниковом поступку.

„Леву пукотину“, „велику поему о истовремености високог смисла живог и уништавајућег бесмисла оног што Живот значи“ (Николић 2008: 89), како је Милица Николић назива, ова критичарка види у кругу „великих скрнавитеља раблеовског типа“ (Николић 2008: 91).

Други песнички циклус представља „више групни портрет човечанства с дамом, снимљен при заједничком послу, на истом месту, и проширен неколиким представницима животињског и религијског царства“ (Николић 2008: 91–92). Из угла јавне девојке виђена је „шаролика људска разноврсност, али и једност“ (Николић 2008: 92). И у овом кругу песама види се постојање Ристовићевих „пародично-бласфемичних побуда“ (Николић 2008: 92).

На крају овог дела свог текста Милица Николић закључује да песник Александар Ристовић има довољно поштовања и према најситнијем испољавању нашег постојања „као што га неће имати према 'великом' и 'светом' – не сажаљевајући и не величајући, не тражећи замену и не нудећи спасоносну наду“ (Николић 2008: 94).

Крајем осамдесетих година, након трогодишње паузе, Александар Ристовић је наставио са објављивањем песничких остварења годину за годином, с тим што су те књиге, у односу на оне из прве половине осамдесетих година, биле жанровски још разноврсније. Наставила се и умерена незаинтересованост књижевне критике за његова остварења, па тако и ове песничке књиге нису биле богзна како пропраћене и тумачене.

Ристовић је најпре објавио у Нолиту, и то у библиотеци „Распуст“, књигу *Лак као перо*. Ову едицију уређивала је песникиња Мирјана Стефановић и у њој су објављивана најзначајнија остварења омладинске књижевности. Тако су у овој едицији објављени Толкинов *Хобит*, који је библиотеку и отворио као њена прва књига, књиге Михаила Ендеа, али и домаћих аутора омладинске литературе попут Анта Станичића, Берислава Косиера, Драгана Лукића. Ипак, у библиотеци су објављиване и књиге које су „двоструко кодиране“, попут *Убити птицу ругалицу* Харпер Ли (објављена под насловом *Као да убијеш дрозда*) и *Раних јада* Данила Киша, између осталих.

Објављивање у овој познатој библиотеци, назначило је јасно и промене које је нова Ристовићева књига донела у односу на његова претходна остварења. Књига је пропраћена и предговором Милице Николић, овај пут наравно написаним у складу са потенцијалним читаоцима Ристовићеве књиге. Ова критичарка и насловом свога текста „Ристовићев 'роман у стиховима“ најпре дефинише жанр нове књиге песника *Слепе куће и видовитих станара*. Она то чини по аналогији са Пушкиновим остварењем *Евгеније Оњегин*, које је такође називано романом у стиховима. Служећи се још једном аналогијом са руском књижевношћу, ауторка предговора Ристовићеву књигу називанаши *Детињством и Дечаитвом*. Оваква своја поређења она и образлаже:



Ристовић је у стиховима написао „роман“ о једном ратном детињству, које је детињство као и свако друго, исто колико и није детињство као свако друго. Написао је безмало две стотине песама, које су све призори, „мали“ и „велики“, из живота главног јунака ових лирских приказања, самог песника Александра Ристовића. Призори који тако, у низу, чине веома одређен сиже и уоквирују фабулу овог дела сачињеног од песама-драмолета на најразличитије теме из живота једног младог бића. Из те целине израста и „место радње“, и сама „радња“, и „главни јунаци“ и „окружење“, и „живот у сну“. (Николић 1988: 7)

Ауторка предговора истиче и да у овој књизи Ристовић „устоставља неку идеалну равнотежу између детаља који су толико стварносни да нас просто прље дахом живота – и оних који припадају машти и сну“ (Николић 1988: 9). Милица Николић, такође, помиње да је песник избегао замку стварања идеалне слике детињства и идеалног јунака дечака који расте. Свет ове Ристовићеве књиге сачињен је и од светлих и од тамних ствари: „'Јуначка' страна књиге *Лак као перо* је управо у том нескривању зла и у откривању да невиност уме да прими зло широм отворених очију као и лептира или цвет“ (Николић 1988: 10).

Ова критичарка још истиче да се у књизи *Лак као перо* даје развој једног дечака који добар део својих сазнања добија и читајући. На крају свога предговора, она подвлачи и да је књига која следи намењена и младим и старијим читаоцима.

Као по обичају ни књига *Лак као перо*, као ни претходне Ристовићеве књиге, није изазвала велики број критичара да о њој пишу. Заправо, о њој се појавило тек неколико кратких бележака. Две су дело Милан Р. Марковић. Занимљиво је да је он поред приказа „Албум ратног детињства“, написао и кратку препоруку за читање у сарајевском часопису за децу *Весела свеска*, под називом „Књига раних сазнања“.

Приказ који је Милан Р. Марковић написао, изузетно је позитивно интониран. Аутор приказа већ на самом почетку наглашава да је Ристовић нашу књижевност за децу, али и не само за децу, обогатио једним веома вредним и значајним делом. „По својој трајној вриједности, оно се већ сада, одмах након изласка, може поредити са чувеном групом приповиједака *Рани јади*“ (Марковић 1988: 9). Своје поређење са Кишовом прозом Марковић темељи и на двострукој намени Ристовићевог остварења, које и попут Кишове књиге могу читати и деца и осетљиви.

Марковић подвлачи и изузетну лакоћу са којом је Ристовић опевао своје ратно детињство, као и вредност појединачних песама ове књиге, које и стојећи самостално

имају изузетну вредност. Прихватајући одређење Милице Николић о „роману о стиховима“, Марковић закључује да се књига може читати и као роман, али и као књига песама о ратном и предратном детињству.

О Марковићевој фасцинацији овом Ристовићевом првом књигом за младе читаоце сведочи и то да је овај критичар издвојио из *Лак као перо* песму „Месечина“ у „Читанку“ *Малих новина*, рубрику коју је Марковић у овом дечјем часопису уређивао, и која је доносила у избору најбоље текстове омладинске литературе.

Поред Марковића, кратки приказ написао је и Добривоје Јанковић у омладинском књижевном листу *Венац* који је излазио у Горњем Милановцу. Јанковић ову књигу о ратном детињству, коју види као дубоко доживљену, без трунке извештачености и пренемагања, оцењује и као „најбоље, најискреније и најдодживљеније песничко остварење овог југословесног песника средње генерације“ (Јанковић 1988/89: 34). О књизи *Лак као перо* појавила се и белешка у додатку за децу подгоричке *Побједи* (в. Воштар 1989:2).

Наредну књигу, поново жанровски различиту од онога што је до тада објављивао, Александар Ристовић је објавио већ наредне 1989. године. У питању је збирка *Платно*, састављена од преко пет стотина кратких песама, углавном од три стиха, које су веома блиске хаикуу. Ову књигу, коју је песник штампао у Народној књизи, пратила је умерена ћутња, на коју смо већ навикли. Критика током осамдесетих јеноставно није успевала да одржи корак са Ристовићевом обимном песничком продукцијом. Тако ни *Платно*, као ни највећи број ранијих књига Ристовићевих, није успело да се пробије у ред књижевних догађаја. О овој књизи појавиле су се у периодици приликом њеног изласка само три критике. Једну је у хрватској средини објавио песник, књижевни критичар и историчар уметности Тонко Мароевић, другу је написао Радивоје Микић, који је истовремено био и рецензент ове књиге Александра Ристовића, док се трећа појавила у Сарајеву из пера Милијана Деспотовића.

Иако се на Ристовићеву нову књигу осврнуо у прилично кратком тексту, Тонко Мароевић је на том малом простору показао изузетно познавање песниковог целокупног дотадашњег опуса, оцртавши лук читавог његовог развоја, и давши вредновање опуса овог песника у контексту српске поезије, али и изложивши неке од разлога за његову недовољну ширу прихваћеност. Стога вреди навести овде скоро читав први део Мароевићевог текста:

Готово неприметно, корак по корак примицао се Александар Ристовић из двоструког рубног положаја – земљописног и проблематског – самоме средишту сувремене српске поезије. У осамдесетим годинама плодношћу и вриједношћу дефинитивно се наметнуо као једна од најзначајнијих фигура у београдском пјесничком кругу и као један од најпотичајнијих личности у ширим културним размјерима. Тешкоће прихваћања можда су биле дијелом увјетоване инерцијом критике и јавности (а и претходно подијељеним улогама литерарног establishmenta), али их је свакако увјећавала и пјесникова неустаљена морфологија, право номадско кретање кроз неколико доминантних модела европске, посебно француске Модерне. (Мароевић 1990: 40)

У наставку текста Мароевић описује Ристовићево песничко кретање од рецепције Пола Елијара на песничким почевима, преко освајања поетика Сен Џон Перса и Франсиса Понжа. Ристовић ипак није постао никакав француски песник на српском, како каже Мароевић, већ је своју поезију градио на сопственим темељима, да би се у „другом полувремену“ свога стваралаштва успешно ослободио зависности од ових утицаја и отворио своје песништво ка искуствима непосредне стварности.

Као највредније у песниковом опусу, Мароевић издваја његове књиге из осамдесетих година *Улог на сенке*, *Нигде никог*, *Горе доле* и *Слепу кућу и видовите станаре*, као и књигу аутобиографско-дневничких лирских записа *Лак као перо*. Овај зналац поезије примећује у последњим годинама Ристовићеву тежњу ка епским структурама.

У другој половини свог краћег текста Мароевић се осврће на најновију Ристовићеву књигу *Платно*. Овај критичар прихвата и одређење рецензента Радивоја Микића, који говори о својеврсном роману, али истиче да иако песник није сам жанровски одредио своју збирку „свакако је ријеч о слободним варијацијама на јапанску форму хаика“ (Мароевић 1990: 40). Овај карактер хаика Ристовић је нагласио и акцентом на визуелно у песмама, оне су својеврсни исечци из природе. Међутим, Мароевић наглашава да у њима нема много традиционалне сликовитости. За хрватског песника је и упадљиво „колику зачудност пјесник знаде збити у обичан, непретенциозан кроки“ (Мароевић 1990: 40), те он закључује да –

[...] врхунска поетичност ове збирке врца подједнако из парадокса и асимилације, а подржана је крајње зрелом лежерношћу, фамилијарношћу (са свијетом) и сасвим изнимно продуктивном опуштеношћу израза. (Мароевић 1990: 40)

Други текст о књизи *Платно* написао је Радивоје Микић, чији се рецензентски коментар налази и на корици ове Ристовићеве књиге. Микић на почетку свог текста говори о Ристовићевој жељи да нам у својим кратким песмама представи нешто што је делић одређеног искуства или сећања, оно што је песничка свест опазила у тренутку, и презентовала нам га као својеврсни „снимак“ неког призора.

Читалац који буде прошао кроз свих ових 520 Ристовићевих фрагмената, по завршетку тог процеса, сматра Микић биће под утиском да је прочитао роман. У овом Ристовићевом делу сусрећемо се са оном количином информација са којима се сусрећемо читајући један велики епски облик. У *Платну* се –

[...] сусрећемо са изузетно сложеним и рапчлањеним тематским планом. Пролазећи кроз време, кроз различита емотивна стања, дотичући се својих књижевних и ванкњижевних опсесија, Ристовић нас је увео у један тематски универзум у коме нема преовлађујуће боје. (Микић 1990: 11)

Радивоје Микић примећује Ристовићеву жељу да критички интонира и нека друштвена збивања и појаве. Али песник све то ради из једне специфичне перспективе. Најчешће се на појаве гледа из ироничног угла, некада јаче, а некад слабије истакнутог. Као још једну битну Ристовићеву намену у *Платну*, Микић наглашава потребу –

[...] да средиште свог емотивног живота смести у оно што је сасвим обично и због своје обичности неприступачно највећем броју људи. Отуда ће, нема сумње, читалац један део Ристовићевих песама доживети и као лирску рехабилитацију онога штоје мало и, због тога, склоњено у страну. (Микић 1990: 11)

Зато Микић ову Ристовићеву књигу види и као полемику са одређеним системом вредности који нам се намеће споља, и сматра да прави вредносни одговор може доћи само изнутра и из целине људског искуства.

И за Деспотовића свака кратка песма збирке *Платно* опстаје за себе, али истовремено чини и један вербални низ „у коме се једна слика слива у другу смислом и поруком, а појединачно такође опстајавају“ (Деспотовић 1990: 145). Деспотовић пре свега указује да се Ристовић у овој својој књизи ослања на традицију хаику певања, али пишући пре свега неправилни хаику, онај који не поштује стриктну хаику метрику.

Најаналитичнији текст о Ристовићевој новој књизи написао је Живан Живковић, тада предавач савремене књижевности на београдском Филолошком факултету.

Правећи нешто шири увод, овај прерано преминули проучавалац наше књижевности, запажа да су у последњих годину, две на нашу савремену књижевну продукцију значајно утицала два велика велика јубилеја, која су и званично била бучно обележена, шест векова Косовске битке и три века од Велике сеобе. Како Живковић каже, ретки су песници „који своју реч или стих нису уградили у обележавање ових годишњица“ (Живковић 1990: 352). Међутим, за разлику од већине тих година Ристовић је одолео овом изазову и „избегао пригодничарско стиховање, на које овакво одређење неизбежно рачуна“ (Живковић 1990: 352).

За Живковића је ово још једна потврда, чини се, Ристовићевог разликовања од главних песничких токова, за њега је овај аутор још од своје прве песничке збирке „друкчији од песника на основу чијих стихова су се формирали токови, струје и модели певања који ће касније бити прихватани и дуго имитовани“ (Живковић 1990: 352). Занимљиво је још једно становиште Живана Живковића о Ристовићу, који смтра да се овај песник „може прибројати малом броју аутора наше савремене поезије који се разликују, тако рећи, од збирке до збирке“ (Живковић 1990: 352).

Пишући о општим особинама Ристовићеве поезије, овај аутор истиче његов прозаизовани стих дугог метра, којим је овај песник „на једној страни, именовано свет обичних, малих ствари, а на другој ругао се торжественостом, везаном стиху, чију је обнову започео Бранко Миљковић“ (Живковић 1990: 352). Према Живковићу „Ристовић се определио за литерарну 'елаборацију' познатог, непоетског материјала, одлучно уверен да узвишено није искључиви поетски предмет“ (Живковић 1990: 352).

У тумачењу *Платна* и Живковић помиње да је прва асоцијација на ове кратке песме хаику форма, а он као добар познавалац далекоисточних песничких облика потврђује да се у овој књизи „нашло неколико десетина песама које ни пуритански настројени тумачи и песници хаикуа не би одбацили“ (Живковић 1990: 353). Међутим, постоје и песме у којима се поступак нашег песника знатно разликује о стриктних поштоваоца ове источне књижевне форме:

Ристовић не оставља слику коју предочава без извесних коментара и не избегава да песма буде сведена на афоризам, да буде заснована на игри речи, да се формом и смислом приближи загонци, да буде „место“ на којем ће се укрстити различите, па и противречне изјаве, или, пак, да се семантички утемељује на две-три најординарније и најпрозаичније констатације о стварима које јесу такве какве јесу. (Живковић 1990: 353)

Ристовић веома често хаикве надограђује и разграђује. Ипак, Живан Живковић подвлачи да су најуспелије Ристовићеве песме у овој књизи изречене иронијским говором. Он на тај начин у овим својим микропесмама профанизује мноштво хијерофанизованих објеката, представа, појава, спознаја. У основ говора ове књиге мозаичке структуре, уткане су многе говорне фигуре „од обраћања и алузије до реторских питања и силогистички изведених закључака“ (Живковић 1990: 353)

Поред хуморних слика и прилика, Живковић у *Платну* уочава и бројне језовите и тамне слике и искуства, које говоре о алијенацији нашег времена и суморности технолошке цивилизације. У овим Ристовићевим песмама он види извесну подударност са неким циклусима, песмама и сликама Васка Попе. Живковић указује и на неке песме које се могу читати као полемике са митским, историјским и националним наслеђем, али и неке које залазе у сферу идеолошког.

Поред песама са метафизичком тематиком, Ристовић је у неколико песама „иронијском говору подвргао и поезију коју пише, па и себе као песника“ (Живковић 1990: 356). Закључујући своју одличну анализу *Платна* Живковић сумира:

Ристовић је, *de facto*, писао/певао о нечему о чему се није певало или није певало на овакав начин. Демистификујући песничтво као умеће, песнички чин као процес творења, Ристовићу је остало да демистификује и себе као песника-творца [...] (Живковић 1990: 356)

Ипак, на самом крају Живковић истиче да ствари не стоје тако једноставно и једнозначно са овом, како је назива 'документарном поезијом' или 'поезијом факта'. На неким местима своје књиге песник нам сугерише да смо немоћни пред тајнама малих и добро познатих ствари. Тако да Живковић завршава да је „један од 'задатака' поезије свакако је и то откривање чудесног у обичном“ (Живковић 1990: 357).

Ипак, уколико његове претходне две књиге и нису изазвале превелику пажњу, 1989. године се десио један крупан догађај у одјеку песничког дела Александра Ристовића. Те 1989. године објављена је прва књига његових преведених песама. Књигу Ристовићевих изабраних песама на енглески је превео и предговором пропратио чувени амерички песник српског порекла Чарлс Симић. Књигу под насловом *Some Other Wine and Light*, објавила је вашингтонска издавачка кућа The Charioteer Press, у њиховој едицији преведене поезије, у којој је пре Ристовићеве књиге објављена и Попина књига *The Little Box*, такође у преводу Чарлса Симића. У овој библиотеци

поред два српска песника, вашингтонски издавач објављивао је поезију бројних других европских песника, италијанских, шпанских, аустријских, турских, пољских, шведских, немачких.

У помињаној књизи, Чарлс Симић је превео негде око четрдесетак Ристовићевих песама, које је одабрао из књига *Улог на сенке*, *Нигде никог*, *Дневне и ноћне слике* и *Слепа кућа и видовити станари*<sup>21</sup>. Преведене песме амерички песник пропратио је и кратким, али изузетно надахнутим предговором „Неко друго видно и светлост“.

Симић почиње свој текст са истицањем Ристовићеве песничке оригиналности и сугестивности, као и снажног доживљаја који је имао када ју је први пут читао:

Нађе се понекад на песника који изненади својом апсолутном оригиналношћу. Постоји нешто истински другачије код њега или ње, оно нешто што раније нисте сусрели ни код једног од песника које сте дотле читали. „Никада више нећу на свет гледати на сасвим исти начин“, схватите кротко и то вам се и догоди. Од тога дана осећате да сте неоспориво и судбоносно промењени искуством овог читања.

Тако је на мене деловала поезија Александра Ристовића. Када сам први пут читао те песме у Београду 1982, био сам задивљен. (Симић 1994: 713)

За Симића у Ристовићевом песништву има нечег средњовековног. Оно што овог српског песника спаја са средњовековним резбарима и илустраторима јесте његова љубав за гротескно и за неочекивано спајање различитог: „Људи и богови, небо и земља, свето и профано и све између њих, део су његовг сна. Све је то судбински повезано, трагично и комично су измешани. Киша од анђела и звериња коју је закувао највећи реалиста“ (Симић 1994: 714)

---

<sup>21</sup> На основу преписке Чарсла Симића и Ивана В. Лалића објављене под насловом *Поглед преко океана*, да се закључити да је Симић бар до књиге *Нигде никог* дошао преко Лалића, који му је ту песничку збирку послао. У једном писму Иван В. Лалић обавештава свог америчког пријатеља да је „Александар Ристовић добио и Нолитову и Змајеву награду за књигу коју сам ти дао“ (Лалић, Симић 2007: 125). Лалић је исто тако и честитао у писму свом прекоокеанском пријатељу на изласку књиге Ристовићевих изабраних песама у Америци, оценивши да му се много допада преведена Ристовићева књига (Лалић, Симић 2007: 193)

Чарлс Симић уочава и Ристовићев снажан афинитет према свакодневном, месари, свиње, кројачи стално се појављују. „Кроз све се песме провлачи зачуђеност и фасцинација људском лудошћу“ (Симић 1994: 714). За нашег песника он пише и да је песник двадесетого века који верује у ђавола: „Ђаво је свеприсутан, не толико као посебно биће, већ као део нас самих који сваког часа може из нас искочити“ (Симић 1994: 714).

На крају свог предговора-есеја песник Симић помиње и светлост у поезији песника Ристовића, као и оно што он сматра религиозним искуством у његовом делу: „замислити постојање другог, као што Ристовић чини у овим песмама, искуство је религиозно“ (Симић 1994: 714).

Наредне 1990. године појавила се још једна Ристовићева књига *Празник луде*, која са морфолошке стране била нешто традиционалнија од претходне две књиге, и можда је то и разлог што је изазвала већу пажњу јавности. Наиме, књига је награђена наградом „Бранко Миљковић“, за најбоље песничко остварење те календарске године.

Жири који су чинили Радивоје Микић као његов председник и чланови Александар Јовановић, Мирослав Егерић, Драган Жунић и Добривоје Јевтић издао је као образложење награде следеће саопштење:

Може ли поезија у овом часу да изрекне дубље упозорење од упозорења да сви заједно и свако понаособ, суделујемо у обликовању садржаја из којег се рађа *Празник луде*, празник „палог анђела“? Желим да вас уверим да је Жири за доделу Награде Бранко Миљковић далекосежност овог упозорења имао, пре свега, на уму кад је донео своју одлуку.

Ова награда је сигурно и допринела да се о овој Ристовићевој књизи огласи неколико значајнијих критичара поезије. О њој су писали Радивоје Микић, Чедомир Мирковић и Душица Потих.

Радивоје Микић у новој Ристовићевој књизи примећује два типа текстова. У један улазе краћи или сасвим кратки лирски текстови у којима нас лирски субјект суочава са једним призором. Други тип чине дуге или сасвим дуге песме које би према Микићу најбоље било означити поемама. Ова два типа текстова не разликује само дужина већ и начин њиховог грађења.

Ове дуге песме обликоване су „као описи низа призора између којих песник, понекад, не успоставља никакву споља видљиву везу“ (Микић 1991: 17). Међутим,



према Микићу ово је само привидно. Ристовић пред нас у својим песмама ставља свет из сфере свакодневног, призори из тог света стоје напоредо једни са другима. Ристовић је за Микића „велики посматрач. Он посматра свет, бира поједине призоре, предочава их из одговарајуће вредносне перспективе и све то чини да би разабрао односе у том свету, да би нам представио поредак вредности у њему“ (Микић 1991: 17)

У тексту „Неукроћена машта“ на *Празник луде* осврнуо се и Чедомир Мирковић, критичар који је такође већ писао о претходним Ристовићевим остварењима. Мирковић уочава снажну повезаност између појединачних песничких књига и основног поетичког усмерења читавог опуса. Мирковић уочава и изван парадокс у рецепцији Ристовићевог опуса који је у томе –

[...] што су Ристовићеве песничке збирке, посебно оне новије, редовно добијале високе оцене (и угледне награде), док је сам аутор – у међувремену, између појединих књига – бивао помало заборављен и запостављен. Као да је ушло у обичај да се, увек изнова, открива оно што се почело заборављати: висока артифицијелност и поетска самосвојност Александра Ристовића“ (Мирковић 1991: 20)

Имајући у виду ово прожимање појединачних збирки са генералним поетичким усмерењем целокупног опуса, овај критичар сматра да се основне особине књиге *Улог на сенке* које је истакао пишући о њој пре десет година, могу односити и на нову Ристовићеву књигу. Једна од тих најочљивих особина била би и ослоњеност Ристовићеве „неспутане асоцијативне ускомешаности“ како на литерарне реминисценције, тако и на литераризоване штимунге. У Ристовићевом тексту Мирковић види асоцијације на бројне маркантне тачке светске књижевности и духовности. Такође, ту је и Ристовићева песничка неспутана маштовитост којој „све више одговара развијена песничка форма, обимнији текстови с реторски подигнутом температуром, јер су та форма и та температура у начелу погоднији да носе, и да целини подређују умногоме осамостаљене семантичке делове“ (Мирковић 1991: 20).

Новине *Празника луде* у односу на ранија песникова остварења Чедомир Мирковић види у већем урањању у метафизичке просторе, где песник трага за самим ивицама стварности. На крају свог приказа критичар истиче завидну елеганцију песничког израза, као и то да су „Четири песме о вину“ најуспелије и најинспиративније место Ристовићеве најновије књиге.

О *Празнику луде* писала је и Душица Потих, тада млада и веома активна критичарка нових песничких књига. У свом есејистичком маниру ауторка у Ристовићевом песничком свету види својеврсну инверзију. Оно што је настало имагинацијом прихвата се као збиља, а оно стварно као имагинација и измишљотина. „Оно што има смисао истинског биствовања дозвољено је само у лелујавим просторима полусвесних стања“ (Потих 1991: 177). Зато у овој Ристовићевој књизи и промичу маштари и сањалице. „Попут деце која се играју песник барата невидљивим предметима. Они у његовом песничком свету стварно постоје.“ (Потих 1991: 177)

Занимљиво је да Душица Потих види Ристовићев песнички свет као специфичан спој надреализма и натурализма. Ова критичарка у неколико реченица даје и доста веродостојан опис Ристовићевих песничких слика:

Бруталност истине, поцртана алогичним поступком аутоматског писања, ствара опскурне слике са повремено израженим елементима морбидности, опсцености и гротеске. Оштрица циља превасходно на официјалне институције и идеологије. На мети су краљеви, госе и газде али и хришћанство и његова знамења. Системи који устоличују морал и лицемерје уздижу култ тела. Талог, најнижи видови живота господаре овом линијом певања [...] У стварности хаоса, или хаосу стварности, нестаје и хијерархија која би уредила свет. Појединачност предмета стиче средишњу позицију, па се привидно безначајне ствари изједначавају са онима које би требало да су значајније. Фрагментарност слике света узроковала је и задржавање на мноштву детаља. Песничка слика, коју граде оставља варљиви утисак самосврховитости. Тако осмаостаљена, међутим, она најпрецизније изражава искиданост сугерисаног начела постојања [...] Опште се исцрпљује у посебном. Материјалност ствари уздиже се на прво место. (Потих 1991:178)

За Душићу Потих Александар Ристовић припада најређој врсти уметника, онима који стварају разграђујући своје стваралаче премисе, градећи текст расклапајући почетне ставове током стваралачког процеса.

Избор из поезије преведен и објављен у Америци, као и награда Бранко Миљковић, али и још неке друге раније, указивали су на то да се Ристовићев статус у кругу српске поезије, ипак, побољшава и да постаје све теже заобићи овог изузетног песника у проматрањима српске лирика друге половине прошлог века. Тако је почетком деведесетих, напослетку, почела да се мења и његова лоша срећа са антологијама, у којима је до тада, чак и ако би уопште био уврштен, више уживао улогу пратилаца песника своје генерације или њен издвојен и посебан случај, него

једно од првих имена антологије. После читавог низа различитих антологија у другој половини двадесетог века код нас, за различите намене, објављених на различитим местима, како генерацијског типа, тако и оних које су представљале целокупну српску поезију, Александар Ристовић је коначно добио значајније место у књизи *Модерно српско њесништво: велика књига модерне српске поезије – од Костића и Илића до данас* објављеној 1991. године у Сарајеву. Књигу је уочи самог почетка ратних збивања у бившој држави приредио Стеван Тонтић. На хиљаду страна књига даје изабране песме сто осамдесет и четири песника. Почевши од Лазе Костића и Војислава Илића, све до Војислава Карановића.

Узевши у обзир тако велики број песника и песникиња различитих генерација и поетичких усмерења, од којих су неким први пут објављене у песме у некој значајнијој антологији, Тонтић је свакако у своју антологију уврстио и велики број оних, које називамо *poeta minor*, и који су заслужили да у историји српске поезије остану са једном или две песме. Александар Ристовићу, међутим, Стеван Тонтић у својој обимној књизи нипошто није наменио такву улогу. У *Модерно српско њесништво* Тонтић је уврстио чак десет песама овог аутора. Од песника из друге половине двадесетог века више песама имају само Васко Попа (двадесет), Стеван Раичковић (седамнаест, уколико десет делова циклуса „Разговор с иловачом“ третирамо као појединачне песме), Миодраг Павловић (једанаест), а толико има и Иван В. Лалић. По десет песама као и Ристовић међу послератним песницима имају још Борислав Радовић и Новица Тадић. Из целокупног модерног српског песништва више песама од Ристовића имају још само Војислав Илић, Јован Дучић и Момчило Настасијевић.

Бројем песама којим је заступљен, Александар Ристовић је по први пут у некој антологији стављен раме уз раме са ауторима који су се одавно изборили за статус првог песничког ешалона наше послератне поезије, попут Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, Борислава Радовића и Бранка Миљковића. У целини гледано Ристовића је Тонтић сврстао међу значајније, па чак и најзначајније српске песнике двадесетог века. Овакав преокрет у антологичарском вредновању поезије Александра Ристовића свакако је представљао изненађење читаоцима Тонтићеве антологије. Своје високо вредновање Ристовићевог песништва сарајевски песник се постарао да образложи и у предговору, где је у једном дужем пасусу оставио значајна запажања о неким

особинама његове лирике, иако је можда погрешно одричући Ристовићевој поезији метафизички аспект:

Александра Ристовића слабо биљеже антологије (прегледи) савремене српске поезије: није ли помало осумњичен због извјесне „неподношљиве лакоће“ свог благоглагољивог израза? У Ристовића, међутим, не треба ни тражити вртоглаве „дубине“ нити претенциозно-метафизичке идеје: његова „лакоћа“ јединствено је и важно стилско освојење српске поезије последњих деценија [...] све улази у његов језик и све је у томе језику благиости оправдано, оневињено, узвишено у својој простодушности. То је велика, свеобухватна, пожудно-исцрпна, тотализујућа наративно-лирска „рехабилитација“ прозаичног свијета живота који се овдје, и када је сасвим случајан и ефемеран, јавља као дар љубави и дар божји. (Тонтић 1991: 36)

Следеће, 1992. године, појавила се *Антологија српске послератне поезије* Миливоја Марковића<sup>22</sup>, која је представила више од осамдесет послератних песника и песникиња. У овој књизи аутори и ауторке затупљени су са приближним бројем песама, велика већина има од три до шест песама. Антологија почиње са Попом, који је заједно са Стеваном Раичковићем и Бранком Миљковићем и издвојен по броју песама, ова три аутора имају по осам текстова у Марковићевој антологији.

Александар Ристовић је у *Антологији српске послератне поезије* заступљен са пет песма, али је поред броја и избора песма, чини се важнији кратки пропратни текст о Ристовићу из пера приређивача. Чудећи се најпре како је песник попут Ристовића до сада остао без велике пажње књижевне критике, Марковић истиче и како је његова поезија остала не само непротумачена, већ није ни на прави начин ситуирана у токове српског песништва. Миливоје Марковић јасно истиче да постоји велика несразмера између вредности његове поезије и присутности у антологијама, историјама, панорамама:

Сувишно је говорити о томе каква је и колика неправда учињена и песнику Александру Ристовићу и послератној српској поезији, јер поузданији критички увид у опсежно Ристовићево песништво указује на чињеницу да није реч о случајној и споредној песничкој појави, већ о лирској громади, о песништву које је дубоко утемељено у све поре човековог

---

<sup>22</sup> Заправо, ово је друго, нешто измењено издање Марковићеве књиге *Светиљке на путу: антологија послератне српске поезије: 1950–1985* објављене у Прокупљу 1986. године у издању књижевног клуба „Раде Драинац“. Иако је Ристовић заступљен и у овом издању, са нешто мањим бројем песама, њих четири, одлучили смо се да укажемо, пре свега, на њено друго нешто обухватније издање и значај овог издања за Ристовићеву поезију, како због тога што се појавило у Београду и било много видљивије за јавност, тако још и више из разлога што прво издање није садржало кратки текст Марковићев, који прати ове изабране Ристовићеве песме.

живота и које је најшире отворено за све његове разноврсне садржаје. Има елемената у овој поезији који указују на то да се она у својој целовитости може третирати као својеврсни лирски роман са много токова и рукаваца који су на готово бриљантан начин спојени у целину. (Марковић 1992: 100)

Марковић у својој белешци уз Ристовићеве песме указује и на однегованост језика и савршенство форме, као и на присуство свакодневице у његовом песништву.

Исте 1992. године појавила се за Ристовића и његову поезију, али и за целокупну српску културу у целини, значајна антологија, овај пут ван граница Србије и бивше Југославије. У питању је књига *The Horse Has Six Legs: an Antology of Serbian Poetry* објављена у Америци, коју је приредио и песме у њој заступљене превео на енглески Чарлс Симић.

Иако, како каже у свом краћем предговору, у коме даје и скицу историје српског песништва, антологија много више представља избор српске поезије коју је сам преводио, него праву антологију српског песништва, нагласивши да би се од савремених српских песника у њој свакако требали наћи Давичо, Раичковић, Борислав Радовић и Милован Данојлић, Симићева књига итекако доноси неке тежишне тачке српског песништва. Започевши са неколико текстова народне поезије, Симић ставља акценат на двадесети век, у коме како каже „Serbian poetry reached its fullness and distinctness“ (Semic 1992: XVII).

Иако је антологију назвао према нешто измењеном познатом Попином стиху, као мото свог избора из српске поезије Симић је ставио једну од кратких песама из Ристовићевог циклуса „Дух злата“ којим он завршава књигу *Слепа кућа и видовити станари*, која на српском гласи: „Поезију више нико не чита. / Па онда ко си ти кога видим / нагнутог над овом књигом?“

Заправо, Симићева антологија је у знаку три савремена песника. Аутори са највише заступљених песама су Васко Попа и Новица Тадић, а за њима следи Александар Ристовић са дванаест песама, или тринаест ако рачунамо и мото антологије.

Наредне 1993. године у, за кратко време обновљеном, *Српском књижевном гласнику* појавио се још један текст Радивоја Микића, у коме се овај критичар осврнуо на песничко дело Александра Ристовића. Интересантно је што се тај текст, насловљен

„Пет песника“, не бави само његовим опусом, већ и опусима још четворице Ристовићевих савременика. Ово привлачи пажњу из разлога што таквих текстова, који се баве Ристовићевим песничким опусом скупа са другим сродним остварењима до тада било.

Међутим, ни текст Радивоје Микића, није у пуној мери студија која Ристовићеву поезију самерава са другима. Микић, заправо, у свом тексту, који се поред Ристовића бави још поезијом Ивана В. Лалића, Алека Вукадиновића, Рајка Петрова Нога и Милосава Тешића, у сваком одељку прилази посебно једном од песника, не извлачећи паралеле између њихових опуса. Такође, у свом тексту Микић не прави никакав оквир којим би дао образложење због чега се, у оквиру једног рада, бави баш овим савременим српским песницима.

Ипак, читајући текст, могли бисмо доћи до одређених закључака о томе шта повезује барем опусе Лалића, Ристовића и Вукадиновића. Поред тога што се ради о модерним песницима, који користе поступке карактеристичне за главни ток поезије од Бодлера до данас, па нам њихови стихови често изгледају тешки за разумевање, у питању би била својеврсна заинтересованост ових песника за оно метафизичко, онострано и невидљиво.

Микић тако, када је Ристовићев случај у питању, каже да се песници попут њега требају сматрати метафизичарима „чак и онда када [...] до те мере детаљно почну да описују видљиви свет“ (Микић 1993: 109). Ово, према Микићу, не би требало да нас заваља, с обзиром да Ристовића „изнад свега, занима оно лице ствари и појава које најчешће остаје у тами приликом сваког покушаја да се речима именује све оно што чујемо, видимо и доживљавамо“ (Микић 1993: 109).

У овом тексту, Микић указује и на интертекстуалну компоненту Ристовићеве лирике. Иако не прави експлицитну паралелу, Микић на овај начин, ипак, повезује Ристовићеву поезију са оном Ивана В. Лалића, чије је име у нашој савременој поезији постало заштитни знак за интертекстуалне поступке. Поред овога, овај критичар у свом тексту помиње и чест преплет начела лирског говора и прозног израза у Ристовићевом песништву.

Са Микићевим текстом, као и са излазком помињаних антологија, завршава се једна фаза у рецепцији књижевног дела Александра Ристовића, она која се односи на тумачење и прихватање опуса за песникова живота.

Када сагледамо оно што карактерише рецепцију Ристовићевог опуса у његовим зрелим годинама, током последње две деценије његовога живота, рекли бисмо да је на у очи пада, најпре, извесна противречност. Наиме, у првој половини осамдесетих година Александар Ристовић је први пут добио јавна признања свога књижевног рада, путем неколико најзначајнијих песничких награда. Међутим, то не значи да је то истовремено било и недвосмислено прихватање његовог опуса у нашој литератури. С друге стране највећи део књига које је овај песник објавио у распону од *О путовању и смрти* до *Празника луде*, биле су слабо, или никако, пропраћене од стране књижевне критике. Ово чуди, поготово када се има у виду, да су у питању наслови изузетне песничке вредности, који знатно, према нашем мишљењу, надвишују Ристовићеву рану лирику.

У овом периоду Ристовићев опус, барем све до пред крај осамдесетих година, није успео да привуче неке сталне критичаре. Штавише, неки од критичара који су редовно писали о његовим раним књигама, попут Предрага Протића и Богдана А. Поповића, нису се изјашњавали о његовим зрелим песничким збиркама, па су тако његове ране књиге завределе више осврта у периодици, у односу на његову зrelu лирику. Такође, и критичари који су писали о Ристовићевим књигама у овом периоду, често нису били из круга оних најцењенијих и најутицајнијих, иако је у њиховим текстовима било изузетних запажања.

Ни са антологијама, ни са дужим критичким опсервацијама Ристовићево песништво није имало превише среће. И одзиви тог типа су изостајали. Ипак, како смо видели, у другој половини осамдестих ситуација почиње да се мења у Ристовићеву корист. Томе су знатно допринели изузетни текстови Милице Николић и Чарлса Симића, као и антологичарски подухвати америчког песника и Стевана Тонтића. Исто тако, крајем осамдесетих и Радивоје Микић почиње своје перманентно интересовање за Ристовићеву поезију, што се огледало у праћењу сваке Ристовићеве нове књиге.

Све у свему, Ристовић је у овом периоду прошао пут од потискивања на књижевну маргину, које се одиграло његовим изостанком из првих кодификаторских и антологичарских подухвата у другој половини прошлог века, па до поновног буђења

интересовања за његово дело. Овај успон занимања за његове песме у другој половини осамдесетих и почетком деведесетих, прекинула је песникова смрт.



## ПОСТХУМНА РЕЦЕПЦИЈА: РЕВАЛОРИЗАЦИЈА

Након Ристовићеве преране и изненадне смрти, 30. Јануара 1994. године, започео је нови живот његовог песничког дела. Иако, у дневној штампи Ристовићева смрт није била превише пропраћена, књижевни часописи и листови су донели неколико темата и избора из његове песничке заоставштине. Тако је та реакција, можда помало и неочекивана с обзиром на пажњу и простор који му је током живота давала, књижевног дела јавности, била и нека врста увода у ревалоризацију његовог опуса која ће у годинама и деценијама након Ристовићеве смрти уследити.

Од дневних новина Танјугову вест о смрти песника Александра Ристовића пренеле су 1. фебруара *Политика*, *Политика експрес* и *Борба*. Поред основних биографских података у овој вести се налази и један куриозитет, наиме да је 31. јануара, само дан по песниковој смрти у Нолитовој књижари „Павле Бихаљи“ отворена изложба његових књига. Већу пажњу његовом одлку посветила је Борба, која је сутрадан 2. фебруара, поводом песникове смрти, штампала и краћи текст о Ристовићевом песничком делу „Пут до сенке“, из пера критичара и Ристовићевог колеге из Нолита, Радивоја Микића.

У свом краћем тексту, Микић на почетку напомиње да је прво са чим се читалац сусретне и што га највише изненади у Ристовићевој поезији множина призора које је овај песник уносио у своје песме, призора који долазе из свакодневног живота, „али и онога што долази из других књижевних светова кроз читав систем алузија и наговештаја“ (Микић 1994: 12), стога „Ристовић у равни описа постиже више него иједан савремени српски песник“ (Микић 1994: 12). Ипак, Ристовићева намера се ту не зауставља. Овај песник врло често „неким готово невидљивим потезом напушта дословност описа и креће у једном новом смеру“ (Микић 1994: 12). Микић тај смер означава као смер кретања ка једној скривеној равни. Ипак, Ристовић се како подудара тако и разликује у односу на друге песнике српске поезије који су се бавили овом скривеном равни. Микић овде, заправо, мисли на песнике симболистичке традиције у нашој поезији. Желећи да покаже ту разлику, он Ристовића упоређује са његовим земљаком Дисом. Према Микићу –

Дис тежи да из једног другог света у овај преведе неке слике и симболе, док Ристовић чини нешто друго. Суштина његове лирске метафизике је, изгледа, у уверењу да и нема тако јасне међе између светова и да све оно што тражимо с оне стране можемо наћи и овде. Треба се само загледати дубље и у свакодневицу и у оно што као њен продужетак води до сенке ствари и појава.“ (Микић 1994: 12)

Међу првима се поводом Ристовићеве смрти огласио и лист из његовог завичаја *Чачански глас* и Миладин М. Вукосављевић, који је већ више од деценију био неуморни пратилац Ристовићевог рада. Он је већ 4. фебруара у овом листу објавио текст „Незаобилазно завештање: на вест о смрти песника Александра Ристовића“. Истакавши да се песник Александар Ристовић својим делом испео на сам врх савремене српске поезије, Вукосављевић помиње и да је Ристовић стварао у тишини која му је пријала, као и да је иза себе оставио и неколико завршених и још увек необјављених збирки, као и велики број песама у рукописима. Свој осврт на покојног песника Вукосављевић завршава констатацијом да ће његово дело тек добити своје тумаче „јер, до сада су критичари, невични да ипак препознају све дубине његове поезије, пред њим прилично узмицали, признајући, наравно, сопствену немоћ пред свемоћним песником, какав је, доиста, био наш земљак Александар Ристовић“ (Вукосављевић 1994: 6).

У многим штампаним медијима донесени су избори из његове поезије, како оне објављене, тако и из заоставштине, а *Књижевне новине* и *Књижевност* донеле су темате поводом његове смрти.

У мини темату *Књижевне новине* су штампале текстове о Ристовићу Раше Попова и Симона Симоновића, закаснили приказ књиге *Дрвеће и светлост унаоколо* из пера Мирјане Вукмировић, као и песму коју је поводом Ристовићеве смрти написао Душан Пајин.

Текст Раше Попова насловљен као „Одлазак великог песника“ топао је осврт на познанство са Ристовићем и присећање заједничких студентских дана. Из Поповљевог натписа сазнајемо да су Александра Ристовића колеге са студија сматрале новим Дисом, што због завичаја који је делио са славним песником, што због песама које је и сам писао. У даљем току текста Попов се осврће на рецепцију Ристовићеве поезије код критике, и истиче и неке заслужне критичар, али и неспоразуме око његове поезије. А тих неспоразума је било, Попов подсећа на моменат када је критичар потписан само

иницијалима М.М. напао Ристовићеву другу песничку књигу као превазиђену и анахрону поезију. За Попова је то доказ „да је Александар Ристовић још 1962. године жестоко пливао против струје и да је стога празачетник нечега што се данас сматра пожељним и опортуним, а то је поетика *постмодерне*“ (Попов 1994: 5). Поред постмодерне Попов помиње и неоромантизам.

Поред подсећања на историју рецепције Ристовићеве поезије, Попов износи и свој лични доживљај његовог песништва „врло рано, ја сам доживео Ристовићеву поезију као песништво чудесних слика из којих као летња јара бије некаква флуоресцентна мудрост, човештво и доброта“ (Попов 1994: 5). Позивајући се на један давни песников интервју Раша Попов назива Ристовића песником истородности. Свој текст Попов завршава у једном топлом тону, поново подсећајући на паралелу између Дуса и Ристовића:

А да је заиста потврђена свечана титула коју су му дали његови врњаци пре четрдесет година, назвавши га НОВИ ДИС, потврдило се на дан његове смрти. Сви знамо да је Дис, који се утопио у Средоземном мору, видео своју смрт унапред. Назвао је збирку *Утопљене душе...* А Александар Ристовић који је умро 1994. године у шездесетој години, на степеништу своје куће, овако је (1982) ОПИСАО СВОЈУ СМРТ: „Како ће бити чудна та моја смрт на коју мислим од детињих година...“ „Имам разлога да верујем да ће се мени догодити што и другима/ док се пењем уза степенице носећи храну за вечерњи обред у најлонској кеси...“

Како је знао? Био је видовит. Али није желео такву смрт. Јер у тој песми, „О смрти и још којечему“, Ристовић износи друкчију, свом срцу ближу смрт: „...уз кћер и жену и окружен књигама сасваке стране,/ док напољу сусед покушава да упали мотор свога аута што га је преко ноћи изненадио снег.“ Када је Аца умро, снега није било, али је био крај снежног јануара. А био је од смрти какву је желео удаљен само два корака. (Попов 1994: 5)

Краћи текст о Ристовићу у овом комеморативном темату *Књижевних новина* написао је и песник Симон Симоновић. За њега ја Александар Ристовић песник зебње у најегзистенцијалнијем смислу те речи. „Зебња је у његовој поезији била стаза која га је издвајала од осталих, која се врло ретко укрштала с другим песничким стазама“ (Симоновић 1994: 5).

И Симоновић је један од оних који напомиње да је Ристовић писао стишано и ненаметљиво, „како је сам у једној песми написао 'у по гласа'. Из његових стихова

избија лакоћа писања, као да 'друге руке', накнадног дописивања није било“ (Симоновић 1994: 5)

Симон Симоновић помиње и да је ретко који српски песник уносио у своју поезију толико животних детаља и реминисценција. Присуство природе и стални дослух са њом, по Симоновићу је, такође, нешто што Александра Ристовића издваја од других српских песника. Занимљив је и један биографски детаљ који Симоновић износи на крају свог текста, и који једним делом објашњава честу појаву бубица у његовој поезији:

Читајући, преко телефона, Милице Николић ове забелешке о поезији Александра Ристовића, она ми је на моју причу о „бубицама“, рекла како је једном дуго разговарала с њим. Он јој је испричао да је као дечак више пута бежао из родног Чачка пред налетом немачких „штука“. Бацајући се на земљу, лицем загњуреним у траву, посматрао је како бубе миле. Тих описа, ако се добро сећам, има у његовој књизи *Лак као перо*. (Симоновић 1994: 5)

Поред ова два текста у блок Књижевних новина посвећен Ристовићу, уврштен је и приказ књиге *Дрвеће и светлост унаоколо* Мирјане Вукмировић који је давне 1964. године прочитан на Радио Београду, али никада до тада није био штампан и песма Душана Пајина написана поводом песникове смрти. Поред ових текстова, објављено је једанаест до тада још непубликованих Ристовићевих песама.

Темат поводом смрти песника Александра Ристовића припремио је и београдски часопис *Књижевност*, у броју за јул, август и септембар. У темату су први пут објављене Ристовићеве песме „Преко залеђеног потока“ и „Дечани“, као и његов текст мемоарског типа „Сећања на мајку“. За ову прилику су и написани текстови Радивоја Микића, Милоша Стамболића и Мирјане Стефановић, песникових колега из издавачке куће Нолит, а поновљени су раније објављени текстови Чарлса Симића, додуше овде први пут објављен на српском, и текст Данила Киша о првој Ристовићевој књизи.

У тексту „Мистика видљивог“ Радивоје Микић, који је последњих година Ристовићевог живота био један од ретких критичара који су у више наврата промовисали и тумачили његово дело, оценио је да нема сумње да је Ристовић један од савремених српских песника са необично сложеним и богатим опусом са чиме је „у изразитој несразмери књижевно-критичка енергија уложена у тумачење поезије овог песника“ (Микић 1994а: 703) Међутим, поред оне врсте немара коју често срећемо у историји српске књижевности, чини се да овај критичар разлог за недовољан одзив

тумача види у томе „што је у питању песник који је на заиста необичан начин саградио своје песничко здање, не приближавајући се притом одвише ни својим савременицима ни својим књижевним прецима“ (Микић 1994а: 704).

Радивоје Микић у свом тексту Ристовића види по много чему различитог у односу на песнике његове генерације, за њега се овај песник „није, у много чему, понашао као највећи број његових књижевних вршњака и савременика“, па је стога „јачко тешко пронаћи везу између његове поезије и поезије других истакнутих српских песника нашег времена“ (Микић 1994: 703). Такође, Микић Александра Ристовића види и као песника који од прве, па до последње за живота објављене књиге, остајао при неким карактеристикама без којих није могуће препознати његову поезију.

За разлику од других песника његове генерације, чији је најизразитији пример Бранко Миљковић, који су тежили да што више потисну оно емпиријско и изванјезичко, Ристовић је, према Микићу, тежио „да песму 'отвори' ка тој стварности, да је претвори у опис призора који се одвијају 'ту, одмах поред нас'“ (Микић 1994: 704) тако да се „читалац кроз Ристовићеве песме креће као кроз једну разгранату приповест о свету онаквом какав се указује оку пажљивог посматрача“ (Микић 1994: 704). Отуда многе Ристовићеве песме и јесу написане са намером да буду химна видљивом свету.

Ова дескриптивна димензија Ристовићеве лирике по Микићу се најпре односи на дуже песме у књигама *Та поезија* и *Празник луде*, у којима је лирски субјект стављен у позицију онога ко прати и преноси све што се око њега дешава. Међутим, поред ових дескриптивних, постоје и песме у Ристовићевој поезији у којима дескрипција изостаје, а лирско Ја тих песама о себи говори као о метафизичару. Али, чак и у тим песмама, како уочава Микић, сцена по којој се креће Ристовићев метафизичар је овоземаљска. Ту овај критичар проналази песникову намеру да споји свет видљивог и невидљивог, „да их натера да измешају своје састојке како би човек и у једном и у другом од њих могао да долази до истих суштина“ (Микић 1994а: 705).

Текст Милоша Стамболића „Поред ковчега Александра Ристовића“ већ насловом указује да се, заправо, ради о некрологу изговореном или на комеморацији или на покопу песниковом. Са великим поштовањем дугогодишњи главни и одговорни уредник Нолита говорио је о личности и делу покојника. Стамболић најпре истиче људске особине које су красиле песника, његово „непатворено господство“, али и повученост: „Био си тих и ненаметљив, али никада ниси давао на себе ниједној

напасти. Умео си да будеш жесток у одбрани свогдостојанства од свакодневне глупости и текуће лудости [...] Био си вук самотњак, каже твоја Љубинка“ (Стамболић 1994: 707).

Што се осбина Ристовићеве поезије тиче Милош Стамболић се најпре задржава на честој појави обичних ствари у његовој лирици, али и на детињству које је за овог песника било стална инспирација:

Као нико пре тебе, умео си да у обичном и свакодневном откријеш неслућене и ствараш сасвим нове облике духовног опстанка. Сасвим необичан у својој обичности, враћао си се свом гладном чачанском окупацијском детињству као непресушивом извору. Са неупоредивом лудношћу и лакоћом стизао си до дубоких песничких увида и озарења, до метафизичких објава и обасјања. (Стамболић 1994: 707)

Свој текст Стамболић завршава освртом на досадашње прихватање Ристовићеве поезије, она је по Стамболићу имала пуну подршку издавача, али је остала без правог одзива критике, „твоја поезија је дуго освајала место које јој припада. Дуго је долазила да би дуго остала. Тек има да буде прочитана до краја, схваћена и протумачена.“ (Стамболић 1994: 708). На крају Стамболић помиње високи углед који међу младим песницима ужива поезија Александра Ристовића, и изриче једну реченицу која претендује да буде пророчка: „Време твог живота је истекло; време твоје поезије тек долази“ (Стамболић 1994: 708)

Песникову смрт обележила је и *Књижевна реч*, објављивањем повећег броја песама из његовог недовршеног рукописа *Ноћни суд*, на коме је песник радио пред смрт. Уз ових четрнаест песама, објављена је кратка белешка уредника листа Саше Јеленковића. Из ње сазнајемо да му је сам Ристовић кратко време пред смрт обећао за нови број неколико текстова из најновијег рукописа, али није стигао да их достави редакцији

Стицајем околности, само неколико дана након Ристовићеве смрти, из штампе је у издању Матице српске изашла *Хладна трава*, књига коју је песник за живота предао издавачу, али, нажалост, није дочекао њен излазак. О овој његовој, испоставило се тестаментарној збирци, појавило се неколико текстова у периодици, и чини се да је књига изазвала више интересовања, него што су то чиниле збирке објављиване за песникова живота.

Текст о песниковој постхумно објављеној књизи под називом „У свету слика“ написао је Васа Павковић, један од свакако најактивнијих критичара тадашње сцене. Он свој текст почиње констатацијом да је ова Ристовићева књига потврдила мишљење, које нарочито влада код млађих песника и критичара, „да је Ристовић изузетан песник чије дело, нажалост, из сложених и до краја нејасних разлога није на прави начин прочитано ни вредновано у прошлости“ (Павковић 1994: 20). Изузев Милице Николић ниједан критичар се није озбиљно бавио његовим опусом.

Дакле, и Павковић, као и аутори неколико других текстова који су пред крај песниковог живота или постхумно писали о његовом делу, указује на евидентну несразмеру између значаја и сложености његовог песничког дела и напора који је уложен у тумачење тог опуса. Састављач хрестоматије *Шум Вавилона* види узроке ове несразмере и у књижевним, али и у некњижевним стварима. Што се некњижевних тиче, и он помиње, већ више пута истицану Ристовићеву повученост и његову одлуку да не учествује у књижевном животу. Што се тиче књижевних разлога они за Павковића леже у неразумевању критичара његове генерације за Ристовићеву специфичну поетику, која је проистекла из неосимболизма и била прилично апартна и „није имала других представника у актуелном добу, нити је могла да се на прави начин смести у централним трендовима (веризам, митопоетизам, певање егзистенције, естетизам, концептуала и постваријанте)“ (Павковић 1994: 20).

За Павковића једно од главних начела Ристовићеве поезије је дескриптивност. „Своју песму Ристовић је градио као сложену слику очуђених, узбудљивих, бизарних – фантастичних и објективних призора“ (Павковић 1994: 20). Овај песник је меланжирањем обичних и ониричких призора стварао динамичне визије смештене најчешће, према Васи Павковићу, на ивици града и представљао нам алтернативни животни и лирски универзум, у коме је укрштао фантастична бића са људима, животињама, бубицама. „Налазећи баланс између нарације и фантазије слика, песник ће читаоцу понудити обимне каталоге разноврсних призора и атмосфера“ (Павковић 1994: 20). Чак и када говоре о смрти Ристовићеве песме су светле, „доживљавамо их као веселе *вилинске призоре*, што подсећају на слике старих мајстора“ (Павковић 1994: 20).

Једино што Павковић замера Ристовићу јесте да код неких, углавном кратких, песама није успео да изађе ван граница сладуњавих крокија. Ипак, Павковић истиче да ће *Хладна трава* свакако бити један од песничких догађаја те сезоне.

Чини се да је Ристовић требало да умре, па да о њему почну да пишу најугицајнији критичари попут Васе Павковића, који је додуше на Ристовића скретао пажњу у неким прегледним текстовима или Александра Јеркова, тадашњег младог и изузетно активног и утицајног критичара, додуше заокупљеног много више афирмацијом и тумачењем постмодерне прозе, него разматрањима савремене поезије. Са сличном црнохуморно-циничном констатацијом почиње и Јерков свој текст написавши „рекло би се да је песник знао како ће га одмах озбиљније схватити, одавно би умро“ (Јерков 1994: III).

Ипак, такав црнохуморни почетак чини се и примерен, јер за Јеркова –

[...] Ристовићева феноменологија живота и смрти укључује хумор и сарказам, иронију и цинизам, подсмех и занос, једнако као што се протеже од човека до другог човека, од човека до метафоричне животиње и инсекта, анђела, Бога и варљиве представе о себи и другоме. (Јерков 1994: III)

Ристовићеве песме о смрти у *Хладној трави* обележене су палетом туробних, мучних боја. „Што слика није тешка од очаја ствар је духовитости којој није блиско да му се препусти“ (Јерков 1994: III). Ипак, Јерков најбоље Ристовићеве стихове види тамо где се они укрштају „у моћном и провокативном дијалогу са Шекспиром, Бодлером, Понжом, Емили Дикинсон, Марином Цветајевом, Попом, Шимићем, Кишом“ (Јерков 1994: III). За овог критичара Ристовићеве песме посвећене набројаним ауторима –

[...] су смисаоно убедљивије и песнички знатније одмерене него посмртне стиханије испеване обичном свету. Ристовићева поетика боље делује делује уколико се ослони на простор стиха и интертекстуалности него када пред собом има живот, реалност, баналност. То је накнадна поетика која не допушта да се чита изван традиције модерног стиха. Слобода Ристовићевог стиха и прозаизам морају да да обележе своје пребогато песничко наслеђе. Вишак стваралачке воље захтева да се обичном и свакодневном ипак утекне. (Јерков 1994: III)

Потврду да Ристовић у својим стиховима жели да умакне обичности, Јерков види у распону бића од бубице или гусенице до анђела и Бога. Уз песничке посвете



традицији он сусрете бића и њихове трансформације види као најбоље у поезији аутора *Хладне траве*.

У овој књизи Александар Јерков истиче и иронију која „таман што се учини како је нешто казано са коначном одлучношћу, кроз његове речи стане да провејава неки благи отклон“ (Јерков 1994: III). Према Јеркову песнички ум Александра Ристовића не налази утехе ни у традицији, ни у митологији, ни у обичајима, ни у историји, ни у заносу, ни у еросу, ни у етосу, ни у патосу. Критичар песника смешта у ауторе који су дошли до границе модернистичке пустоши и увида у нихилизам савремености, зато би песник „са нешто хумора и воље за обртима у песничком мишљењу [...] некуда, где се не може стићи, некуда после модернизма“ (Јерков 1994: III). За Јеркова је још Ристовићев песнички поступак више рад језиком него у језику, „па песнички ум Александра Ристовића надмаша његов хладни језик“ (Јерков 1994: III).

Могли бисмо запазити да је Јерков у свом тексту, насупротив главном тону критике о Ристовићу, који је пре свега подвлачио његову окренутост дескрипцији виђеног, истакао и више вредновао његов поетички дијалог са другим текстовима. Наравно, иза овог вредносног суда стоје и лични афинитети Александра Јеркова према „новој текстуалности“.

Текст о *Хладној трави* приложила је и песникиња Тања Крагујевић, која ће у годинама и деценијама након смрти песника постати један од најдоследнијих тумача и афирматора његовог песничког дела. У истом септембарском броју *Летописа Матице српске* објављено је и једанаест песама Александра Ристовића из његове завршене али још необјављене књиге *Дрво за малоумне и анђеле*.

За Тању Крагујевић Ристовић одбија да „разазнаје *измишљен* од *истинског* и да разлучује уметност од стварности“ (Крагујевић 1994: 362). Према овој критичарки и песникињи за Александра Ристовића „*гледај свет* постаје *litentia poetica* у којој се свет и поезија *истовремено* рађају“ (Крагујевић 1994: 362). Овакво главно песничко начело код Ристовића рађа метафизику појавности и неисцрпност тренутка. При сваком оваквом погледу на свет у поезији Александра Ристовића се рађа непознато. Ристовићева вера у поезију, за Тању Крагујевић, вера је у поезију као свеprisутност живота. Ристовић успева „бавећи се видљивим, невидљиво издвоји не као идеал, већ постојање само, његов тајанствени кључ“ (Крагујевић 1994: 363).

Занимљива је и али и проницљива констатација Крагујевић да је свет –

[...] за Ристовића тек рођен: човек, жена, кћер, постеља са металним кутлама, сто, хлеб, вино, бубица на прслуку од свиле – поновљени у небројеним новим ситуацијама, истовремено су реалистичка матрица колико и вејање непредвидљивог снега призора: егзистенцијална сведеност, колико и метафизички, мек и удаљен, несагледиви одјек животности. (Крагујевић 1994: 364).

Књигу *Хладна трава* Тања Крагујевић види као надограђен поетски свет песника, па су тако многе песме из ове књиге поновљени, али другачије исказани, Ристовићеви ранији стихови, који своја нова значења исказују „другојачијим распоредом“.

Ристовићев циклус *Црнина* посвећен смрти, ова песникиња види као нову димензију његове поезије, противтежу „терету живота“, –

[...] који доводи до снажне рекапитулације поетичких поставки његових стихова; њиховог преиспитивања – однуд – из посвемашњег пространства призора невоље, непостојања, смрти, и, напokon, то је још један, за зрелост Ристовићеве поезије тако важан – *глас више*. (Крагујевић 1994: 365)

На крају своје критике у коме апострофира симбол и слику руже на хладној трави, Тања Крагујевић исказује високу оцену да ће књига *Хладна трава* остати незаобилазни врх српског песништва.

О *Хладној трави*, текст је такође објавио и тада млади песник и критичар Саша Радојчић. И он приказ почиње спомињањем својеврсног парадокса да је Александар Ристовић „упркос обимном и подстицајном опусу, некако остајао недовољно прочитан“ (Радојчић 1994: 10), наглашавајући да је мало текстова који су на синтетичан начин настојали да осветле његово песништво.

Песме из *Хладне траве* Радојчић види као врхунац песниковог вишедеценијског рада. Међу песмама ове књиге, Саша Радојчић налази химничне и елегичне песме, као и оне са гротескним и фантастичним елементима, а такође и „песме о свакодневљу настањеном 'сићушним предметима“ (Радојчић 1994: 10). За ове песме о малим стварима, карактеристично је извесно осећање присности са опеваним предметима, такође, захваљујући и маниру обраћања ономе о чему се у песми пева.

За Радојчића један од главних квалитета Ристовићевог песништва јесу његове песничке слике, њихова изразита доминација. Он је „развио низ мајсторских поступака за укључивање и модификацију слика“ (Радојчић 1994: 10). Овај критичар и песник истиче да важну улогу у Ристовићевим песничким сликама играју и боје. Песничке слике код Ристовића, за Радојчића, јесту често и место сусрета свакодневног и оног оностраног, фантастичног, метафизичког, „веома често се Ристовићева песма развија сходно следећем начелу: једна слика, свакодневна и обична, преображава се у другу, фантастичну, гротескну, ужасну или метафизичку, као ум своје наличје, или своју истину, суштину“ (Радојчић 1994: 10) Уз ову констатацију Радојчић наводи и неколико примера из Ристовићеве књиге.

Важно је и Радојчићево упућивање на тон којим Ристовић пише своје песме о смрти у циклусу „Црнина“: „Описе смрти он приказује топло с присношћу, али и нарочитом врстом црног хумора“ (Радојчић 1994: 10)

За критичарку Душицу Потих, која је писала и о претходној Ристовићевој књизи, „радост хедонизма, дионизијско препуштање импулсима живота прожимају сваку песму ове књиге, на особит начин Александра Ристовића, због кога он и јесте аутентични стваралац у лирици српског језика“ (Потих 2000: 69). Она истиче и опчињеност Ристовића детаљима и предметима који нас свакодневно окружују. Такође, постојање само по себи у овој Ристовићевој књизи постаје највиша вредност. Ипак, песник у своју књигу уводи и раван надреалног, која се постиже онеобичавањем тачке гледишта. „Обичне ствари и обичне ситуације имају и други, често претећи садржај, паралелно присутан уз лепоту оностраног. И уз лепоту надреалног.“ (Потих 2000: 70).

Веома занимљиво је запажање да теме детињства и сећања на њега, тако карактеристичне за Ристовићеву поезију, „свој најподеснији контекст налазе управо унутар сфере надреалног“ (Потих 2000: 71). Поред овога, критичарка уочава и поетизацију стварности у непрекидним трансформацијама. Попут Тање Крагујевић и она у *Хладној трави* уочава поигравање аутоцитатима, али исто тако попут Саше Радојчића и важну улогу симболике боја.

Постхумно интересовање за Ристовићево дело узроковало је, коначно, појаву обимнијих и студиознијих интерпретација његовог песничког дела у целини, а не само кратке текстове о појединим књигама. Први такав текст, након једине такве студије

коју је за Ристовићевог живота написала Милица Николић, дошао је из пера Радивоја Микића, који је, као што смо видели, већ претходних неколико година објављивао како приказе појединих његових књига и тумачења неких Ристовићевих песама, тако након његове смрти и краће погледе на његово целокупно дело. Као врхунац Микићевог дотадашњег проучавања поезије Александра Ристовића, у часопису *Реч* се лета 1995. године појавила обимнија студија о поезији и поетици овог песника „Оно што творац чини: поглед на поезију Александра Ристовића“.

Своју интерпретацију Ристовићеве поетике Микић поново започиње констатацијом да његов богат и сложен опус није имао адекватну критичку рецепцију, али исто тако, овај критичар примећује да „је сасвим необична чињеница да песник који је објавио петнаестак књига још увек нема ни један избор из своје поезије“ (Микић 1995: 90). Микић у првом делу своје студије, ипак, указује на неке досадашње значајне тумаче Ристовићеве поезије, попут Милице Николић и Данила Киша, посветивши много више простора Кишовим становиштима.

У наставку текста Микић покушава да ситуира Ристовића у односу на припаднике његове песничке генерације. С обзиром да је за његову песничку генерацију однос према симболизму био кључан, овај аутор истиче да је Ристовић у односу на већину својих вршњака, чији је однос према симболизму био афирмативан, он своје становиште према овом песничком покрету засновао амбивалентно. Као Ристовићев отклон како од симболизма, тако и од главних тенденција своје генерације Микић види његово неучешће у обнови сталних песничких облика, као и, што је већ помињао у свом претходном тексту о овом песнику, његовог не идења у правцу редуције емпихијских чињеница у тексту песме:

Чини се да се он изразито кретао насупротив овој тенденцији и да је у своје песме уносио мноштво описа онога што је засновао на некој врсти лирског миметизма, онога што је настало као резултат песникове потребе да описује свет око себе, свеједно да ли је реч о призору који долази из саме стварности или из могуће слике те стварности. (Микић 1995: 90–91)

Из ове особине, према Микићу, произилази и то да се његова тропичност прилично разликовала од метафоричности песника симболистичке оријентације, који су настојали да у својим стиховима што више редукују уплив вантекстовне стварности. Ипак, Ристовићев однос како према видљивом свету око нас, али и према песничком симболизму није тако једнозначан:

Мада снажно ослоњен на животну емпирију као на неисцрпни извор грађе за своје описе, Ристовић није од оних песника који свој говор остварују само у једној равни. Наиме, мада и сам склон да буде песник који 'приповеда', који призоре о којима говори на различите начине уланчава, једнако као што их смешта у одговарајући просторно-временски оквир, Александар Ристовић је, по правилу, настојао да било где у песми читаоцу скрене пажњу на то да призор о коме је реч поред дословног има и један дубљи смисао. У томе је, парадоксално, Ристовић у оној истој сфери у којој су и песници симболистичке оријентације, пошто, другим речима, и он настоји да покаже да испод видљивог и чулима доступног света постоји и један други свет. (Микић 1995: 91)

Чини се да је Микић по овом питању нешто ублажио становиште у односу на свој текст „Мистика видљивог“ у коме је истакао да је доста тешко повезати Ристовића са припадницима његове генерације. Међутим, овај критичар и у овом тексту налази да је Ристовић ипак био прилично усамљен у српској поезији двадесетого века. По много чему као што смо видели се разликовао од (нео)симболистичке струје, али је према Микићу овом својом заинтересованошћу за оно што се крије иза равни појавног „био по свом поетичком концепту доста далеко и од једне друге оријентације наших савремених песника“ (Микић 1995: 91), а у питању је она веристичка, која је „у једном мање-више отвореном дијалогу са различитим сферама стварности, међу којима политичко-идеолошка има необично важно место“ (Микић 1995: 91).

Када се посматра у још ширим токовима, према Микићу

Александар Ристовић не прихвата онај ток модерне поезије који у средиште настоји да постави песму као облик радикалне сумње у смисао певања и то је, сасвим сигурно, разлог што су његове песме испеване као сложена и разграната химна свему видљивом и невидљивом. У исто време, Ристовић је настојао да сам лирски говор претвори у један свечани облик казивања о свету и зато су, поред осталог, његове песме замишљене као средство за градњу једног сасвим специфичног мита о свету. (Микић 1995: 91)

Радивоје Микић код Ристовића истиче дивинизацију оних садржаја који су далеко од божанског. О томе сведочи циклус песама „Свете животиње и инсекти“. Отуда, и он, следећи Киша, подвлачи Ристовићев пантеизам.

У даљем наставку своје, за Ристовићев опус и његово тумачење изузетно значајне, студије Микић анализира песникове песме са темом поезије, и примећује да се у њима врло често поставља у средиште однос између поезије и тзв. стварности. У

овом кругу песама, важна је и улога коју Ристовић даје књизи и читању, као и његово изједначавање искуства које усвајамо емпиријски и онога које стичемо читајући. Отуда се ликови људи који читају веома често појављују у његовим песмама.

Скоро све песме са овом тематиком коју анализира Микић узима из књиге коју назива *Дрво за малоумне и анђеле*<sup>23</sup>. Микић анализира песме „Оно што творац чини“, „Киша“, за коју запажа да у њој „лирски субјект и његова сапутница излазе из једног света и улазе у други“ (Микић 1995: 93) и да се је у њу песник укључио две димензије текстовну и метатекстовну, као и да се поиграва са променама онтолошког статуса. Поред поменутих, Микић анализира и „Час поетике“ и „О песничкој уметности“.

Попут неких других критичара, и Радивоје Микић примећује честу тему трансформација у Ристовићевој поезији, и у том контексту помиње његову песму „Птице“. Трансформације, као и дивинизација онога што је ефемерно и споредно, сведоче и о песниковој склоности да ствари са једне равни преводи на неку другу, као и о мешању равни свакодневног са оном оностраним.

Свој текст Микић завршава поновним разматрањем Ристовићевог односа са симболистичком песничком традицијом:

Ако је Ристовић својим доследним опредељењем за тзв. слободни стих направио оштру разлику између своје поезије и поезије песника симболистичке оријентације, онда је однос неких других аспеката Ристовићеве поезије и поезије наших симболиста далеко сложенији и у многим елементима противуречан. Наиме, својим опредељењем да у песме уведе мноштво призора и садржаја живота из света који га окружује Александар Ристовић је свакако ишао једним путем којим симболисти готово да нису ишли. На другој, пак, страни, настојећи да у средиште доброг броја својих песама постави тренутак кад долази до промене својстава бића и појава о којима говори (што значи да његов лирски говор о *једном* постаје говор о *другом*), Александар Ристовић се у много чему приближио песницима симболистичке оријентације, пошто је доминатну смисаону компоненту у песми обликовао кроз сложени однос између дословног и недословног значења. Ако се томе дода и околност да је Ристовић управо поезију замишљао као сферу у којој се може остварити превођење бића и појава из једне равни постојања у другу, ако је другим речима, основни импулс који он следи митопоетски, стиже се

---

<sup>23</sup> Заправо, ради се о Ристовићевој постхумно објављеној књизи *Светиљка за Ж.Ж. Русоа*. 'Дрво за малоумне и анђеле' и 'Светиљка за Ж.Ж. Русоа' су два наслова око којих се Ристовић двоумио за своју последњу за живота завршену књигу. Приређивачи су се на крају одлучили за овај други, а Микић је књигу вероватно читао док је још била у рукопису или у штампи, с обзиром на то да у тренутку појављивања овог текста она још није била објављена.

и до могућности да се његова поезија доведе у необично чврсту везу са симболистичком песничком доктрином у чијем је средишту свакако потреба да се у језику створи један свет који ће бити ослобођен миметичке компоненте. (Микић 1995: 96)

Година 1995. била је веома значајна за књижевно дело Александра Ристовића, не само да је Радивоје Микић објавио свој текст, него је оно најважније те године била појава, у издању Нолита, Ристовићеве огромне песничке заоставштине у пет књига, на више од хиљаду страна<sup>24</sup>. Интересантно је да су, за разлику од песникове смрти, сви најзначајнији дневни листови пренели вест о изласку Ристовићеве обимног постхумног опуса и донели извештај са Нолитове конференције за штампу, на којој је она представљена (*Политика*, *Политика експрес*, *Вечерње новости*, *Борба*). *Политика* тако извештава да је на конференцији говорила Милица Николић приређивач пет књига књижевне заоставштине Александра Ристовића: *Светиљке за Ж.Ж.Русоа*, *Кости и коже*, *Неког дечака*, *Песама 1984–1994* и *Малих есеја*. Новинар *Политике* пише још да ће „уз најављени избор из поезије Александра Ристовића, који ускоро треба да се појави у издању *Српске књижевне задруге*, овај тихи песник заузеће оно место које му и припада у српској поезији“

Текст који је нешто више од пуке вести о објављивању Ристовићевих књига, објављен је и у *Политици експрес*. Уз похвалу за Нолитов изузетан гест, и сва признања приређивачима Милице Николић и Милошу Стамболићу који су уз помоћ песникове супруге Љубинке обавили овај велики посао, издваја се једно запажање аутора чланка:

Има једна мала тајна, коју ће, можда, једном неко објаснити: поема *Кост и кожа* написана је 1982-3. године, али је песник за живота није објавио. Зашто? Чини нам се да је важнија од овог одговора на ово питање чињеница да је спев *Кост и кожа* особено остварење савременог српског песништва и њиме ће критика, тек имати да се, и те како, бави... У једној

---

<sup>24</sup> Још је септембра 1994. године у *Чачанском гласу* Даница Оташевић позвала завичај да помогне објављивању Ристовићевог обимног песничког завештања. У свом чланку она даје и извод из писма Милоша Стамболића у коме се главни уредник Нолита обраћа за помоћ челницима Чачка, и у коме се каже да је Ристовић све изненадио својом прераном смрћу, али још и више оставштином коју је иза себе оставио. „Да није ништа објавио за живота ове небојављене књиге биле би довољне да Ристовић стане у сам врх наше савремене књижевности“ (Стамболић, наведено према Оташевић 1994: 7). Иако у наслову Даница Оташевић позива завичај да помогне у објављивању шест књига из заоставштине, она у тексту наводи пет: *Дрво за малоумне и анђеле*, *Кост и кожа*, *Неки дечак*, *Дух злата* и прозне записе *Кожа*. Ауторка чланка помиње и да Ристовићева поезија све више излази из сенке, и да је у питању песник чије време тек долази.

изјави, Милица Николић, која је обавила огроман посао приређивања, такође не зна одговор али мисли да је реч о врло значајном делу. (Д.О. 1995: )

Да ли се овде ради о питањима о којима се разговарало на конференцији за штампу и која су том приликом постављана или су то закључци самог новинара, не може се са поузданошћу утврдити, али је сасвим сигурно да су питања права и да су потребни многи одговори када се ради о књизи *Кост и кожа*, песниковом вероватно најособенијем делу.

О Ристовићевој заоставштини појавили су се и неки опширнији осврти у књижевној периодици. Један такав текст под насловом „Призори и снови: над заоставштином Александра Ристовића“ написао је, и најпре у новосадском *Дневнику* објавио Славко Гордић. Овај истрајни тумач и пратилац поезије, на почетку свога текста запажа један преокрет у одјекивању Ристовићевог дела:

Углавном прећуткиван у антологијама и текућој критици, наш песник је током три и по деценије постојаног и препознатљивог стваралачког присуства утврђивао своју тиху репутацију међу тихим поклонцима (и знацима) аутентичне поезије, вољене са правих разлога, да би у часу одласка са сцене која је вазда издашна у „одама на смрт“ био засут хвалама, разнеженим сећањима и ганућима која ништа не коштају и ништа не мењају. (Гордић 2006: 77)

Велики број за живота и постхумно објављених песничких књига, према Гордићу, позивају нас на поновно ишчитавање и вредновање, без сентиментализма и пригодности. Гордић исто тако сматра да не треба прибећи ни пуком „рубрицирању“ „које би, рецимо, заносну загонетку овог песништва разрешило натукницом о блискости неосимболизму и веристичком витализму“ (Гордић 2006: 77). По Гордићу сродства и суседства Ристовића су бројна, од Витмена и Елијара, па онда са „нашим хвалитељима и бранитељима света као таквог, од Бранка Радичевића до Бране Петровића и Стевана Тонтића“ (Гордић 2006: 77). Годић помиње и сродност Ристовићевог префињеног израза са оним Ивана В. Лалића, али и утицај Ристовићеве поетике који се може запазити у неким новијим песмама Драгиње Урошевић.

Оно што је, ипак, врло важно за Гордића јесте песникова особеност у односу на све набројане ауторе:



[...] ни с ким од поменутих (и непоменутих) сродника Ристовић не дели кључно својство свог доживљаја света и његове поетске транспозиције – ону непоновљиву спрегу химнично-идиличног „одјекивања“ на једностану лепоту појавне стварности са истовременом апокрифно-превратничком интерпретацијом њеног могућег удела у вишој промисли, остварену на плану израза у суверено спонтаном преплету перцептивне оптике и ониричко-фантазмагоричне имагинације. (Гордић 2006: 78)

У наставку свог текста овај тадашњи професор новосадског универзитета даје кратки опис свих објављених књига из корпуса Ристовићеве заоставштине. За *Кост и кожу* напомиње да представља најзагонетнији и најопсежнији део заоставштине. Поводом циклуса „Даниноћ“, запажа „тешко је у свеколиком српском песништву наћи ловца на слике и призоре чија би се ловина могла мерити с Ристовићевом“ (Гордић 2006: 79–80).

Гордић још примећује присуство великог броја песника и филозофа у овим Ристовићевим књигама, али је ово, иако би могао бити знак Ристовићевог постмодернизма, мање важно од суштинске сраслости књишког и животног искуства у Ристовићевим песмама и текстовима. На послетку, Гордић, као и многи други Ристовићеви тумачи и оцењивачи примећује како „песник хули на оно што конвенције *посвећују* и, обрнуто, сакрализује убого и наоко ништавно“ (Гордић 2006: 81).

На крају, вративши се ономе што је унапред и без праве анализе одбијао, Гордић напомиње да је Ристовић сличан и вредносно једнак, изван сезонских поетичких модела, са пет шет савремених водећих српских песника, али напомиње да му је од свих наших писаца можда најближи Данило Киш.

О постхумно објављеним књигама, са посебним освртом на збирку *Светиљка за Ж. Ж. Русоа* огласио се и Саша Радојчић. Започевши текст констатацијом да је Ристовић „увек некако остајао по страни критичарских интересовања“ (Радојчић 1996: 141). Необично велика заоставштина која је објављена након његове смрти, ставља пред критичаре и проучаваоце поезије задатак да изрекну јаснији и одређенији суд о његовом делу. Радојчић помиње текст Радивоја Микића „Оно што творац чини“, као први корак у том правцу.

Радојчић истиче да је нашег песника од самих почетака карактерисао изванредан број особина, превласт визуелне имагинације и обиље слика, као и склоност увођењу надреалних призора и фантастике. Такође, и афирмација „малих предмета“ и њихове

улоге у човековом свету и на крају посебан склоп реченице. Овај Ристовићев песнички концепт је према Радојчићу од књиге *Слепа кућа и видовити станари* из 1985. „резултовао потпуно зрелом и богатом поезијом, која у круговима млађих песника постаје све утицајнија“ (Радојчић 1996: 141). Ипак, тек последњих пар Ристовићевих књига *Празник луде*, *Хладна трава* и песме из заоставштине „потпуно нам откривају њену величину и њен значај у обзору српске књижевности на крају века“ (Радојчић 1996: 141).

Други део свога текста Саша Радојчић посвећује књизи *Светиљка за Ж. Ж. Русоа*, оцењујући да је у питању једна од најбољих песничких збирки текуће године. У њој је, према Радојчићу, све оно што карактерише Ристовића изведено на највишем нивоу. „Ристовић, песник привидно тако дубоко уроњен у свакодневно, у ствари је песник надстварног, или, боље речено, више-него-стварног“ (Радојчић 1996: 142). За овог песника и критичара „Ристовић добро уме да ухвати и да пренесе тренутак у којем из свакодневног израста чудо“ (Радојчић 1996: 142).

Радојчић, који је по свом основном образовању филозоф, истиче да су у многим Ристовићевим песмама у лирском руху изнета или филозофска питања или одговори на њих. Он као јунаке ове збирке види бар два филозофа Платона и Хегела, односно њихове књиге. Филозофска питања која Ристовић на песнички начин отвара, према Радојчићу су, између осталих, проблеми идентитета, као и односа реалног и идеалног.

На крају свој текст Радојчић закључује на веома сугестиван начин, истичући вредност али и место Ристовића у српској поезији:

Не сасвим уклопиво у „правце“ а сигурно изван „школа“, још увек недовољно истражено песничко дело Александра Ристовића данас стоји као један од најважнијих чинилаца слике савременог српског песништва. Њему ћемо се враћати како бисмо пронашли нове и неистрошене могућности казивања, како бисмо у опсесивним Ристовићевим сликама наслутили сопствени одраз, а у његовим питањима нов подстицај за себе. (Радојчић 1996: 142)

О Ристовићевој књизи *Светиљка за Ж. Ж. Русоа* огласио се и Гојко Божовић на страницама *Политике*. Видевши Ристовића као песника изван доминантних струјања наше савремене поезије, Божовић се пита о разлозима толике песникове запостављености. На основу тако постављених ствари, он их проналази у „правилу малих разлика“.

Божовић Ристовића види као једног од оних песника „који су више утицајни него што се критички говори о њиховом утицају и о разлозима тог утицаја“ (Божовић 1995: 19). Овај критичар, и поред прављена одређене дистанце на почетку свога текста када се ради о Ристовићу и песничким правцима и опредељењима, ипак види његово песништво блиско неосимболистичком сензибилитету, али и веристичким искуствима.

Видевши у Ристовићевој поезији неколико препознатљивих мотива, Божовић уочава и његову склоност ка бинарном конституисању поетског света. Његове песме:

[...] обједињавају меланхолично и хуморно, метафизичко и иронијско и самоиронијско, лирско и наративно, песничко и свакодневно, док се тако настали свет поезије, састоји из низа парова супротности од којих су најзначајније опозиције доле-горе, видљиво-невидљиво, песник-свет, поезија-свакодневно. (Божовић 1995: 19)

За Гојка Божовића у књизи *Светиљка за Ж. Ж. Русоа* видљива је са једне стране сва хибридна свакодневног света који песник каталогизује, док се са друге опажа његово мултитекстовно искуство читања. Божовић још указује на Ристовићеву склоност да наративизује лирско, као и обичај да се од елемената из свакодневице бирају они са митотворним потенцијалом. Осим препознавања митског у свакодневном, код Ристовића се јавља и ре-митологизација.

Према Божовићу, смрт и детињство су две основне тематске преокупације у овој Ристовићевој књизи, а низање слика опсесиван песнички поступак. У његовој поезији непрестано се укрштају слике реалног, са сликама ван видљивог и реалног. Овим комбиновањем различитих искустава и сфера искуства, песник је превазишао по Божовићу крутост своје бинарне поставке. „Идиличним пантеистичким именованом атрибуцију светости (дакле оног горњег) задобиће и оно што уобичајено препознајемо као оно што је свакодневно и што је доле“ (Божовић 1995: 19). Такође, „Ристовићева поезија почива на свакодневним сликама које, постепено измичући реалности, воде према граници реалитета“ (Божовић 1995: 19).

У многим специјалним додацима листова и новина који су се појавили пред Сајам књига те 1995. године, указивало се на појаву Ристовићевог петокњижија. Тако је у сајамском додатку изашао и приказ посвећен овим књигама из пера Милете Аћимовића Ивкова. Аћимовић Ивков Ристовића види као за живота цењеног песника, али видно издвојеног из антологија, хрестоматија, студија и критичких прегледа.

„Александар Ристовић је тек после смрти у неколицини (пост фестум) текстова карактерисан као самородни стваралац, песник великог формата“ (Аћимовић Ивков 1995: 9).

Милета Аћимовић Ивков у свом тексту, чини се престрого имајући у виду и услове и околности под којима су радили, излаже критици приређиваче, Николићеву и Стамболића, јер сматра да су требали да се на доличнији књижевноисторијски и текстолошки начин позабаве Ристовићевим текстовима. Овај критичар сматра да књигама недостаје поговор/предговор којим би се Ристовић књижевноисторијски ситуирао, као и друга неопходна текстолошка апаратура.

Сматрајући да ће све објављене књиге, које прожима један исти дух, завредети похвале, Аћимовић Ивков на малом простору не улази у неку дубљу анализу појединачних књига, или бар неких њихових основних премиса. Он само истиче Ристовића као песника тишине, усмереног на „суштатсвена питања трајања“ (Аћимовић Ивков 1995: 9). Он на крају закључује да су ови Ристовићеве текстови уграђени у саме темеље модерног српског песништва, и да ће тамо и остати и временом добијати све више на вредности.

Те 1995. године, очито толико значајне по књижевно дело Александра Ристовића, појавила се и прва књига његових изабраних песама на српском језику, прва уопште је била она у Америци у Симићевом преводу, *Мирици и гласови*, у чувеној библиотеци „Коло“ *Српске књижевне задруге*, у избору и са предговором Павла Зорића. Појаву ових издања пропратила је и *Политика*. У чланку се напомиње да су Ристовића изузетно ценили песници Иван В. Лалић, Јован Христић, Чарлс Симић и други. А „појављивање изабраних песама Александра Ристовића у колу Српске књижевне задруге, знак је вредности овог песника, јер се у препознатљивим плавим корицама објављују само проверене књижевне вредности“.

Књига *Мирици и гласови* доноси у себи скоро две стотине песама Александра Ристовића, из свих његових песничких књига, заправо изостају само стихови из његове књиге *Горе и доле*, како оних објављених за живота, тако и оних које су светлост дана угледале након песникове смрти. Избор прати и предговор Павла Зорића, „Између идиле и трагедије“, још једна студија која даје поглед на читаво песништво и издваја главне особине Ристовићеве поетике, каквих је за Ристовићевог живота највише недостајало о његовом опусу.

Аутор избора и предговора Павле Зорић, писао је о неким раним Ристовићевим књигама, и био главни уредник *Савременика* у време када је овај писац релативно често у њему објављивао. Од критичара који је познавао Ристовићев опус у целини, било је и очекивано да покаже кретање и мењање Ристовићевог опуса у времену, и то је можда и највећа вредност његовог текста – успешно уочавања сличности и разлика дуж целе осе песничког стваралачког пута. Поготово је такав приступ битан, када се има у виду да су се друга два аутора обимнијих студија о Ристовићевом делу, Милица Николић и Радивоје Микић у својим текстовима бавили песмама из једне или две збирке. Милица Николић текстовима из књига *Нигде никог* и *Дневне и ноћне слике*, а Радивоје Микић из збирке *Светиљка за Ж. Ж. Русоа*.

Започињући своју студију констатацијом да је Александар Ристовић један „од наших најбољих и најплоднијих савремених песника“ (Зорић 1995: IX). Његов песнички универзум, према Зорићу, обележавају теме односа песника и света и песника и природе. Ристовићев поступак назива оригиналном поетском феноменологијом, „кад свест песника помоћу богатих, разумењених и префињених слика, конституише спољни свет“ (Зорић 1995: IX). Ристовић, такође, не прихвата романтичарски субјективизам, већ код њега „однос субјекта и објекта избија у први план“ (Зорић 1995: IX). Зорић примећује у Ристовићевој поезији честу употребу анафоре и апострофе, првом се врло често исказује позиција субјекта у песмама, а другом се манифестује присуство света.

Зорић запажа да се у првим Ристовићевим књигама мешају искуства симболизма и надреализма, али да су његове песничке слике, које и јесу главно обележје његове лирике, претежно изграђене у надреалистичком духу. У Ристовићевим песничким сликама идилична расположења се прожимају са трагичним.

Зорић наглашава и да се песник Ристовић формирао на искуству француских песника, а од њему најближих набраја Сен-Дон Перса, Рејмон Кеноа и Френсиса Понжа. Од традиционалних метричких образаца Ристовић је преузео строфичку организацију песме, али је искључиво примењивао слободни стих, близак прози.

Свет Ристовићеве поезије, чини се поготово оне ране, указује се Зорићу као свет песничког сањарења, који се налази између света сна и света јаве. Овај критичар истиче и удео чулног у Ристовићевој лирици, и сматра да је већину својих песама овај аутор створио полазећи од елементарних чулних утисака. Он „схвата песму као

приближавање пределима, телу, плачу, праху смртника. Болести [...] Речи песме постају аутентичне само онда ако се поистовете с предметима, са природом“ (Зорић 1995: XII). Ристовић је стога окренут спољашњем свету: „Ристовић је песник перцепције, а не интроспекције. Говорећи језиком феноменологије, могли бисмо да кажемо да је реч о специфичној поетској интенционалности, о свести усмереној ка предметности“ (Зорић 1995: XIII). Отуда је и очекивано да песник тражи задовољства у свакидашњим призорима и открива лепоту у непосредној близини. Ипак, у његовој поезији помаљају се и наговештаји смрти. За Ристовића је живот спој супротности, „све је у њему у међусобној завистности, оно што је *горе* и оно што је *доле*, лакоћа и тежина, дух и материја“ (Зорић 1995: XIV).

Павле Зорић као промену у Ристовићевом зрелом стваралаштву, види повећано присуство теме смрти, већ од књиге *О путовању и смрти*. Од тада су идилично и трагично у латентном сукобу. Идилично које је у почетку његовог стваралаштва уочљивије, касније се повлачи пред експанзијом трагичног.

Зорић Ристовића види и као песника који избегава крајности, али који именовањем ствари настоји да их створи „именовати ствари значи створити их, превести у постојање нешто што је припадало ништавилу“ (Зорић 1995: XIV). Још једно драгоцене запажање овај критичар доноси поводом онога што назива Ристовићевом мудрошћу. Она је –

[...] у томе да не доноси унапред и заувек никакве судове у животу. Он највише верује својим чулима, својим осећањима и тренутним расположењима, изазваним неким запажањем, неком успоменом. Понекад, он пева апотеозу животу, да би се потом препустио јадиковању. Он у песму уноси погледе који се међусобно искључују, не желећи, при том, да накнадно створи кохерентну целину од онога што егзистира као скуп једностраних истина. (Зорић 1995: XVI-XVII)

Ристовић је, за Зорића, од почетка па све до краја свог опуса сведочио о некохерентности људског живота, њеној двострукости, сврховитости и бесмислености тог живота у исти мах.

Према Павлу Зорићу, Ристовић је у своме песништву прошао све фазе развоја модерне поезије. Од немачког романтизма до савременог доба, Од вере у моћ речи, све до разочарања и у речи и у свет. Такође, ту је и са једне стране Ристовићева наклоност симболизму, као лирици наговештаја и сенки и префињене формалне лепоте, „а, с

друге, предавање бујици свакидашњих призора, евоцирање тривијалних видова живљења, уживање у баналности, које се у часовима малармеовске вере, просто ужасава“ (Зорић 1995: XVII).

Ова сумња у моћ поезије почиње према Зорићу да доминира од књиге *Та поезија*. Ту почиње процес прозаизације песничког језика, а ироничан став постаје доминантан. „Демистификација поезије своди писање песама на професију као што је свака друга“ (Зорић 1995: XVIII). Продужетак Ристовићевог опуса Зорић види као писање песама сведених на опис реалистички запажених детаља из свакодневице. Песник се окренуо отпацама, просечности и ружноћи. Овде Зорић, пре свега, истиче књигу *Платно*: „реалистичка дескрипција је тако прецизна да критичар помишља како се можда песник и самом себи свети због старих симболистичких илузија“ (Зорић 1995: XIX). Појављује се и метафизичка зебња која неке реалистичке ситуације усмерава у правцу апсурда. Са годинама његов песнички стил је постајао све апстрактнији и концептуалнији. Ипак, имајући у виду неке од последње насталих Ристовићевих песама, Зорић закључује да песник завршава тамо где је и започео, са бележењем сопствених чулних утисака, само што су у старости чула почела да замиру, и указивала се визија тамног света. Смрт је доминирала, и песник ју је само констатовао као чињеницу.

Интересантно је да почев од књиге *Дневне и ноћне слике* Зорић код Ристовића примећује и неке еминентно политичке теме, што је „неочекивано за песника који је дуго игнорисао политичко-друштвену сферу“ (Зорић 1995: XX). Зорић истиче и тему детињства, којој се Ристовић враћао и у својој позној песничкој фази. Такође, иако је ретко писао о поезији, према Зорићу, он је био непогрешиви тумач своје поетике.

На крају, свој предговор Зорић закључује констатацијом о Ристовићевом месту у различитим савременим струјама српског песништва, али и вредности његове лирике:

Није тешко пронаћи додирне тачке између његове поезије и поезије неких других српских песника, његових вршњака или нешто старијих од њега. Ипак, он се не уклапа ни у какве класификације, генерацијске или неке друге поделе. Изван група, несклон манифестима и публицивету, на јавној литерарној сцени стоји по страни. Али, песничко дело Александра Ристовића (а то је најважније) налази се у самом средишту савремене српске поезије и представља један од њених врхунаца. (Зорић 1995: XXIII)

Средина деведесетих година, време непосредно након песникове смрти, свакако је била тачка, у којој је дошло до знатног скретања пажње на Ристовићев песнички опус. Он након тог тренутка, више није био песник познат само у једном уском кругу, већ и нешто ширем аудиторијуму тумача, критичара, а вероватно и читалаца поезије. Његов опус више није био потпуно непротумачен, али је свакако још много тога остало непознаница. Да Ристовић још увек није постао незаобилазно име српске поезије, сведочи и појава двојезичне, српске и енглеске верзије, *Антологије модерне српске лирике* Милослава Шутића, у којој нема Ристовићевих песама, нити помена његовог имена.

Но, одзиви на Ристовићево дело и појаву његове заоставштине су се наставили. Тако је Богдан А. Поповић објавио у својој књизи *Песници и критичари* из 1998. године, осврт на Ристовићеве постхумно објављене књиге. И Поповић Ристовића назива „песником-усамљеником“, како због његове несклоности учествовања у књижевном животу, тако и због особености његовог стваралачког формата. Но, у сваком случају овај доајен критике поезије истиче

Ристовић је песник неспорног стваралачког формата са чијим је певањем критика одавно изгубила корак. (Ако га је икад и држала?)<sup>25</sup> Велики издавачи су објављивали његове збирке, угледна признања их нису мимоишла, али их је критика малтене превиђала. (Поповић 1998: 28)

Сагледавајући Ристовићеве списе о поезији Богдан А. Поповић закључује да је овај песник сматрао да у модерном дезинтегрисаном свету песник може бити само песник фрагментарног. У складу са овим својим поетичким претпоставкама Ристовић је и стварао, па тако „готово да је немогућно прецизно утврдити шта је то што његове песме, циклусе и књиге чини оделитим, уобличеним и аутономним целинама“ (Поповић 1998: 29). Али упркос томе, Поповић нема дилему, у питању је „особит, смиљено изведен текст изразитих поетских својстава“ (Поповић 1998: 29).

Поповић још запажа веће присуство песама (ауто)поетичке садржине, као и Ристовићеву особину да у бројним песмама доводи у питање изванјезичку стварност.

---

<sup>25</sup> Неко помало малициозан, могао бих овде да примети да је Богдан А. Поповић и сâм један од оних критичара који су изгубили корак са Ристовићевом поезијом. Наиме, овај аутор је редовно писао о неколико првих Ристовићевих песничких књига, да би након тога потпуно престао да прати продукцију овог песника.



У Наставку свога текста Поповић понавља закључке, Микића и Зорића, и на њих се и позива, да је у питању песник „који се, неуобичајено их комбинујући, користио искуствима симболиста и надреалиста“ (Поповић 1998: 31), као и да је у његовом песничком искуству уочљива већина етапа кроз које је прошла модерна поезија. Поповић понавља и да је у средишту Ристовићевог концепта пантеистички доживљај света, и да је његов опус химна свету „реалном и имагинарном, материјалном и духовном, оностраном и оностраном“ (Поповић 1998: 31), те да је у његовом случају на делу значајно проширење песничког простора.

Негде у то време и Милица Николић објавила је у часопису *Поезија* текст „Накнадни дневник: рад на заоставштини Александра Ристовића“ који представља њен осврт на процес приређивања Ристовићеве обимне заоставштине, али и разматрање њене рецепцију у књижевним и критичарским круговима. Она на почетку цитира становиште Васе Павковића:

Показује се да у нашој средини и поред свега, и после песникове смрти остаје мук, као што је нарочита тишина, читалачка и критичарска, пратила овог сјајног песника и за живота. Реакције на пет посмртно штампаних песникових књига готово да није било, све је опет препуштено колотечини изневеравања. (Павковић према Николић 1997: 10)

Иако је ова оцена Васе Павковића претерана, с обзиром да је Ристовићева песничка заоставштина, ипак, изазвала солидну пажњу, што смо надамо се на претходним страницама и показали, она сведочи о разочарању које су делили Павковић и Милица Николић, као верни и велики поштоваоци Ристовићевог опуса, што овај песник ни том приликом није добио све оно, што према њиховом мишљењу, по вредности свога дела заслужује.

Тај недовољни критичарски фокус на Ристовићу и годину и по дана након објављивања његове заоставштине, један је од разлога из којих се Милица Николић одлучила да напише свој текст. Сматрајући да Ристовићева поезије иде у оне недискутабилне вредности, ова критичарка у накнадном дневнику покушава и да одгонетне разлоге неадекватне рецепције поезије Александра Ристовића. Изражавајући ипак веру у моћ ревалоризације, која има неограничено трајање, и може се догодити у било ком тренутку историје књижевности, она наводи да разлог нипошто није само један, али она на прво место, чини се издваја, одсуство покушаја овог повученог песника да на било који начин покуша да утиче на пријем својих књига:

Управо зато што сам током деценија присуствовала често скривеном али понекад и сасвим непритајеном „раду“ писаца на сопственој афирмацији, често и уз флагрантно одсуство отмености, настојању да се, након објављивања, усмери и обликује други живот књиге, на који писац и те како може упливисати – верујем да су управо велика Ристовићева унутрашња отменост и његово самоосећање у књижевном окружењу веома допринели ћутању које га је пратило и прати, ево, и након напуштања средине у којој је опстајао. (Николић 1997: 11)

Као потпору овом свом становишту Милица Николић наводи и утиске Чарлса Симића које је стекао током читања и превођења Ристовићеве поезије на енглески, али и сама износи сведочење да се овај песник –

[...] веома ретко појављивао у тзв. јавности, није одржавао 'везе', понајмање са критичарима и издавачима, или било са ким ко би га 'подржао' [...] Поготово му је било туђе да негује критичаре, нешто што се често називало 'дијалогом' или другим неким еуфемизмом а саставни је део односа који су у књижевним круговима били у моди“ (Николић 1997: 12)

У овом свом сведочењу о Ристовићевим навикама и начину (не)биствовања у књижевној средини, Милица Николић даје и једно посредно сведочанство, у питању је драгоцену причу коју је након песникове смрти чула од његове супруге Љубинке, и која много говори о Ристовићевом (не)чињењу за сопствене рукописе:

Супруга песникова, Љубинка Ристовић, сведочи да је Ристовић рукописе својих књига често слао поштом, или их предавао секретаријату редакције, не интересујући се потом за њихову „судбину“ све док га стрпљење не би напустило. Ако би се догодило да за годину дана не добије одговор отишао би у тај секретаријат и повукао рукопис. (Николић 1997: 12)

Изражавајући на крају ипак и извесну сумњу у то да је могуће да једно значајно дело остане скрајнуто само због свесне и вољне социјалне изопштености њеног аутора, Милица Николић даје и преглед текстова критичара који су се одазвали на изазов Ристовићеве заоставштине.

У другом делу текста, писаном неколико месеци након првог, у јануару 1997. године, Милица Николић даје преглед Ристовићеве песничке заоставштине коју је приредила, али и прилика током приређивања заоставштине, рада на њој и околности које су довеле до тог подухвата. Милица Николић даје и опис Ристовићевог животног и радног простора – радног стола и сандука у којима је песник чувао своје рукописе.

Критичарка описује и своју изненађеност количином преосталих необјављених рукописа, као и вредношћу тих текстова. Према њој преостали рукописи су „представљали неку врсту пресека Ристовићевог дела. И песме сабране у циклусе, тј. обједињене око неког тематског средишта, и посединачне, 'независне' песме и записи могли би се уклопити у многе Ристовићеве претходне збирке“ (Николић 1997: 16)

Занимљива је још једна напомена Милице Николић, којом оправдава и ову лаку уклопљивост и сродност Ристовићевих песама са претходним већ објављеним збиркама:

Вероватно да је у питању природа његовог говора, која је условила још један мој ранији налаз: да је од 16 Ристовићевих књига поезије немогуће издвојити најбољу или најбоље, као што је немогуће прогласити неколико песама „антологијским“. Налазимо се пред једним продуженим изрицајем којим се уобличавала, све гушће испуњавала и обогаћивала визија коју збиља можемо назвати аутентичном космогонијом. И ово што је остало након песникове смрти, а што је исписивано током две деценије, део је те исте неомеђености, свих њених светова и саставница. (Николић 1997: 16)

Милица Николић у овом свом осврту посебно истиче обимно остварење *Кост и кожу*. Такође, ауторка текста апострофира и велику пожртвованост Милоша Стамболића, приликом приређивања и објављивања Ристовићеве заоставштине, у тешким годинама опште кризе. Занимљиво је да она помиње и Стамболићев рад на студији о *Кости и кожи*. Нажалост, поменути студију, бар колико се чини, Стамболић никада није довршио, а сасвим сигурно је да она никада није угледала светлост дана.

Милица Николић даје коментар и осталих књига из песникове заоставштине, посебно истичући и циклус од 552. микропесаме насловљен *Даниноћ*, за који сматра да даје савршен увид у Ристовићеву песничку радионицу.

Да се свест о значају Ристовићевог дела, ипак, пробила до доброг дела књижевне јавности, као и спознаја да се књижевна критика огрешила о овог песника и остала му дужна, сведочи и велика анкета о савременој српској поезији у часопису *Исидоријана*: „Стање у српској поезији крајем XX века“. У овој анкети име Александра Ристовића и наслови његових књига ишли су у ред најфреквентније помињаних.

Анкета је била замишљена као изјашњавање великог броја песника и критичара. На концу, у анкети су учествовала тридесет и два песника и критичара, а позив је

упућен педесет и трома. Учесници су се изјашњавали о последње три деценије српске поезије. О савременој поезији песници и критичари који су узели учешће су се изјашњавали преко пет, од уредника Мирка Магарашевића постављених питања. Прво питање је гласило „Шта за вас значи појам *модерно* у поезији двадесетог века и које српске песнике у последње три деценије овог века сматрате изразито *модерним*?“ Већ у овом првом питању неки од анкетираних помињу Александра Ристовића. Њега најпре помиње Милан Ђорђевић (в. Ђорђевић 1999: 25), али и Зоран Поповић (в. Поповић 1999: 48), Бојана Стојановић Пантовић (в. Стојановић Пантовић 1999: 61), Северин Франић (в. Франић 1999: 63), а као пример модерног песника га узима и сам Магарашевић, који себи често давао слободу да коментарише одговоре у анкети:

Али ту је и задоцнело препознати Александар Ристовић! Каква потреба за прецизношћу исказа за тим првим условом модерности [...] У нашој заједничкој расправи овде, поглед на Ристовићево песништво објашњава нам један од пресудних профила песничке модерности у савременом српском песништву. (Магарашевић 1999: 40)

Друго питање у анкети је било „Које песничке збирке по вашем мишљењу означавају битан допринос развоју песничког идиома у савременој српској поезији? Издвајате ли и поједине песме? Зашто?“ И код овог другог питања Ристовићеве књиге се помињу прилично често. Најпре Милан Ђорђевић помиње његову *Хладну траву*, која „показује да велика поезија не мора да буде претенциозна и да се бави само колективним страдањима, већ може са хумором и иронијом опева једноставне ствари и пролазне тренутке људског живота“ (Ђорђевић 1999: 78).

Књиге Александра Ристовића помиње и Саша Јеленковић који каже да „књига *Слепа кућа и видовити станати* и *Празник луде* Александра Ристовића нису ништа 'измениле' у идиому српске поезије, али ја мислим да су поред *Књиге* Милутина Петровића и *Светлих и тамних празника* Миодрага Павловића, темељне књиге српске поезије“ (Јеленковић 1999: 82). У овом контексту, међу другим значајним песницима, Ристовића помиње и Војислав Карановић који каже, не наводећи посебне збирке, да је „песништво Александра Ристовића је српској поезији вратило слутњу да је живот колико стваран толико и нестваран“ (Карановић 1999: 83).

У јако великом броју песничких књига које наводи Мирко Магарашевић (преко осамдесет), као значајне он издваја и неколико Ристовићшевих књига. У питању су *О путовању и смрти*, као репрезентативна за седамдесете године, *Нигде никог*, *Дневне и*

*ноћне слике*, *Платно*, као значајне књиге у осамдесетим годинама и *Празник луде*, *Хладна трава* и *Неки дечак*, као књиге које обележавају деведесете. На овом списку Ристовић је после Љубомира Симовића и Миодрага Павловића најзаступљенији песник према броју песничких збирки, а Магарашевић га наводи у најужи круг оних (заједно са још Павловићем, Симовићем, Данојлићем и Ливадом) који су донели пресудне „знакове модерности“ српској поезији у три разматране деценије (в. Магарашевић 1999: 85–86).

Магарашевић се посебно осврће на Ристовића наводећи да „је реч о песнику чије место и значај, посебно његова генерација, није правилно схватила“, као и да се „већини професионалних критичара Ристовићево песничко дело налазило 'у слепој мрљи“ (Магарашевић 1999: 89). Овај песник и критичар наводи и значај и заслугу Павла Зорића и његовог предговора Ристовићевим изабраним песмама, за барем постхумно одуживање дуга песнику *Хладне траве*. Када је реч о појединачним песничким текстовима, Магарашевић поново издваја Ристовићеву књигу *О путовању и смрти* као целовито појединачно песничко остварење.

У свом издвајању најбољих песничких књига, песник Срба Митровић је потпуни акценат ставио на Ристовићево дело: „Издвојио бих сваку од збирку дуго заборављеног Александра Ристовића, па и велики број песама из ових збирки. То је заиста *аутентично наше и модерно*“ (Митровић 1999: 91). Живко Николић такође наводи у набрајању значајних песничких књига пет постхумно објављених томова „великог песника Александра Ристовића“ (Николић 1999: 91)

И у виђењу Зорана Поповића, Ристовић, заједно са Миодрагом Павловићем и Љубомиром Симовићем, има највећи број значајних песничких књига објављених у деценијама које су претходиле анкети, њих пет: *О путовању и смрти*, *Улог на сенке*, *Нигде никог*, *Горе и доле* и *Празник луде* (в. Поповић 1999: 93). У свом помињању две најзначајније књиге Саша Радојчић се определио за *Писмо* Ивана В. Лалића и *Хладну траву* Александра Ристовића, у којој су слике и спојеви чудесни и омамљујући. (в. Радојчић 1999: 95)

И Љубомир Симовић, који избегава да наведе најзначајније песничке књиге, у групи песника најмаркантнијих појава након Павловића и Попе наводи Александра Ристовића, заједно са Бранком Миљковићем, Иваном В. Лалићем, Бориславом

Радовићем, Милованом Данојлићем, Браниславом Петровићем и Матијом Бећковићем (в. Симовић 1999: 97).

Ристовића на свом ширем, подужем песничком списку помињу и Радивој Станивук (в. Станивук 1999: 99), као и Северин Франић (в. 1999: 104) и Ненад Шапоња (в. Шапоња 1999: 106), а Предраг Чудић се одлучује да помене само два песничка имена Милана Милишића и Александра Ристовића, као „писце аутентичних песничких светова [...] чија ће слава бити увек уобрнутој сразмери са популарношћу. Јер је, одиста одвратно бити популаран“ (Чудић 1999: 105)

Ипак, тек у одговору на четврто питање, о непоравданом останку у сенци неких песничких имена, и о прецењеним песницима, Ристовићево име и опус су обилато помињани. Његово име помиње Милан Ђорђевић који каже „жао ми је што истински великом песнику Александру Ристовићу није за живота одато право признање“ (Ђорђевић 1999: 139)<sup>26</sup>.

Поред Милана Ђорђевића, Ристовића се када је реч о потцењеним песницима у анкети *Исидоријане* сетио и Павле Зорић:

Има потцењених песника. Прво име које ми пада на ум је Александар Ристовић. Иако га поједини критичари и песници млађе генерације цене, он никако да заузме високо место које му припада. Пре неколико година сам за Српску књижевну задругу начинио један избор из његове поезије (реч је о књизи *Мирици и гласови*) и мислим да могу с доста аргумента да тврдим да је у питању један прворазредан стваралац. (Зорић 1999: 140)

Слично Ђорђевићу и Зорићу мислио је и Срба Митровић, али и Саша Јеленковић, који је рекао: „На први део питања, као одговор могу да наведем једно једино име – Александра Ристовића“ (Јеленковић: 1999: 142), али и Војислав Карановић за кога такође у нашој савременој поезији има и потцењених и прецењених опуса: „Вероватно су поетски опуси какав је онај Александра Ристовића запостављени и скрајнути, као што је вероватно да су дела неких песника прецењена“ (Карановић 1999: 143).

---

<sup>26</sup> Овај песник је и у једној, нешто ранијој анкети коју је спроводила краљевачка *Повеља*, поменуо Ристовића под одредницом пређутаних или недовољно признатих писаца:

Песник Александар Ристовић, један од највећих српских песника после другог светског рата, добијао је награде, али као неко чије се дело баш лако не уклапа у задате оквире, није био сматран великим песником. Данас би Ристовићево дело требало темљно прочитати и поставити на оно место коју му припада. (Ђорђевић 1998: 69)

У овом контексту и Душко Новаковић помиње да у нашој књижевности постоји знатан број песника који чекају на подробнија тумачења али „радује чињеница што се у последње време књижевна критика здружније бави поезијом А.Ристовића и донекле С.Митровића“ (Новаковић 1999: 151–152).

Михајло Пантић у набрајању песника које треба пажљиво читати такође наводи Ристовића. За њега су „Александар Ристовић, Живорад Недељковић или Божидар Вујић песници чије стихове ваља читати са појачаном пажњом“ (Пантић 1999: 152). Зоран Поповић као потцењене наводи Александра Ристовића, Доброслава Смиљанића, Србу Митровића, Ивана Растегорца и Звонимира Костића (в. Поповић 1999: 152).

О Ристовићу као неадекватно вреднованом песнику опширније се изјаснио и Саша Радојчић:

Мислим да није довољно, ни адекватно читан један песник веома важан за поетичку конституцију последњих деценија, песник чије је дело остварило крупан и далекосежан утицај на низ млађих песника – а то је Александар Ристовић. Напори које су, нажалост тек после песникове смрти, уложили поједини критичари, па и сами песници, да се на Ристовићево дело скрене пажња и да се потакну озбиљнији приступи, можда ће у некој будућој антологији или студији о скорашњем поетичком развоју српске поезије резултирати повлашћенијим местом за овог песника. (Радојчић 1999: 155)

Саша Радојчић још напомиње да би можда и развој српске поезије текао нешто другачије, да је Ристовићев утицај био израженији и транспаретнији.

Подсетивши на значајан утицај неговања добрих односа са критичарима и припадност одређеним „клановима“ на добру рецепцију писца за његовог живота, и Ана Ристовић у анкети помиње пример свог оца као недовољно за живота цењеног песника. Разлог томе јесте и то што Ристовић за своју поезију осим објављивања није чинио ништа. Захваљујући томе, остао је без књига изабраних песама и будне критичарске пажње: „Не припадништво ниједном од издавачких кланова, па чак и неприпадање 'нолитовском' клану у коме је радио као дугогодишњи уредник, посвећеност искључиво поезији, а не и пропратној паради и салонској политици, учинили су своје“ (Ристовић 1999: 160).

Као песника који је остао у сенци Ристовића спомињу и Добривоје Станојевић (в. Станојевић 1999: 165) и Бојана Стојановић Пантовић, која напомиње да Ристовић и

даље нема онако високо место каво несумљиво заслужује (в. Стојановић Пантовић 1999: 168).

О Ристовићевој вредности и положају жустро се изјаснио и Северин Франић:

Не мање драматичан заборав готово да је минимизовао једног од такође највећих српских песника, Александра Ристовића, човека који за живота, по мишљењу дежурних критичара, није заслужио да му се објави ни књига изабраних песама а камоли Сабрана дела, а када је умро и када су господа схватила ко је у ствари Александар Ристовић и кога смо његовом смрћу изгубили, трком су одлучили да књигу његових изабраних песама *Мирици и гласови* уврсте у редовно коло Српске књижевне задруге. (Франић 1999: 169–170)

Као пример песника који је био потцењен и Ненад Шапоња је узео Александра Ристовића:

Један од свежих примера јесте онај који се тиче песништва Александра Ристовића, неоспорно једном од најрелевантнијих у послератном раздобљу, које је, без обзира на песников велики опус и бројне престижне награде које је за живота добио, остало прикраћено за критичку реч које ће му дати адекватно место на песничкој мапи српског језика. (Шапоња 1999: 172)

Све у свему, име Александра Ристовића је било једно од најпомињанијих у анкети *Исидоријане* о савременом српском песништву. У статистици коју је накнадну у интервјуу за Борбу дао Мирко Магарашевић, Ристовићево име је помињано 31 пут, и ниједном у негативном контексту. Након Павловића, Попе, Лалића и Симовића Ристовић је најчешће помињано песничко име. И заједно са Симовићем, Милутином Петровићем, Душком Новаковићем и Сашом Јеленковићем песничко име које ниједном није поменуто у негативном контексту

Резимирајући поново након годину дана домете и значај Анкете, Магарашевић ће подизање свести о значају поезије Александра Ристовића истаћи ће као једно од најзначајнијих постигнућа анкете:

Анкета и последична реаговања на Анкету јасно показују да је један несумњиви, али недовољно препознати гребен у српском песништву данас, дат делом песника Александра Ристовића [...] Свест о томе колико је значајан песнички улог Александра Ристовића, није до овог анкетног догађаја уопште била развијена само због тога што је Ристовићево песничко дело дуго годинама било *прекривено* „актуелношћу“ неких других [...] (Магарашевић 2001: 226)



Анкета је уопште изазвала више осврта и реакција, од којих су многе донете већ у наредном годишту *Исидоријане* (Саша Јеленковић, Радмила Лазић, Павле Зорић, Предраг Чудић), као и разговоре одржане на Коларцу. У свом тексту Павле Зорић помињући најзначајније српске песнике из друге половине двадесетог века осећа потребу да поново помене Александра Ристовића: „Кад већ помињем песнике првога реда, још да истакнем једног значајног песника, толико неправедно и необјашњиво потцењеног, кога већина учесника ове Анкете, с правом, сматра једним од најбољих: то је Александар Ристовић“ (Зорић 2000: 222).

Анкети су биле посвећене и радио емисије, па је тако Бојана Стојановић Пантовић коментаришући резултате анкете у емисији Радио Београда, истакла да је за њу у анкети „Најпријатније изненађење је истицање неправедно запостављеног А. Ристовића, који је непрочитан до дана данашњег иако има велики опус“ (Стојановић Пантовић 2000: 238).

И у наредним годинама Анкета је настављена (у бројевима *Исидоријане* за 2007. и 2014), и о вредностима савремене српске поезије изјаснила се још неколицина песника и критичара. У тим новим изјашњавањима Ристовић је поново помињан. Зато треба издвојити оцене Небојше Васовића поводом Ристовића 2014. године. О овом песнику Васовић је рекао:

Александар Ристовић је неправедно остао у сенци Павловића, Попе и Ивана В. Лалића. Истина, има он много млаких песама на нултом степену емоције у којима тобоже посматра ове и оне бубице, ове и оне руже, ослањајући се више на поетски ехо ових речи него на перцепцију. Но, није то код њега најбоље. Ваља рећи да је Ристовић мајстор песничке слике и мајстор кратке форме која је табу за нашу критику. Предивне минијатуре из збирке *Платно*, као и посмртно објављеног циклуса *Даниноћ* мера су његовог неуоченог талента. Оно што је најбоље и најмодерније у делу овог песника критика није ни приметила. Ко би рекао? Али је критика уочила нешто друго: да је овај песник (рођен у Чачку уместо у Паризу) један од циклуса своје збирке *Хладна трава* посветио обичним људима из народна (Србима сељацима) због чега је нападнут као „националиста“. Тако је онемогућена нормална рецепција једне од најбољих књига овог песника.

Велики број досадашњих учесника Ваше анкете је истицао Ристовића као свог песничког узора. За нову генерацију меканих лиричара, Ристовић је симбол естетике који не прља руке са незгодним темама. Он им као добар песник даје алиби, да се не баве темама овога света већ да остану загледи у пупак свог лирског стваралаштва. Овде није на одмет

подсетити да Ристовић није баш увек био с главом у облацима како то желе да покажу његови тобожњи следбеници. (Васовић 2014: 505–507)

У складу са својом поетиком превредновања Небојша Васовић и овде жели да укаже на једног другог Ристовића, како оног мајстора песничке слике, тако и аутора провокативних, рекло би се и политички и идеолошких стихова.

Пре краја века Ристовићева поезија добила је још један темат посвећен њеном тумачењу. У часопису *Реч* у броју за јануар и фебруар 1999. године, Васа Павковић је поводом пет година од Ристовићеве смрти, приредио темат „Песма и њена сенке – читања песама Александра Ристовића“<sup>27</sup>, чији је циљ био анализа појединачних песама из опуса песника. Ипак, у почетној белешци Павковић је дао и кратак осврт на Ристовићево дело и његов положај у нашој књижевности:

Када мислим о Александру Ристовићу, чини ми се да у српској поезији друге половине двадесетог века не постоји песник таквог значаја и утицаја, а да се о њему мање писало. Тешко је наслутити важније разлоге. Они се свакако тичу како немара колега песника, преовлађујуће неодговорности овдашње критике, незаинтересованости јавности... Али и карактера самог Александра Ристовића. Он је, очито веровао, као је његов једини посао да по страни од тзв.

---

<sup>27</sup> Поменути темат није једино што је тих година Васа Павковић написао или приредио Ристовићу у част и спомен. Он је инспирисан поезијом овог песника написао и читав циклус песама „Из несанице“. У низу песама на Ристовићеве теме и у његовом маниру (рецимо песма „Ситнице“), Павковић је испевао и песму „Сусрет у Нолиту“, у коју је поред поменутих тема и мотива, уписао и песников лик, као и своја лична сећања на њега:

Једном сам био у Нолиту  
Због „критичарских примерака“  
А Ристовић је провирио  
Као стари напаћени миш,  
Иза једних врата и брзо се  
Повукао назад.

Био је сиволик као ова сеоска стаза  
Коју посматрам одсутно,  
Стаза што води из Ничег у Ништа:  
Из потока у малу канцеларију.

Носио је зеленкасту стару јакну  
И вероватно је пушио, кажем себи  
Док милујем главу своје мачкице  
И потом посматрам како се моја кћер  
Огледа пре одласка на игранку.

И можда сам га мимоишао  
Једном код Теразија, кажем Вама  
Који уместо да угасите светло  
И препустите се сновима  
Пратите ове накнадне стихове. (Павковић 2000: 34)

велике сцене лагано, тихо усавршава и шири универзум властите поезије. Публицитет га није занимао. (Павковић 1999: 111)

Након уводне белешке следи најпре есеј „Оловка пише метком“ песникове ћерке Ане Ристовић, који доноси и неколико интересантних детаља и коинциденција из песниковог живота, следе тумачења Ристовићевих песама из пера Саше Радојчића, Милосава Тешића, Ивана Негришорца, Душице Поттић, Драгана Хамовића, Тање Крагујевић и самог Васе Павковића.

Саша Радојчић је овом приликом анализирао песму „Туга“ из *Хладне траве* за коју напомиње да је уз *Светиљку за Ж. Ж. Русоа* по многима најбоља Ристовићева књига. За Радојчића је Ристовиће „песник врло доследан поетичким ставовима које је формирао већ у својим раним књигама“ (Радојчић 1999: 117), па је тако песма „Туга“ репрезентативна за његово стваралаштво у целини. У њој овај критичар види настојање да се сагледа и потом изрази епифанијски тренутак.

Милосав Тешић је тумачио песму „Занат од којег рука светли“, док је Иван Негришорац у тексту „Платно Александра Ристовића“ анализирао тему смрти у Ристовићевој поезији (в. Тешић 1999). Према Негришорцу смрт је једна од опсесивних тема у Ристовићевој поезији и јавља се почев од његових првих песничких књига, па све до последње. Отуда је Александар Ристовић „један од најдоследнијих песника смрти у српском песништву двадесетог века“ (Негришорац 1999: 122).

У свом тексту Негришорац је извео анализу три Ристовићеве песме о смрти, „Размишљање о ужету“ и „О смрти и о још понечему“ из књиге *Нигде никог*, као и песму „Песник се обраћа својој супрузи мислећи на оно што га очекује“ из *Слепе куће и видовити станара*. На основу анализе ових песама овај критичар и песник закључује да поезија смрти Ристовићева није поезија очаја и да –

[...] субјекат Ристовићеве поезије чува нешто од традиционалног умећа умирања које припрема човека за миран одлазак са овога света, као што има нечег и од стоичког умећа да се рефлексijом надвлада тегобна егзистенцијална ситуација. (Негришорац 1999: 125)

У тексту „Принцип посредовања“ Душица Поттић анализира „Љубавну песму“ Александра Ристовића. У овом тексту поред анализе песме ауторка доноси и неке опште примедбе о употреби каталога у Ристовићевој поезији и означава његово стваралаштво као „надреални веризам“ или „веристички надреализам“ (в. Поттић 1999).

Наредна студија у тему насловљена „Песник и јагње“ долази из пера Драгана Хамовића. У њој аутор чита Ристовићеву песму „Дечани“, али даје осврт и на општи третман колективног искуства и тема из националне историје у његовој поезији. Према Хамовићу „тематска занимања Александра Ристовића простира се, значи, у оквирима једне субјективистичке, сасвим лирске позиције“, па стога он не припада „песницима који певају тзв. колективно искуство“ (Хамовић 1999: 134). Стога се у Ристовићевој поезији, и то тек у његовој позној фази, може пронаћи „тек неколико песама које за основ имају 'националне теме'“ (Хамовић 1999: 134). Третман ових тема је „такав да не изневерава већ установљени поетички профил Александра Ристовића“ (Хамовић 1999: 134) и овај искорак у историјско је „једно плодносно и логичко проширење тематског простирања његове поезије“ (Хамовић 1999: 135).

Такав закључак Хамовић извлачи и из анализе песме „Дечани“, која је, како смо већ рекли, у средишту његовог текста:

„Дечани“ нису за Ристовића, као за песнике, традиционалнијих поетика који посежу за сличном тематиком, монумент који репрезентује величину националне историје и културе, него га доживљава као топос који је спона са трансцедентним нивоима реалности, као место где се две стварности (овострана и онострана) нарочито снажно прожимају и преламају у свести посетиоца/ходочасника. (Хамовић 1999: 138)

Најобимнији текст темата „Краљица случаја“ написала је Тања Крагујевић, и ова студија се унеколико разликује од свих осталих у овом блоку. Иако полази од једне микро песме Александра Ристовића о малој ружи, и често се окреће мотиву руже и у другим његовим песама, текст ове песникиње је ипак првенствено окренут испитивању општих поетичких законитости целокупног Ристовићевог песништва.

Пишући надахнуто, сама на почетку наглашавајући њен крајње присан доживљај Ристовићеве поезије, као и изузетну вредност његових најбољих песама, Тањи Крагујевић кратка песма о ружи служи као полазиште за указивање на једну од најмаркантнијих особина његовог песништва. Та особина је неговање навике обраћања свету појединачности. Из указивања на овај аспект његовог песништва, може се назрети –

Ристовићева песничка дијалектика по којој је „све велико садржано у малом“ и обратно, што је посебно учврстило његово песничко усредсређивање на фрагмент, као и на ону перспективу која не губи из вида сегменте свакодневице, кухињски приказ, детаљ из

постеље, поглед кроз прозор, кишу, сићушна бића у трави и саму траву, у њиховој дословности а каткада, како би песник благо иронијски саопштио у понеком стиху – и сами ваздух. (Крагујевић 1999: 140–141)

Тања Крагујевић наглашава да Ристовићево песништво од нас „*примарно*, чисто и ослобођено сагледавање“ (Крагујевић 1999: 141), како бисмо успели да перципирамо тај песнички свет, кога она означавао као свет „надстварне обичности“. Та поезија, по Тањи Крагујевић, врло често је лишена украса и успостављена као обичан говор о чињеницама. Према овој песникињи Ристовићева је поезија „необичан дар преобраћеништва: таленат виђења голим оком, отвореност чула 'на све четири стране' уз 'додире одасвуд', али уједно и превратништво сањара чија је имагинација усресређена на рашчитавање стварности“ (Крагујевић 1999: 142).

Имајући на уму овај говор о чињеницама Ристовићев и његово поетско „инвентарисање“ стварности, Тања Крагујевић његов песнички подухват дефинише и као доследну „поезију егзистенције“. Ова ауторка такође уочава и склоност песнка *Хладне траве* да се бави променама и преображајима, а из тог „регистра метаморфоза“ бира и као узорне означава „метаморфозе саме природе, претакања једног у друго, видљивог у невидиво и опет супротним смером“ (Крагујевић 1999: 143). Уз овакав однос према различитим менама, Ристовић не изневерава своју поезију као једноставан говор о чињеницама, већ тај говор „преобраћа у једноставан *однос* према основним животним законима, градећи нови волумен поетског исказа који превазилази веристички приказ, будући да омогућава растварање слике у више једновремено реализованих праваца и димензија“ (Крагујевић 1999: 144).

Треба истаћи и запажање, које је истовремено и вредносни став, Тање Крагујевић да –

У мало ког песника од оних које знам фактура стиха амалгамише два тако различита инструмента певања као онај који је „он наших костију и меса“, који преноси трагику човекове ништавности и месечинасти дар сашаптавања „ни са чим“ у присан метафизички осећај свеприсутства суштине, као што је то у Ристовићевим једноставним и готово опипљивим стиховима, из којих веје нежност одгајитеља мале руже. (Крагујевић 1999: 146)

Када се сабере обим текста Тање Крагујевић, са закључцима и увидима које доноси, хватајући у целину Ристовићевог песничког дела, извесно је да он у дотадашњој литератури о делу овога песника иде у ред најзначајнијих.

Темат у *Речи* затвара текст уредника Васе Павковића о песми „Привлачност пута“ која према аутору текста чини једну од стотинак сјајних Ристовићевих песама (в. Павковић 1999а).

Да је крај века био изузетно значајна за Ристовићеву поезију сведочи и појављивање новог избора из његове поезије на енглеском језику. Аутор превода је поново био Чарлс Симић, само је овога пута, у односу на прву Ристовићеву књигу на енглеском, Симић вршио избор из целокупног његовог опуса. Овај обимнији Симићев избор *Devil's Lunch*, у коме је прештампан и његов скоро неизмењени предговор из претходне књиге, објавио је најзначајнији и најпознатији светски издавач поезије енглеско-амерички и Елиотов Фабер и Фабер. Ристовићева поезија је тако добила изузетну част да буде објављена у елитним едицијама овог издавача, заједно са савременим великанима попут Шејмаса Хинија, Силвије Плат, Теда Хјуза и других.

И након темата у *Речи* било је текстова посвећених тумачењу само једне Ристовићеве песме. Тако је Саша Јеленковић, песник који изузетно високо цени Ристовићево песничко умеће и посветио му је неколико текстова, у *Летопису Матице српске* 2003. године објавио је текст „О путовању и смрти – тумачење Ристовићеве песме 'О једном необичном путовању'“. Ова песма је још једна у низу оних у којима се Ристовић бавио проблемом смрти. Указујући на Ристовићеву велику песничку вештину, коју карактерише и бег од извесности у темама и довршености у песничким сликама, Јеленковић га означава и као правог метафизичког песника. На крају текста он закључује:

О смрти је писао често, многе његове књиге имају ову реч у наслову или је асоцирају, као *О путовању и смрти* (1976) и *Нигде никог* (1982). Ристовић је метафизички песник у правом смислу те речи. И ова песма, „О једном необичном путовању“ сведочи о снази, господству и величини његовог песничког дара. (Јеленковић 2003: 317)

Исте 2003. године, када се и навршавало тачно седамдест година од песниковог рођења, чачански часопис *Art032*, објавио је темат посвећен Александру Ристовићу. Текстове су за ову пригоду написали већ осведочени поштоваоци његове поезије: Тања Крагујевић, Саша Јеленковић, Саша Радојчић, као и Оливера Вуксановић и Предраг Ћурчић, Ристовићев гимназијски друг.

Есеј Таће Крагујевић назван „Мала песма“ по наслову једне конкретне Ристовићеве песме, заправо се бави начелним особинама „малих“ песама овог аутора. За ову песникињу Ристовићева лирска песма је поље чистог осматрања и кушања, упијач свих могућих животних сензација. Према Таћи Крагујевић –

Симболично прибегавајући одлагању наметнутих наочара, Ристовић затиче свет истовремено одевен и наг, у вејавици и у детињим сновима, у којима је заједно са својим читаоцем, запањен новином мириса и боја, да би за који трен потом одигао још један вео привида којима нас употребљене речи и излишне формуле засипају, продирући до још неименоване сржи својих поетских објеката [...] (Крагујевић 2003: 2)

По мишљењу Таће Крагујевић ниједан модерни српски песник није као Ристовић посветио толико пажње појединачностима и оним „феноменима безимене стране животне славе“ (Крагујевић 2003: 3). Она истиче и непретенциозност, случајност и фрагментарност његових малих песама, али и неприпадност уобичајеним виђењима. Мала песма „у суштини живи од светковине обичности, од спонтаности својих откривења и аутентичности доживљаја и призора који је чине“ (Крагујевић 2003: 5).

Текст Саше Јеленковића, који на његовом почетку наглашава Ристовићеву огромну надањујућу важност за сопствену поезију и стварање, бави се опет тумачењем једне песме овог песника, у питању је овај пут песма „Догађај од посебне важности“, у којој се Ристовић бави самим песништвом (в. Јеленковић 2003а).

Саша Радојчић у тексту „Слике чуда“ пажњу посвећује циклусу „Свете животиње и инсекти“ из *Светиљке за Ж.Ж. Русоа*. Ипак, на почетку текста Радојчић наглашава како оцена о Ристовићевој непочитаности из деведесетих година више не важи, с обзиром да је након песникове смрти објављено више темата и текстова о његовој поезији, као и репрезентативни избор из његове поезије. Ипак, оно што је најважније, истиче Радојчић, јесте да је Ристовићева поезија извршила утицај на неколицину млађих песника стасалих у последњој деценији двадесетог века. Радојчић експлицитно помиње Сашу Јеленковића и Ненада Јовановића. Аутор текста сматра да их је Ристовићева поезија привукла отвореношћу и неокончаношћу значења.

Тумачећи помињани Ристовићев песнички циклус Саша Радојчић долази до следећих закључака о његовој поезији:

У њој све блиста од слика и од ведрине, од малих предмета и од великих радости које нам чине, на сваком кораку се ословљавају створови и ствари, као да преко света више није бачен вео, поглед закорачује иза створова и иза ствари, у њихове суштине, стално се, и без напора, дешава нека хијерофанија. Ристовић, песник привидно тако дубоко уроњен у свакодневно, у ствари је песник надстварног, или, боље речено, више-него-стварног. Он добро уме да ухвати и да пренесе тренутак у којем из свакодневног израста чудо. (Радојчић 2003: 10)

Текст Оливере Вуксановић представља неку врсту литерарног остварења, замишљеног обраћања песнику, инспирисаног његовим стиховима (в. Вуксановић 2003). Предраг Ћурчић, Ристовићев пријатељ из детињства и младости, и колега из професорских дана у Чачку, у тексту насловљеном „Трчао је под дрвећем лак као перо“, а који носи поднаслов „истргнуто из сећања“, доноси нека драгоцен подсећања на Ристовићеве стваралачке почетке и богату библиотеку његовог оца професора гимназије Ристе Ристовића. Будући песник књижевно је дебитовао на састанку гимназијске литерарне секције читајући приповетку „Дечаци“. Из Ћурчићевог текста да се наслутити да је ова приповетка била лирска.

Предраг Ћурчић доноси и сећање са једног Ристовићевог читања поезије на факултету, у чувеној „четрдесетпетици“, на коме су присуствовали и Васко Попа, Стеван Раичковић и Бранко Миљковић. Ћурчић сведочи да је том приликом његова поезија била откровење (в. Ћурчић 2003).

Током 2009. године у оквиру зборника *Модерни класициста Јован Христић* појавила се студије Бојане Стојановић Пантовић „Сродности у позним песмама Јована Христића и Александра Ристовића“, првобитно излаган на научном скупу о поезији и поетици Јована Христића, одржаном у Институту за књижевност и уметност октобра 2008. године. Овај текст представља први покушај да се поезија Александра Ристовића директно и на већем простору самери са неким другим аутором, овај песником вршњаком Јованом Христићем.

Називајући обојицу еминентним песницима наше послератне поезије, Бојана Стојановић Пантовић опажа и разлику у рецепцијама ова два песника. Док је песничко дело Јована Христића, заједно са његовим критичарским и драмским опусом, било широко прихваћено и елаборирано већ за његовог живота, Александар Ристовић је „некако увек остајао 'усамљен случај', и без адекватне читалачке рецепције“ (Стојановић Пантовић 2009: 335). Ова критичарка запажа да, када је Ристовић у



питању, „тек после ауторове смрти почиње појачано критичко занимање за његову самосвојну поезију“ (Стојановић Пантовић 2009: 336).

Иако ова два песника види као ауторе који не припадају истим поетичким традицијама српског песништва, изузев најопштијег уклапања у другу послератну модернистичку песничку генерацију, Бојана Стојановић Пантовић, ипак, уочава одређене сличности у поезији њих двојице. Поред тога што су обојица остали равнодушни на неосимболистичку обнову сталних песничких облика и везаног стиха, али и афирмисали извесну чулну перцепцију света, ова сродност се највише уочава у њиховим позним стиховима, када оба аутора походи „слутња смрти на 'прагу ништавила', свест о пролазности и коначности“ (Стојановић Пантовић 2009: 338).

Иста ауторка је пар година раније (2006), приредила за хрватску публику књигу *Неболомство: панорама српског песништва краја XX века*, у којој је и Ристовићева поезија добила знатан простор. Наиме, са пет песама он иде у ред заступљенијих песама у овом избору, имајући исти број текстова као Борислав Радовић, Мирослав Максимовић, Радмила Лазић и његова кћи Ана, а више, рецимо, од Јована Христића и Милутина Петровића, који су заступљени са по четири песме. Са више песама је заступљено неколико песника који у овој књизи објављеној у Хрватском друштву писаца имају по седам песника а то су: Иван В. Лалић, Љубомир Симовић, Алек Вукадиновић, Драган Јовановић Данилов, Војислав Карановић и Живорад Недељковић.

У краткој биографској белешци о Ристовићу на крају књиге, Бојана Стојановић Пантовић додаје и како Ристовић након смрти „постаје један од најцењенијих песника кога прихватају особито најмлађи српски песници“ (Стојановић Пантовић 2006: 226).

Да је период недовољне заступљености Ристовићевог песништва у антологијама српске поезије највероватније завршен, сведочи и књига *Places We Love: an Antology of Contemporary Serbian Poetry* објављена исте године од стране српског ПЕН центра, коју је приредио Гојко Божовић. Са осам песама Александар Ристовић је један од најважнијих песама у овом избору.

Интересантно је да су обе ове антологије биле намењене страним читаоцима, па ако се у обзир узме и антологија Чарсла Смића, може се доћи до интересантног

закључка да је Ристовићева поезија много боље пролазила у антологијама српског песништва за „спољашњу употребу“.

Да ствари, ипак, не буду тако искључиве сведочи и антологија Добривоја Станојевића *Поезија и последњи дани: три деценије новије српске поезије* (2009), у којој са пет уврштених песама, Ристовић иде у ред најзаступљенијих аутора.

Сумаран поглед на постхумну рецепцију Ристовићевог песништва, морао би констатовати како је његово песништво праву афирмацију доживело, тек након смрти аутора. Објављивање обимом али и вредношћу импресивне заоставштине, свакако је утицало на промену у рецепцији овог песника. Песништву Александра Ристовића најзад су посвећени неки обимнији осврти, као и неколико темата. Његов опус је коначно стекао и своје сталне критичаре и поштоваоце у лику Радивоја Микића, Тање Крагујевић, Васе Павковића, Саше Радојчића, Бојане Стојановић Пантовић и Саше Јеленковића. Такође, Ристовићеве песме су престале да бивају заобилажене у антологијама, које иако више немају значај какав су имале раније – што због њихове хиперпродукције, што због непостојања антологичарских ауторитета калибра Богдана Поповића, Зорана Мишића и Миодрага Павловића – ипак представљају оријентире како за преостале читаоце поезије, тако и за њене проучаваоце.

Такође, у односу на рану рецепцију, у овом временском интервалу је унутар интерпретативне заједнице успостављен консензус око тога шта су главне преокупације Ристовићевог песништва, као и у погледу најзначајнијих његових остварења. Чини се да су у овом вредновању његовог дела, најистакнутије место добиле збирке из његових позних година *Празник луде*, *Хладна трава* и *Светиљка за Ж. Ж. Русоа*. На основу свих ових набројаних компоненти Ристовићеве рецепције, може се слободно рећи да је овај постхумни период био пресудан за ревалоризацију и ширење свести о вредности његовог песничког опуса.

## ДАНАШЊИ ТРЕНУТАК: КОНАЧНО У ЖИЖИ?

Један од најзначајнијих догађаја за критичко-научну рецепцију поезије Александра Ристовића одиграо се у Чачку 22. априла 2010. године. Тог датума је градска библиотека „Владислав Петковић Дис“ организовала научни скуп „Поезија Александра Ристовића“. Наредне 2011. године чачанска библиотека је објавила и зборник *Поезија Александра Ристовића*. Зборник садржи једанаест радова о Ристовићевој поезији, као и библиографију критичких радова о Ристовићевом делу, коју је сачинила Оливера Недељковић. Публикација такође доноси и неколико писама које је песник упутио свом пријатељу Ранку Симовићу.

У зборнику, чије је уредник, већ осведочени тумач Ристовићевог песничког опуса, проф. др Радивоје Микић, у највећој мери су заступљени проучаваоци српске поезије млађе генерације, што је како каже уредник у краткој белешци на почетку и био циљ научног скупа и зборника. Према уреднику „овај Зборник треба видети као почетак једног процеса који ће дуго трајати а чији би крајњи циљ требало да буде тумачење најважнијих аспеката песничког стваралаштва Александра Ристовића“ (Микић 2011: 7).

Студија која зборник отвара јесте „Песник Александар Ристовић“ Радивоја Микића, која даје један општији поглед на песничково дело. У првом делу текста Микић понавља неке ставове из својих ранијих текстова о Ристовићу, попут његовог неприпадања ниједној од актуелних песничких генерација педесетих и шездесетих година.

Анализирајући и наводећи у наставку неке Ристовићеве есејистичке ставове о поезији, Микић указује и на њихову везу са Малармеовом симболистичком доктрином. Налазећи примере у Ристовићевој поезији, Микић констатује да „у поезији Александра Ристовића улогу посредника између језичког и ванјезичког света преузимају симболи“ (Микић 2011а: 13).

У тексту „Песник Александар Ристовић“ истиче се и велика морфолошка разноврсност песништва Александра Ристовића:

У његовој поезији ћемо срести и лирску минијатуру (*Платно*) и дуге песме (какве су оне у књизи *Празник луде*) и различите облике лирског циклуса (нпр. тематски конципирани циклус „Црнина“ у књизи *Хладна трава*) и поеме (поема *Кост и кожа*, примера ради, има 223 стране, што је увелико обим романа). (Микић 2011а: 17)

У својој студији, Радивоје Микић се запитао и о Ристовићевој потреби да се изражава у толико различитих песничких облика. Према Микићу та потреба долази „превасходно из разноврсности тематског материјала“ (Микић 2011а: 17). У том светлу треба гледати и песникову честу употребу дугих форми, које су му омогућавале да у дело укључује разноврсне тематске елементе. Микић истиче и честу Ристовићеву употребу фабуле и склоност да укршта лирске и епске елементе у својим делима.

Наставак текста доноси анализу књиге *Неки дечак*, у којој је песник највише прибегаво коришћењу веристичких момената. Имајући у виду и несумњиве аутобиографске елементе које је Ристовић унео у ову своју књигу, Микић јој даје занимљиву и повлашћену позицију у читавом његовом опусу. Према њему –

[...] у књизи *Неки дечак* Александар Ристовић настоји да открије егзистенцијалну подлогу на којој је настао његов песнички свет, желећи да тако, у исто време, сузи простор за приговор да је његова поезија херметична или недовољно везана за стварно људско искуство у свету. (Микић 2011а: 19)

Чини нам се значајно и то што Микић истиче Ристовићеву употребу ироније, као средства помоћу кога је у својој поезији приближавао оно што је божанско и оно што је демонско.

У свом тексту „Магијски веризам Александра Ристовића“ Саша Радојчић на примеру позних песникових збирки *Хладна трава* и *Светиљка за Ж. Ж. Русоа*, које сматра репрезентативним за читав опус, разматра нека питања песничког поступка А. Ристовића. Стављајући акценат на анализу његових песничких слика Радојчић именује његово песништво као „особену варијанту веристичког певања“ (Радојчић 2011: 29). Ристовићеве „песме сликају епифанију, сновиђење, или призор који се може разумети као надреалан или као фантазмагоријски“ (Радојчић 2011: 29). У питању је песничка слика која сугерише другачију стварност него ону у којој живимо. Логика по којој се ове слике и призори обликују билска је логици сна и сновиђења. Отуда Радојчић Ристовићев веризам карактерише као магијски.

Према Милану Алексићу, аутору наредног текста у зборнику „Тема смрти у песништву Александра Ристовића“, ова тема присутна је у читавом опусу песника *Хладне траве*. Ипак, певање о смрти се доста разликује у збиркама на почетку Ристовићевог опуса од певања о смрти у последњим његовим књигама.

У свом обимном и систематично писаном раду, Алексић истиче често Ристовићево опевање смрти са материјалне стране, као и значајан број песама које певају о смрти као пратиоцу живота. Исто тако, уочљиво је песниково занимање за прелаз из живота у смрт. У неким песмама Милан Алексић примећује и доживљај смрти који се може сматрати и хришћанским.

У овом истраживању аутор издавај више кругова песма са темом смрти, тачније три, и запажа де је интересантно приметити –

[...] да се ови кругови песама не завршавају при појави новијих кругова, већ трају упоредо у наредним песничким збиркама. На тај начин, и када уводи новине у песништво, Ристовић задржава и старе компоненте песничког поступка који тако постаје јединство супротности. (Алексић 2011: 49)

На крају Алексић закључује да је Ристовић у свом описивању смрти „био више окренут сопственој песничкој имагинацији него представама које постоје у култури“ (Алексић 2011: 49). У кретању кроз Ристовићев песнички опус, овај књижевни прочавалац је запазио још једну битну ствар. Према Алексићу:

Ристовићев песнички поступак подразумева стални отклон од патоса. У сваком делу певања у који се укључује тема са узвишеним садржајем или при појави слутње патетичног Ристовић преузима неки вид спречавања – банализацију теме или иронизацију, пародију или употребу гротескног. (Алексић 2011: 43)

У својој студији „Гротеска у песништву Александра Ристовића“ Соња Веселиновић на почетку покушава да утврди неке општије координате Ристовићевог песништва, да би се затим окренула Ристовићевој позној поезији у којој се гротеска појављује као доминантан стилски поступак. Ова ауторка уочава да песник често уводи комплексне односе живог и неживог „било да се живом приписују особине неживог, односно мртвог и механичког, било обрнуто; ту је и неприродно умањивање и увећавање, као и фрагментација, комадање тела, раздвајање удова“ (Веселиновић 2011: 55).

Према истраживању Соње Веселиновић Ристовић испуњава свој песнички свет бројним животињама које су карактеристичне за сферу гротеског жабама, мишевима, пацовима, као и да оно што је блиско и свкодневно песник ставља у службу демонског и скарадног. Сlike које у својим песмама Ристовић непрекидно ниже, такође су често гротеског карактера. Ова набрајања су „карактеристична за гротесктно приказивање јер диктирају конфузију“ (Веселиновић 2011: 59).

У Ристовићевом постепеном и сложенем стваралачком равоју „исказивање интелектуално-стваралачке свести о песми такође је постало одлика његовог стваралачког поступка“ (Аћимовић Ивков 2011: 63). Управо представљање и анализирање ове свести о песми и у Ристовићевим дискурзивним, као и у његовим уметничким остварењима, тема је рада Милете Аћимовића Ивкова „Певање и мишљење Александра Ристовића“.

Понављајући у свом тексту већ у критици често исказивана становишта о усамљности његовог песничког концепта у српској поезији, чији разлог види у некој врсти расцепљености између веристичких и симболистичких тежњи у Ристовићевој поезији, Аћимовић Ивков види да су дискурзивни ставови о поезији Ристовићеви извирали из истог језгра као и његово „певање поетике“. Стога на крају свог рада овај критичар закључује да је:

[...] овај песник малих ствари и једноставних призора и догађаја био способан да властиту стваралачку праксу продуктивно повеже са продуктивним поетичким знањем. И то тако да се његова стваралачке диспозиције у текстовима песама не разазнају као поетички ентитети, већ да буду естетски функционално укључени у структуру и садржину његовог поетског описа који полази од предметног света, али га не васпоставља дословно већ, у поступку вишеструке трансформације, изграђује један аутономно уређени поетским суштинама окренути опис/свет. (Аћимовић Ивков 2011: 71)

Студија Бојана Чолака „Стварност и њени привиди у поетици Александра Ристовића“ се бави, већ и у овом зборнику често третираном темом, значајем свакидашњег, тренутног, баналног за његову поезију, фокусирајући се највише на његове позне и постхумно објављене књиге.

Чолак закључује да током времена Ристовићева поезија „све више бива усредсређена на на обична 'мала' дешавања из свакодневног живота“ (Чолак 2011: 75),

као и да „све оно што се одређује као недостојно памћења код њега поприма облик поетског тела“ (Чолак 2011: 75).

У своме тексту овај проучавалац указује и на значај Преверове поезије за Ристовићево уобличење сопствене поетике, о чему сведочи и избор из поезије Жака Превра који је препевао и пропратио предговором баш Александар Ристовић.

Александра Угреновић у свом обимном раду „Карневалске слике у збирци *Празник луде* Александра Ристовића“ посматра ову Ристовићеву збирку као израз карневалског устројства света које је у светској књижевности најснажније у свом делу исказао Франсоа Рабле, на шта је наводи како наслов збирке, тако и бројни елементи у њој. Ослањајући се на Бахтинова читања Раблеа ауторка истиче: „Несумњиво је да је Ристовићева концепција света у празнику луде раблезијанска, што доказује његов однос према жени, полној љубави, према људском телу и физиолошким процесима који су му својствени“ (Угреновић 2011: 107). Поредећи Ристовићеву књигу са славним Раблеовим романом Александра Угреновић додаје да кроз оба ова дела „протиче бујица-гротескних телесних елемената: тело је разбијено на делове при чему се издвајају гротескни органи“ (Угреновић 2011: 112).

Оно што је још занимљиво је да ова млада ауторка у *Празнику луде* проналази и употребу неких говорних средњовековних жанрова којима се бавио Бахтин у својим истраживањима. Ристовићевом лирском казивању ауторка налази порекло у реактивирању одређених говорних жанрова, попут жанра „крици Париза“, који је у роману *Гаргантуа и Пантагруел* широко употребљавао и Рабле. Служећи се и овим говорним жанровима, Ристовић долази до свог главног песничког поступка – поступка номинације. У питању је поступак „инвентарисања свакидашњице, поступак којим се 'онеобичавају' предмети и појаве, који људска навика више не перципира већ само препознаје“ (Угреновић 2011: 103). Овим поступком номинације Ристовић „враћа значења обичним и сасвим тривијалним (супротно Раблеу) појмовима свакидашњице, дајући им енциклопедични утисак новине“ (Угреновић 2011: 103).

Александра Угреновић се у својој студији бави и идејним и духовним основама на којима је саздана књига *Празник луде*, следећи имена филозофа и писаца које песник помиње у својој збирци. Идејне основе песничког света у овој књизи она проналази у делима Аристотела, Спинозе, Борхеса.

Наредни текст доноси, као и претходни Александре Угреновић, фокус на само једну Ристовићеву књигу, и то такође из последње фазе његовог песничког стваралаштва. У питању је текст Јасмине Тонић „Песничка књига *Хладна трава*“. Сматрајући ову књигу тестаментарним Ристовићевим остварењем, ауторка анализира њене циклусе. Као општу тенденцију у књизи Јасмина Тонић учоава приказивање прелазака из једне равни у другу, као и тренутака промене својстава бића о којима се говори и „карактеристичан доживљај смрти и пролазности, заснован на прихватању и неодвојивости од животног процеса“ (Тонић 2011: 126).

У циклусу „Ти мала лампо“ ауторка опажа снажно присуство хришћанске подлоге, док у циклусима „Црнина“ и „Божја година“ доминира тема смрти. Ауторка примећује и тежњу „да се о великим темама као што је смрт говори посредством обичних и малих ствари“ (Тонић 2011: 133). Циклус „Комад свиле у дрвеном оквиру“ који се састоји од само две песме посвећен је српском духовном и књижевном наслеђу. У четвороделној песми „Јефимија“ Јасмина Тонић проналази интертекстуалне везе ове песме са „Похвалом кнеза Лазара“ наше средњовековне књижевнице.

На крају Јасмина Тонић закључује да је у *Хладној трави* –

Александар Ристовић прошао пут од материјалистичког односа према смрти, односно *хладне траве*, до метафизичке спознаје пролазности, који се у збирци непрестано укрштају, а као могући песнички доживљај оваквог једног процеса јавила се потреба за прихватањем два пола људског постојања, који су свој израз добили у песмама последњег циклуса *Хладне траве*. (Тонић 2011: 137–138)

За разлику од свих осталих текстова у зборнику, текст Бојане Стојановић Пантовић „*Мали есеји* Александра Ристовића“ бави се анализом песникове прозе. У средишту интересовања је књига *Мали есеји*, објављена као један од пет томова из Ристовићеве заоставштине, у којој су сабрани бројни прозни текстови овог аутора, настајали током дугог временског периода. Ауторка текста примећује да се сваки од делова ове књиге може „третирати готово као посебна збирка, или некакав њен заматак“ (Стојановић Пантовић 2011: 139).

Ристовић је, на то такође указује Бојана Стојановић Пантовић, током читавог свог живота писао и прозне лирске текстове. На ово су утицали и његови песнички узорци Бодлер, Рембо, Лотреамон, Витмен, Шар, Пож, Сен Џон Перс. Поред набројаних, у критици већ раније примећених утицаја, са француског и енглеског језичког



подручја, Ауторка чланка препознаје и утицаје немачких експресиониста (Хајма, Тракла и Бена).

Бојана Стојановић Пантовић прави поделу на две врсте песма у прози у Ристовићевом опусу:

Када је, пак, реч о *естетици* песме у прози, код Ристовића се може говорити о два типа који се међусобно прожимају. Први се може назвати „артистичким организационим начелом“, а други „анархично-деструктивним“. Тако се у међусобном јединству ових супротних сила остварује за сваки текст посебан тип *унутрашње динамике*. У том смислу, песма у прози се преознаје и као *формалистичка*, дакле *естетицистичка форма*, али и као својеврсна *илуминација*, дакле као поље језичког преливања и опализације, асоцијативних надреалних скокова. (Стојановић Пантовић 2011: 141)

Бојана Стојановић Пантовић у свом тексту углавном анализира прозе из циклуса „Кожа“. Текстови из овог корпуса често су смонамбулне визије, или прозаиде у којима је пренаглашен доживљај сексуалности. Критичарка указује и на један број записа који залази у подручје морбидног, девијантног, скатолошког и хорора. Оваква (нео)експресионистичка естетика ружног приближава Ристовића и Новици Тадићу.

Наредна студија из зборника „’Наивна песма’ Александра Ристовића“ бави се двама књигама овог песника – *Лак као перо* и *Неки дечак* – које се могу сврстати и у корпус литературе за децу. Ауторка чланка Виолета Јовановић фокусира се на наивну тачку гледишта у овим остварењима. Она истиче Ристовићеву доследност у употреби ове инфантилизоване тачке гледишта. Таква перцепција утиче и на перципирани објект, па се живот види „само као манифестација, збивање, оглашавање доступно чулима. Оно што види, додирује, чује, осећа, мирише, забележено је као догађај, као откриће“ (Јовановић 2011: 149). Поред тачке гледишта Виолета Јовановић истиче и „несводиву жанровску природу ових књига. Оне су на први поглед – збирке песама, на други стихованих прича, а на трећи романи о једном ратном, односно поратном детињству“ (Јовановић 2011: 148).

Ове две Ристовићеве књиге могу се и по Виолети Јовановић читати „као литерарна илустрација образовања једног талента, поетизована аутобиографија једног уметника“ (Јовановић 2011: 152). У прилог томе говори и постајање главног јунака ових књига писцем на крају остварења *Неки дечак*. Ауторка чланка упоређује по сличности главног јунака ових Ристовићевих књига са Андреасом Самом Кишовог

породичног циклуса. Интересантно је и указивање Виолете Јовановић на присуство мотива смрти у књизи *Неки дечак*.

Последњи научни рад у зборнику је прилог Горана Коруновића, који се бави упоредном анализом моделовања простора у поезији Александра Ристовића и Славка Михалића, класика хрватске поезије након Другог светског рата. Као један од основа за компарирање ова два аутора у раду „Простори поезије Александра Ристовића и Славка Михалића“ поред низа особина које деле са другим значајним песницима истог раздобља на словенском југу, Коруновић истиче и значај који су ова два аутора имала „у одржавању модернистичких струјања на јужнословенским књижевним простора, посебно у време успона постмодернистичких тенденција“ (Коруновић 2011: 157).

Као додатак зборнику нашао се и прилог Ранка Симовића, Ристовићевог гимназијског друга и песника, који се састоји од неколико писама које му је Александар Ристовић упутио у младости, али и у зрелом периоду, половином шездесетих година.

Да је библиотека „Владислав Петковић Дис“ и чачанска средина учинила много за афирмацију дела Александра Ристовића сведочи и *Светиљка за Александра Ристовића* објављена наредне 2012. године. У питању је публикација која представља прилоге за библиографију Александра Ристовића коју је саставила Оливера Недељковић. У овој књизи су пописане објављене Ристовићеве књиге и текстови, као и текстови и студије о поезији Александра Ристовића. На овај начин је створена поуздана основа за будућа проучавања Ристовићевог дела.

Иако је у периоду након песникове смрти интересовање за његов песнички опус значајно појачано, о недовољеној стабилизацији, да се тако изразимо, Ристовићевог положаја у српској књижевности сведочи изостанак нових издања његових књига или песничких избора. Наиме, након изабраних песма *Мириси и гласови* из 1995. године на српском језику у наредне скоро две деценије није објављена ниједна књига Александра Ристовића. Иако је на ову околност утицало и генерално стање у издаваштву поезије у данашњем времену, не можемо да у овоме чину видимо и знак песниковог још увек недовољно признатог статуса. Интересантно је да је помињана библиографија донела поред пописа Ристовићевих остварења и један мањи избор из његове поезије, тачније округло двадесет песама, које је Оливера Недељковић одабрала и објавила као додатак уз фото прилоге.

Ову празнину када се ради о издавању Ристовићеве поезије попунила је тек појава опсежног избора из његове поезије *Семенка под језиком* у Агори 2014. године. Избор је сачинила Тања Крагујевић, песникиња која је, као што смо видели, у неколико наврата својим текстовима исказивала велику приврженост и поштовање Ристовићевој поезији. И овај пут Крагујевић је свој избор из Ристовићеве поезије пропратила обимним предговором, који данас представља најопсежнији поглед на дело овог аутора.

На почетку овог поговора названог „Чаролија једне љубавне реченице“ ауторка назива Ристовића „обновитељем чудесног врта поезије“ и указује на његове дугорајне „невоље“ са песничком рецепцијом. Заинтересованост критике за Ристовићеву поезију након и неколико деценија после песниковог одласка, Тања Крагујевић, служећи се једном синтагмом Виславе Шимборске, назива „осветом смртне руке“.

Ипак, ова песникиња примећује да Ристовића ово дуго остајање у сенци није омело да истрајно гради своје песничко дело: „појам *славе* самог песника – и иначе сасвим посебну и оригиналну личност – није узнемиравао, нити га је њен изостанак омео у стрпљивом остваривању његове поетске градње“ (Крагујевић 2014: 325).

Преокрет у Ристовићевом ширем прихватању Тања Крагујевић види у доласку на сцену једне нове песничке генерације деведесетих година, која је овог песника, што су и раније истицали баш неки припадници те генерације (Саша Радојчић, Саша Јеленковић) видела као свој узор:

У читавом валу пак, једна нова стваралачка генерација, ослобођена књижевних предрасуда и критичких узуса претходног доба, готово здружено, деведесетих, а нарочито након песникове смрти, прихвата Ристовића као „свог песника“ – синоним одступања од сваког вида удољевања културној и естетичкој матрици сазданој на појмовницима модерне, реновацији традиционализма, и сваком виду стереотипа утиснутих у укусе и потребе епохе, друштвену климу, књижевне манифесте, актуалне прокламације – стереофонију свих облика гласности и јавности. (Крагујевић 2014: 326)

У овом погледу на опус Александра Ристовића Тања Крагујевић истиче песникову окренутост оним неистраженим, прећутаним и запостављеним просторима збиље. Ристовић је својим фрагментима о свакодневици ова бића, ствари и појаве спасао и „уздигао у постојање“. Отуда Ристовићева поезија и „обелодањује један

развијени велики речник постојања“ (Крагујевић 2014: 353). У своме песничком поступку овај аутор остаје доследан у афирмацији маргиналности и погледа „одоздо“.

Тања Крагујевић Ристовића види и као аутора који је разграђивао уобичајене представе поимања поезије и песничког. Његову улогу она види у скидању „ореола традиционално уграђених у саме појмове песништва, и певања“ (Крагујевић 2014: 335). За Ристовића поезија постоји и тамо где је најмање очекујемо.

Од песника који су на Ристовића утицали Тања Крагујевић истиче Жака Превера, чију је једну песничку књигу Ристовић и превео, и што сматрамо посебно значајним Волта Витмена.

Наравно, и овом приликом Тања Крагујевић помиње „малу песму“ као један од основних облика Ристовићевог песничког изказивања:

На малом простору песме, наиме, Ристовић свој поетски смисао готово да и не „гради“, већ му пружа могућност да постане очигледан, изнутра обасјан, и само тако опеван и слављен – као вредност сама. Као неминовност удеса, уједно – и његова једина лепота. (Крагујевић 2014: 359–360).

И у годинама које су дошле након овог избора Тање Крагујевић, а управо су то године у којима се налазимо, Ристовићево песништво наставило је да добија на својој афирмацији. Највећи догађај можда целокупне рецепције његовог дела јесте започето објављивање његових сабраних дела. Овог огромног и важног посла се подухватио Културни центар Новог Сада, један од најзначајнијих издавача поезије у овом тренутку у Србији. До сада су објављена два тома, које су приредили Ален Бешић, истовремено и главни уредник издавачке делатности ове куће, Марјан Чакаревић и песникове ћерка Ана Ристовић. У првом тому (2017) се нашло првих дванаест песникових збирки Александра Ристовића, а у другом (2018) још седам његових песничких књига, укључујући и оне за живота довршене, а публиковане након песникове смрти.

До окончања овог великог подухвата остало је објављивање још трећег тома, у који би требало да уђу песме и песничке књиге које Ристовић за живота није довршио, и које су пре овог издања биле објављене у књизи *Песме 1984–1994*, као и његове прозне књиге, али и есеји, критике и осврти из периодике. Овај том планиран је, према нашим сазнањима, за 2019. годину.

Да се Ристовићев песнички опус данас не може избећи како у антологичарским подухватима, потврђују и последњих година објављене опсежне антологије нашег песништва: *Антологија српске поезије* (2012) Ненада Грујичића и *Трезор српске поезије (српски песници двадесетог века)* (2014) Душана Стојковића<sup>28</sup> и Миљурка Вукадиновића.

У Грујичићевој антологији, која много више делује, због броја укључених песама и песника, као песничка хрестоматија или зборник, Ристовић је са шест песама један од заступљенијих песника из друге половине двадесетог века.

У такође обимом замашној књизи коју су саставили Стојковић и Вукадиновић, Ристовић је још боље вреднован, и уврштен у круг (антологија Стојковића и Вукадиновића има три круга) најзначајнијих српских песника двадесетог века, заједно са још петнаест других песника. Песници из овог круга највиших вредности заступљени су са по шест песама.

Прихватање и тумачење песничког дела Александра Ристовића прошло је у претходних шест деценија прилично кривудава пут. Делимично прихваћен од критике на почецима свога песничког стварања, Ристовић је након првог таласа вредновања домета српске поезије након Другог светског рата, крајем шездесетих година, склоњен у страну. До поновног интересовања за његов песнички опус долази тек почетком деведесетих година, да би његово дело пуну афирмацију и права вредновања доживело тек након његове преране смрти.

Данас је Ристовићев песнички опус знатно ишчитанији и цењенији него што је то био у тренутку песникове смрти. О њему постоји респектабилан број текстова, као и одређени број његових поузданих и верних тумача. Сасвим скоријим изласком

---

<sup>28</sup> Овај критичар је у једном амбициозно замишљеном темату часописа *Браничево* посвећеном „свођењу биланса“ српске поезије двадесетог века, објављеном пар година пре појаве ове антологије, о Ристовићу записао: „У Александру Ристовићу (1933–1994) имали смо, а да тога или нисмо хтели или нисмо, немарни по природи могли бити свесни, једног од најбољих песника којима нас је читав двадесети век подарио. Његово песничко дело расло је грандиозно пред нашим затвореним, или у најбољем случају, полуотвореним, очима [...] Као што то чини Франсис Понж када је о француској, много разгранатије Ристовић када је о српској поезији реч, уводи *феноменолошко* песништво, способан да чује и најтиши звук, сам трептај траве, и осети и најневинији мирис. Готово да нема ствари коју овај песнички Фрања Асишки није пољубио својим стихом. *Платном* (1989), незапажено за нашу критику, остварио је најбољу, и најобимнију, збирку српског крипто-хаикуа. Рано је запевао о смрти и певао је о њој најдубље и најпонорније, и најболније и најприродније, као да му је била (драги) двојник. Његова постхумно штампана поема *Кост и кожа* (1995) тек треба да буде пажљиво ишчитана. Као и, наново, ако је икада раније то и било урађено, *Празник луде* (1990) и – тестаментарна – *Хладна трава* (1994). Као, уосталом, и све што је написао. Треба ли да бирам између Попе и Ристовића, за мене никакве дилеме нема. (Стојковић 2012: 169)

Ристовићевих *Сабраних дела*, али и избора који је направила Тања Крагујевић, коначно смо добили и нова издања његовог песништва, која су током претходне две деценије упадљиво изостајала. Ипак, иако цењен у круговима песника, проучавалаца поезије и читалаца посвећеника, Ристовић и даље није широко признат песник у нашој културној јавности, у институцијама, академским круговима и факултетским курикулумима.

Међутим, последњих година дошло је до популаризације Ристовићевог песничког дела и путем различитих манифестација, па је тако Европски фестивал поезије, који сваке године у Београду организује издавач *Трећи трг*, 2018. године био посвећен баш њему. Том приликом је објављен и двојезични избор из његове поезије *An apple in a tavern*. Песме је за овај избор направила Ана Ристовић, а на енглески их је превео Новица Петровић. Током фестивала је приређена и изложба песникових личних предмета у Народној библиотеци Србије (видети ПРИЛОГЕ 1 и 2), а на отварању је изведен и перформанс инспирисан Ристовићевом поезијом.

Овакви догађаји, уз које не треба занемарити и присуство песникове поезије „на мрежи“, сведоче да се његова поезије пробија из уских кругова посвећеника и познавалаца, и пружају наду да ће године и деценије које долазе донети нова признања Ристовићевој поезији, пре свега у виду иновативних студија и нових кругова читалаца и поштовалаца.

## II

### ПЕСНИЧКИ РАЗВОЈ АЛЕКСАНДРА РИСТОВИЋА (У КОНТЕКСТУ СРПСКОГ ПЕСНИШТВА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА)

У овом поглављу даћемо преглед промена у поезији Александра Ристовића, почев од његових првих објављених књига, па све до песама које је писао последњих месеци свога живота. Издвојићемо главне теме и мотиве његове лирике, и трудићемо се да их сагледамо у контексту датог момента српске поезије.

Приликом прегледа и тумачења Ристовићевих збирки, покушали смо и да његов песнички опус поделимо на неколико фаза. Изузимајући нашу поделу песниковог дела од пре неколико година (в. Аврамовић 2013: 866), коју и овде преносимо, скоро и да није било других покушаја у том правцу.

Ипак, пре деценију, поредећи касне песме Александра Ристовића и Јована Христића, Бојана Стојановић Пантовић је издвојила Ристовићеву позну фазу. Према овој критичарки „она би се могла приближно одредити од 1982. и збирке *Нигде никог*, до краја 1993. године, односно до збирке *Хладна трава*, која се појавила неколико месеци после песникове смрти 1994. године“ (Стојановић Пантовић 2009: 336). Ово њено одређење је следила Драгана Вујаковић Драгељевић у својој докторској дисертацији *Експресионистичко наслеђе у савременој српској поезији* из 2018. године. Приклонивши се мишљењу Бојане Стојановић Пантовић о Ристовићевој позној фази, поменута ауторка је одредила и рану и зрелу фазу песникову. Као збирке које припадају раном стваралаштву означила је првих пет Ристовићевих књиге тј. *Сунце једне сезоне*, *Име природе*, *Дрвеће и светлост унаоколо*, *Венчања* и *Текстове*, док је као песникову зрелу фазу истакла збирке *Та поезија* и *Улог на сенке* (в. Вујаковић Драгељевић 2018: 163, 172).

У овој подели Ристовићевог дела на фазе, поред тога што је пропуштена да се разврста шеста његова збирка *О путовању и смрти* и што није дефинисан статус његове заоставштине, проблематично је одређивање објављивања књиге *Нигде никог*, као почетка Ристовићевог позног песништва. На тај начин чак осам од шеснаест овде разматраних књига биле би део Ристовићевог позног стваралаштва. Уколико би се

њима придодала и заоставштина, знатна већина Ристовићевог опуса носила би ознаку позног. Тај позни корпус његове поезије сачињавао би већи број књига него зрела и рана фаза заједно. Такође, при таквој подели зрела фаза песникова састојала би се само од две, или евентуално три књиге, уколико бисмо овима додали и збирку *О путовању и смрти*. Тако кратак период, од само пар година и тек две, три књиге, тешко да би и могао онда понети ознаку зреле поезије аутора, већ би се пре могао посматрати као нека међуфаза, некакав интермецу између два главна периода ауторове лирике.

Иако не спроводи комплетну периодизацију Ристовићевог песничког дела, и Тања Крагујевић у поговору Ристовићевим изабраним песмама издваја његову рану фазу као период од 1959–1969. године, тачније првих пет песникових збирки. Ове збирке, заједно са шестом *О путовању и смрти*, значајно су мање заступљене у њеном избору Ристовићеве поезије у односу на остале. У овим књигама Тања Крагујевић види трагове епохе у којима су настајале, као и отиске туђих утицаја.

За ову песникињу „Ристовићева поезија уистину почиње тамо где се песник од раног себе унеколико опрашта, окрећући се неизвесностима, смелим и помало ризичним искорацима из оног поетског маниризма којима упућују песнички врхови, трагови лектира, гласови савременика“ (Крагујевић 2014: 330). Песничка књига *Та поезија* је за њу била „самообзнана његовог новог почетка“ (Крагујевић 2014: 346).

Што се наше поделе Ристовићевог песничког (и књижевног) опуса тиче, ми смо се одлучили на издвајање четири фазе. Иако бисмо се могли сагласити са Тањом Крагујевић и Драганом Вујаковић Драгељевић, да првих пет (или можда шест) његових збирки означимо као рану фазу, ипак смо се одлучили за нешто изнијансиранији поступак. У рану етапу или фазу његовог стваралаштва уврстили смо три његове прве песничке збирке *Сунце једне сезоне* (1959), *Име природе* (1962) и *Дрвеће и светлост унаоколо* (1964). Након ових првих књига долази фаза Ристовићевог опуса коју смо означили као *прелазну*. У овом сегменту свога стваралаштва Ристовић у своју стваралачку праксу укључује различите песничке традиције и додаје нове елементе у свој песнички поступак. Поред песничких збирки *Венчања* (1966) и *Текстови* (1969), Ристовић се опробава и у другим жанровима, па тада објављује и свој једини роман *Трчећи под дрвећем* (1970), као и збирку лирске прозе *Писма сањалици* (1976), за које сматрамо да исто припадају овом периоду његовог стваралаштва, али и пише поетичке есеје, књижевну критику и преводи.



Зрела песничка фаза Александра Ристовића започиње са књигом *О путовању и смрти* (1976), а наставља се његовим најуспелијим песничким књигама *Та поезија* (1979), *Улог на сенке* (1981), *Нигде никог* (1982), *Дневне и ноћне слике* (1984) и *Слепа кућа и видовити станари* (1987). На овај зрели Ристовићев период наставља се по високим песничким дOMETИМА, позна песничка фаза са књигама *Празник луде* (1990), као и постхумно објављенима, *Хладна трава* (1994) и *Светиљка за Жан Жак Русо* (1995). У ову фазу улазе и остале песме из Ристовићевих последњих година, необјављене у збиркама, које заједно са песмама из његове заоставштине чине књигу *Песме 1984–1994*.

У ову позну Ристовићеву фазу могле би се убројати и књиге *Лак као перо* (1988), *Платно* (1989) и постхумно објављени *Неки дечак*, које у овом нашем хронолошком излагању не разматрамо. Оне сведоче о Ристовићевим жанровским истраживањима и у позном стваралачком периоду, но овај пут само путем стиха. Такође, ове књиге могу бити схваћене и као паралелни токови у песниковој књижевној каријери – један који чине песничке макроструктуре, у том случају би им се могла придружити и *Кост и коже*, али и стваралаштво посвећено деци, и други који чине мале песничке форме, и коме поред *Платна*, припада и постхумно објављена књига *Даниноћ*, али и неки циклуси из других збирки, попут „Духа злата“ из *Слепе куће и видовитих станара*.

Обликовавши свој књижевни опус у распону дужем од четири деценије, прве песме је објавио у првој половини педесетих и неуморно је радио на књижевним текстовима, како нам сведоче датуми испод његових песама из заоставштине, све до своје преране смрти почетком 1994. године, и то у више песничких и других књижевних жанрова. Александар Ристовић је пролазио кроз различите поетичке мене, својим стваралаштвом долазивши у близину бројних поетичких опредељења.

На странама које следе покушаћемо да све овде набројане Ристовићеве фазе представимо, барем делом протумачимо, као и да назначимо поетичке утицаје и укрштања до којих је долазило на стваралачком путу овог песника.

### У Матићевом кругу

Александар Ристовић је своје стихове, уколико се изузме једна песма у *Чачанском гласу*, и две песме које је још као средњошколац објавио у *Новом средњошколцу* и *Средњошколцу*, почео да објављује као студент почетком педесетих година, у београдским часописима *Млада култура* и *Видици*. Напоредо са њим је у овим часописима тада почела да објављује и читава генерација српских писаца рођених почетком и средином четврте деценије двадесетог века: Иван В. Лалић, Бора Ћосић, Светлана Велмар Јанковић, Јован Христић, Божидар Тимотијевић, Велимир Лукић, Бранко Миљковић, Борислав Радовић, Гордана Тодоровић, Томислав Мијовић, Љубомир Симовић, Милован Данојлић и многи други. Уопште, обема публикацијама, *Видицима* и *Младој култури*, намењена је била улога да на књижевну смену изведу нову генерацију писаца<sup>29</sup>. Новом књижевном нараштају је од стране партијских комитета било намењено превазилажење подела које су у том тренутку постојале на књижевној сцени.

О томе знаковито говори и уводник за први број *Младе културе* под називом „Откуд сада ми“ који је потписао Бора Ћосић, један од уредника часописа. Ћосић пише о групи младића без икаквог искуства у издаваштву и књижевности, која се окупила почетком једног септембра, од којих је најстарији имао двадесет година, и решила да покрене часопис (в. Ћосић 1952: 1). У уводнику Ћосић пише, између осталог, и о улози Милована Ђиласа у томе, као и о помирењу ове групе младића „модерниста“ са групом нешто старијих писаца за које је ова млађа група говорила да пишу „као Јанко Веселиновић“. Помирењем ове две групе по налогу власти, како Бора Ћосић каже нестајањем тог „ми“ и „они“ настао је и часопис *Млада култура* (в. Ћосић 1952: 1).

У односу на *Младу културу*, *Видици*, часопис студената Београдског универзитета, почев од свог петог броја из априла 1953. године и доласком Петра Цацића на његово чело, били су још профилисанији у промоцији онога што се данас

---

<sup>29</sup> Овим књижевним листовима треба додати и часопис *Дело*, основан коју година касније 1955, у чијем првом годишту су дебитовали Милован Данојлић и Бранко Миљковић. Поред њих у *Делу* су, само те прве године, објављивали и Борислав Радовић, Бора Ћосић, Јован Христић, Божидар Тимотијевић, Светлана Велмар Јанковић.

може идентификовати као поетика друге генерације српског послератног модернизма. Како каже у уводнику овог броја Џацић „нови напори Редакције биће усмерени ка једном организованом настојању да се буде у току домаћих и страних културних, првенствено литерарних, актуелних збивања“ (Џацић 1953: 1). Такође, и *Видици* ће бити часопис превазилажења подела, они „неће заузети један одређен и хомоген став, него ће настојати да буду трибина макар и дијаметрално различитих становишта, која ће, што се тиче почетника и оних који први пут објављују тиче имати, пре свега, квалитет као пресудно мерило“ (Џацић 1953: 1). Исто тако, нови уредник у свом уводном тексту најављује да су се после периода „завада“ у *Видицима* први пут нашла заједно нека, не само најмлађа, књижевна имена.

У том светлу гледајући, није онда нимало случајно што овај број *Видика* отвара текст Душана Матића, а часопис доноси и есеј Т.С. Елиота, с обзиром на то да су у питању два песника чији ће утицај на песништво новог младог нараштаја можда бити и кључан. Матић је представник, у том тренутку фаворизоване књижевне групације, док је текст аутора *Пусте земље* знак отварања према свету и заокрета до кога је дошло и у култури. Поред ових есеја *Видици* доносе и текстове најистакнутијих представника нове генерације Боре Ћосића, Борислава Радовића, Светлане Велмар Јанковић.

Занимљиво је да је у једној анкети из тих година, коју су *Видици* спроводили међу угледним књижевницима, о томе колико се овај часопис чита и шта сматрају његовим квалитетима, критичар Зоран Мишић, уз напомену да редовно чита *Видике*, додао још да „највише даровитих људи има међу младим песницима – студентима. Ту је ван сваке сумње зачетак нове, најмлађе песничке генерације, не мање даровите од оне претходне“ (Мишић 1955: 20).

Отуда није чудно што се на страницама управо ових листова посвећених младим песницима и формирала краткотрајна неосимболистичка група. Да су се објавили на страницама *Младе културе* добро је познато. Али и на страницама *Видика* чланови ове песничке групације су били изразито активни. Неколико бројева касније у односу на април 53. часописом је почела да доминира личност Бранка Миљковића. Поред својих стихова, он је овде објављивао и критике стране поезије, пре свега француске, али и критике још необјављених песничких књига својих неосимболистичких садруга Божидара Тимотијевића и Драгана Колунције.

На страницама ових књижевних листова у више наврата је почетком и средином педесетих година своје песме објављивао и Александар Ристовић. Фактура ових раних песама ни по чему не одудара од поезије његових вршњака који су на овим истим местима дебитовали. Отуда је јасно да је Ристовић на песничку сцену ступио напоредо са осталим припадницима друге генерације српског послератног модернизма, ауторима „резервне генерације“ како би рекао Света Лукић или „четврте етапе“ након Другог светског рата, како их назива Предраг Палавестра. Стога нам већ само овај поглед у ондашњу периодику доводи у питање врло често прихваћено становиште о Ристовићу као аутору мимо ондашњих модернистичких токова.

Међутим, оно што је могло да изазове извесну забуну у смислу Ристовићевог припадништва свом генерацијском окружју, јесте то што је овај песник своју прву песничку књигу објавио, чини се, нешто касније у односу на своје вршњаке. Збирку *Сунце једне сезоне* је Александар Ристовић објавио 1959. године, са двадесет и шест година, док је већина његових песничких исписника по правилу своје прве песничке књиге објављивали већ на самом прагу уласка у трећу деценију живота, неки и пре двадесете<sup>30</sup>. Ипак, збирку је објавио у Нолиту, издавачкој кући која је била главно место за објављивање књига поезије песника послератног модернизма, и у томе је следио своју генерацију и своје песничко усмерење. Као Ново поколење ова издавачка кућа је, након Павловићевих *87 песама* из 1952, и *Стуба сећања* из 1953. године, као и Попине *Коре* из исте године, још 1954. године објавила низ првих књига аутора најмлађе песничке генерације. У том таласу своје песничке првенце су објавили Ристовићев исписник Јован Христић (1933), чија збирка је носила наслов *Дневник о Улису*, Велимир Лукић (1934) *Позив године*, Гордана Тодоровић (1935) *Гимназиски тренутак*, и нешто старија хрватска песникиња Ирена Вркљан (1930) којој је Ново поколење такође објавило прву књигу *Крик је само тишина*<sup>31</sup>.

Започевши са овом праксом, ова издавачка кућа је, вративши поново име у Нолит, са њом и наставила. Овај издавач је у годинама које су следиле објавио прву књигу Милована Данојлића (1937), знамените *Урођеничке псалме* (1957), *Затвореника*

---

<sup>30</sup> Да је ово благо закашњење Ристовићево са првом књигом било и ствар случаја, сведочи и песникова ћерка Ана Ристовић. Наиме, Ристовићева прва књига је након прихватања за објављивање у загребачком Лукос-у, кући која је тада подржавала младе југословенске песнике, накнадно одбијена услед недостатка средстава.

<sup>31</sup> Да ова издавачка кућа тих година није била стриктно ограничена на баштинике поетике послератног модернизма сведоче исте године објављени првенци Драгослава Грбића, Слободана Галогаче и потоњег критичара Миодрага Протића.

у ружји (1957) Јована Колунције (1938), затим *Великог спавача* (1958) Божицара Тимотијевића (1932), такође прве песничке збирке ових аутора. Пре публикавања прве Ристовићеве књиге своју другу збирку песама су у истој кући већ стигли да објаве Велимир Лукић *Лето* (1956), Јован Христић *Песме 1952–1956* (1958) и Борислав Радовић *Остале Поетичности* (1959)<sup>32</sup>, а Иван В. Лалић (1931) већ трећу – *Велика врата мора* (1958)<sup>33</sup>. Овом низу младих песника, припадника друге модернистичке генерације, који су у Нолиту дебитовали са књигама средином педесетих година, треба додати и Бранка Миљковића (1934), који је једини у свом кратком стваралачком животу заобишао ову издавачку кућу, објавивши своју прву књигу *Узалуд је будим* (1957) у издавачком предузећу Омладина.

Када се овај наведени низ има у виду, утисак о Ристовићевом благом кашњењу са првенацем у односу на друге песнике из генерације може се прихватити као исправан. Неколицина аутора његовог нараштаја је, као што смо видели, имала већ и по две објављене књиге пре него што је Александар Ристовић објавио своју прву песничку збирку. Ипак, попут његових песама из часописа, и збирка *Сунце једне сезоне* умногоме јесте у координатама са раним књигама других песника његове генерације. И код њега, као и код доброг дела младих песника тог доба, укрштају се утицаји српских песника надреалиста са симболистичким наслеђем<sup>34</sup>.

Присуство ових поетичких опредељења у Ристовићевом раном песништву није остало незапажено у критици. Према виђењу Павла Зорића, који је, како смо видели, ипак, сматрао овог песника усамљеником, „у првим Ристовићевим књигама мешају се искуства симболизма и надреализма“ (Зорић 1995: X). Ово становиште је скорије актуелизовала и Соња Веселиновић:

почевши да пише у духу неосимболизма и надреализма више но актуелних педесетих година XX столећа, он (Ристовић – прим. М.А.) се суштински и искључиво није приклонио ни једном ни другом, већ је управо тај амалгам, са повременим упливима и неких других

<sup>32</sup> Своју прву књигу *Поетичности* Борислав Радовић је објавио у Просвети три године раније.

<sup>33</sup> Иван В. Лалић је своју прве две књиге *Бивши дечак* из 1955. године и *Ветровито пролеће* из 1956. године објавио у Загребу, где је тада живео, у издавачким кућама *Lykos* и Друштво хрватских књижевника.

<sup>34</sup> Поводом надреалистичког утицаја треба бити опрезан, и можда се више приклонити становишту да су у питању много више упливи песничких поетика наших надреалиста након надреализма, него надреалистичке поетике као такве, с обзиром на то да, према писању Леона Којена у поговору антологије надреалистичке поезије *Мутан лов у бистрој води*, ни за једног од три значајна песника који су припадали надреалистичкој групи, а у питању су Матић, Дединац и Давичо, „надреализам није био више од релативно пролазне фазе у њиховој песничкој еволуцији“ (Којен 2007: 99).

авангардних поетичких усмерења, условио самосвојност и разноликост његовог дела. (Веселиновић 2011: 51)

Ипак, ове две песничке линије су биле значајне за формирање и читавог низа песника Ристовићеве генерације. Међу њима, биле су важне и за Бранка Миљковића, за чији је песнички напор Радивоје Микић навео да је „реч о настојању да се један модерни песнички образац изгради кроз синтезу симболистичке и надреалистичке поетике, при чему је више него јасно да је удео симболизма далеко важнији“ (Микић 2002: 7). До сличног закључка овом Микићевом, када је Миљковић у питању, дошла је и Јелена Новаковић анализом присуства поетичких ставова француских аутора у Миљковићевом делу (в. Новаковић 2004: 219–237). Поред Миљковића и неки други песници попут Борислава Радовића и Јована Христића, такође су у својим раним песничким књигама укрестили ове две песничке поетике.

Присуство песничких трагова чланова некадашње надреалистичке групе код младог Ристовића није нимало изненађујуће, с обзиром на то да је утицај бивших надреалиста у књижевном животу, али и на стваралаштво долазећих генерација, након раскида са ждановизмом био изузетно велики. Некадашњи надреалисти, пре свега Матић и Давичо, били су покровитељи младим песницима који су стасавали у окриљу послератног модернизма, поготово ауторима друге модернистичке генерације. С обзиром на то да су песничка остварења међуратних модерниста Црњанског, Настасијевића, Растка Петровића била тих година из идеолошких разлога склоњена у страну, њихова поезија била је најближи модел модерног песничког израза младим песницима који су стасавали након Другог светског рата<sup>35</sup>.

Позната је прича о томе како је Оскар Давичо био покровитељ младог Милована Данојлића (в. Данојлић 2013), а исти песник је и своју песничку збирку *Баладе* из 1966. године посветио Марку Ристићу, као и да су Јован Христић, Борислав Радовић и Велимир Лукић били чести гости чувеног Матићевог књижевног салона (в. Христић 1997). Сећајући се својих песничких почетака Јован Христић је у једном интервјуу

---

<sup>35</sup> Пишући о поезији Јована Христића Ђорђевић Вуковић је записао и следеће: „Неки који су тада почињали имали су пред собом неоромантичарску струју и обновљени надреализам, два различита али једнако крута манира, па су неприхватајући ни једно ни други, тражили бољи пут“ (Вуковић 1988: 90). Вуковић наводи да је тај бољи, трећи пут био ка симболизму или његовим наследницима, мада нам се чини да би можда прецизније било рећи да је он ишао у правцу комбиновања надреалистичког и постнадреалистичког наслеђа са симболистичким и постсимболистичким.

изјавио: „Сви ми који смо педесетих година почели да пишемо и да објављујемо оно што смо написали, дугујемо много Душану Матићу“ (Христић 1995: 57).

О покровитељском односу Матића према младим писцима ондашњим, оставља неколико напомена у својим биографским књигама и Радован Поповић:

Матић, иначе, окупља младе песнике, као што су Јован Христић, Драшко Ређеп, Милосав Мирковић, Борислав Радовић, Божидар Тимотијевић... Он је њихов *protégé* у издавачким кућама, редакцијама, листовима... и њихов заштитник. Неки од њих биће позивани и на чувене гозбе, углавном вечерње седељке, где је храну припремала (све до Матићеве смрти) кућна помоћница, Међумурка, Мара Штефок. (Поповић 2009: 176).

Иако је и Давичо делао на афирмацији нових поета, чини се да је утицај Матићеве личности на ондашње младе интелектуалце, ипак, односио превагу. О утицају, угледу и улози коју је код младих песника и писаца тада уживао аутор *Багдале*, пише у својој мемоарској књизи *Конзул у Београду* и Бора Ћосић:

Витки и високи Душан Матић ходао је радије међу младим поетама кроз парк, калемегдански, у неком моделу перипатетичком. Јер било је и тих момената, када се кроз оно време могло шетати, мање више опуштено, и без непосредних брига, а читава повест модерне литературе, сви они европски аутори које је Матић, рецимо, познавао, као да су се за нас, његове слушаоце, појављивали истог часа иза ретког дрвећа оног перивоја, и иза сопменика, такође песницима посвећених, по оним стазама расејаних. Од овог профета надреализма, као и свега што са поезијом је у вези, тако, у шетњи по нашем малом парку, лагано добијам опис Париза, Венеције, ослушкујем ту чудну фабулу: два клошара седе под неким дрветом, очекујући свог спаситеља, Годоа. Вели нам песник како се у комаду ништа друго не догађа, осим тог седења, и да је баш то оно дивно. Па ми се онда чини да и са Бекетом, са Елијаром, са Рене Шаром општимо, а не само са Петковићем Дисом, представљеним у бронзи, ту поред наше стазе. (Ћосић 2008: 151)

Да је песник Душан Матић био фигура која се није могла избећи када се писало о послератном књижевном животу Београда сведочи и роман-мемоари Павла Угринова *Топле педесете* (1990). У својој књизи Угринов даје сличну слику Матића као Бора Ћосић:

У ствари, та његова издужена вертикала, тај његов прав стас, били су његово прво физичко својство; својство које је чинило да увек доминира у групи, или у мноштву на улици, или за столом, тако да су се остали увек мало издизали, извијали, исправљали, трудећи се да га

досегну. Уосталом волео је не само да много прича, већ и да изазове дивљење, нарочито међу младима, а њима је најчешће и био окружен. При том је обично себи давао времена, како би могао да застајкује, да се присећа, да замуцкује тражећи израз (често француски) и, нарочито, да се удаљава од теме, и да је проширује, а онда изненада да изговори праву реч. Као да је без прекида трајао некакав бескрајан интервју, тада кад је био у свом елементу. (Угринов 1990: 28)

Да су овим Матићеви „часови“ младима оставили трага и у њиховим делима, пре свега у њиховј поезији, давно је још указао Бранко Миљковић:

[...] Душан Матић је утицао на многе наше млађе песнике, а пре свега на Миодрага Павловића, Бору Радовића, Јована Христића, Божидара Тимотијевића и Вука Крњевића. Али, треба нагласити, да је тај утицај више формалне него ли садржајне природе. Ипак би тај утицај требало посебно испитати једном другом приликом и на другом месту“ (Миљковић 1972: 130).

Нажалост, и поред овог Миљковићевог указивања и наглашавања потребе да се он истражи, овај утицај није до данас директније испитан, путем паралелне анализе песничких текстова између аутора ове две генерације. Један од изузетака у том смислу јесте текст Ивана Негришорца „Дијалектичке поетичности речног тока“ у коме аутор изводи напоредну анализу Матићеве песме „Теку реке“ и песме Борислава Радовића „Дунав“ (в. Негришорац 1999).

Ипак, неки од песника које Миљковић помиње, нису овај Матићев импулс у својој поезији уопште прикривали, већ су се трудили да га истакну на различите начина. Тако Божидар Тимотијевић у својој поприлично матићевски структурисаној песми „Раковица“ чак два пута помиње Матића, на њеном почетку, и на њеном крају, притом га још атрибуитајући као „флуоресцентно“:

Водићу те у Раковицу, у ту плавокосу нигдину, што рече  
флуоресцентни Матић. Ухватићу те за твоје пејсажне и беле  
руке и водићу те, водићу, о девојчице, таласнија од  
смрти [...] Водићу те у Раковицу, у ту плавокосу нигдину,  
што рече флуоресцентни Матић, о девојчице. (Тимотијевић 1958: 47–48)

Као један од текстова са матићевским подстицајем, већ је добро позната песма Јована Христића „Непрекидна свежина света“, често означавана као програмска, чији су наслов и мото позајмљени од Душана Матића, са чијом познатом дефиницијом поезије „Христић ступа више у расправу – него у полемику у строжем значењу речи“



(Хамовић 2008: 59). Такође, и Велимир Лукић као мото одељка „О двојнику“ из своје друге песничке збирке *Лето* наводи цитат из Матићевог дела<sup>36</sup>.

Ипак, изгледа да је новим нараштајима најинспиративнија била једна од Матићевих најпознатијих, и по многим најбоља његова песма „Море“, настала 1951. године. Поред Христићевих реминисценција у песми/циклусу „Mezzogiorno“, на ову Матићеву песму се одазвао и Миодраг Павловић испевавши и сам песму „Море“, која је и посвећена Душану Матићу. Песма је објављена у *Стубу сећања* (1953), песничкој збирци у којој су иначе видљиви Матићеви утицаји. У својој песми Павловић се и директно обраћа Матићу:

Мислим да треба жмурети пред овим морем  
под условом да то не буде избор  
или спавати као што сте Ви саветовали (Павловић 1953: 80)

Песму под насловом „Море“ испевао је 1963. године, чак, и млади Љубомир Симовић, кога историја књижевности посматра данас као аутора који се кретао другим путевима у односу на круг око Матића. Песме је објављена у збирци *Последња земља* (1964), и садржи у себи несумљиве алузије на Матићев текст. Позиционирање лирског Ја пред пучином, пред морем које је „недогледно равно блиставо плаво и сурово“ (Симовић 1964: 56), али и мрежа паралелизама карактеристична за песника *Багдале*, недвосмислено сведоче о томе<sup>37</sup>.

Иако није био део књижевног кружока који је Матића видео као свог учитеља и покровитеља, нити је одлазио у Матићев салон<sup>38</sup>, у Ристовићевом раном песништву, као и код Христића и Радовића рецимо, утицаји које смо означили надреалистичким или постнадреалистичким првенствено су Матићеве провинијенције. Ристовићев дуги слободни стих, потпуно одсуство риме, честа употреба анафора и разних других

---

<sup>36</sup> Да се Матићеви трагови не налазе само у песничким књигама онога доба, већ и у романима, читује нам и трећи роман Боре Ћосића *Анђео је дошао по своје* (1959), чији је наслов позајмљен од овог песника и есејисте.

<sup>37</sup> Поред ових директних одговора на Матићев текст, Светлана Шеатовић песму „Море“ и Матићеве текстове о Грчкој види као родоначелнике једног много дубљег утицаја у српској поезији друге половине двадесетог века: „Матићево помало скрајнуто и до сада слабо примећено спознање светлости, па и наше антрополошке одређености Средоземљем – указује се као јасна линија која започиње овим записом и песмом „Море“ и има директне следбенике у Христићевој поезији, есејима и делимично Лалићевој медитеранофилији, али продубљеној византијским историјским реминисценцијама“ (Шеатовић Димитријевић 2013: 466). Ауторка у своме тексту „Песници светлости и мора“ износи интересантну тезу о Душану Матићу као зачетнику и инспиратору медитеранске линије у нашој поезији друге половине двадесетог века.

<sup>38</sup> Из писма које је Александар Ристовић упутио Ранку Симовићу 17. јануара 1965. јасно се да видети да Ристовић Душана Матића у тренутку писања писма уопште није познавао. (в. Симовић 2011: 213)

синтаксичких понављања као начина чвршћег конструисања песме, без сумње имају извор у Матићевом песништву.

Сви набројани поступци дају се уочити и у прве три Ристовићеве песничке књиге, које припадају његовом раном песничком периоду. Овакве песничке и реторичке захвате Матић је, чини се, први учестало почео користити у српској поезији, још на почецима свог зрелог песничког стваралаштва, током учествовања у надреалистичком покрету. Песме „Теку реке“ и „Заменице смрти“ у којима је овај поступак синтаксичких понављања итекако одомаћен написане су током 1930. године, године у којој је, као што знамо, дошло до објаве надреалистичког покрета код нас. Није случајно да се ова понављања јављају баш код Матића и са надреализмом, с обзиром на то да је тек са тим покретом српска поезија добила стихове потпуно ослобођене метра и риме. Надреалисти су „били први српски песници који су недвосмислено раскинули не само са метром него и са римом“ (Којен 2007: 101–102). Отуда ова честа понављања у Матићевој поезији имају не само реторичку функцију, већ и значајну улогу у чвршћем конституисању песме –

[...] јер, та су понављања и заменила стих као основну формативну јединицу [...] стално враћање и варирање исте синтаксичке јединице преузима улогу коју је у традиционалној песми имало понављање чврсте стиховне и строфичне јединице (Петковић 2007: 99–100).

С обзиром на то да је Ристовић од почетка у својој поезији доследно избегавао коришћење метра и риме, једино још задржавајући строфичку организацију песама, коју ће током свог песничког пута такође повремено напуштати, па су тако готово све песме у *Сунцу једне сезоне* испеване у катренима, јасно је да је и њему поступак синтаксичког паралелизма, особито анафоре тј. понављање речи или синтагме којом почиње стих служио као елемент у чвршћој конституицији песме<sup>39</sup>.

Присуство матићевских понављања речи и синтагми која иду и по вертикали и хоризинтали песничког текста добро се да уочити у песми „Цвеће“ из *Сунца једне сезоне*:

Цвет сунца, цвет ноћи, цвет срца,  
лаки цветови руку, тамни цветови очију,  
цвет главе, цвет тела, цвет мрака,

---

<sup>39</sup> Овај поступак од Матића није преузео само Ристовић, већ и бројни други представници његове песничке генерације. Тако га налазимо и код Јована Христића, Борислава Радовића и Милована Данојлића, као и код Велимир Лукића у *Позиву године* и Драгана Колунције у књигама *Затворенику у ружи* и *Чувари светлости* (1961).

зелено цвеће, о грдно цвеће очаја [...]

Цвет усне, цвет присуства, црно  
цвеће гласова, цвет додира, цвет удаљеног пољупца,  
мрки цвет шуме, цвет неба  
опоро цвеће сна, празан цвет смрти. (Ристовић 1959: 22)

Као пример Матићевих сличних понављања по „дубини“ и „ширини“ текста може послужити како чувени рефрен из песне „Нек теку реке“ и стихови који га прате:

Нек теку реке нек теку реке нек теку реке  
нек носе што носе [...]  
нек теку реке нек теку реке нек теку реке  
нек носе блато и бол [...]  
нек теку реке нек теку реке нек теку реке  
нек теку речи нек теку речи нек теку речи (Матић 1954: 60–62)

Сличну комбинаторику наилазимо и у песми „Мутан лов у бистрој води“:

ко, ко је она? Ко си ти? Ти, ти.  
она је лепа, она је дивна, она је рошава.  
он је затворен у утроби времена  
не, он није временит, ветровит.  
не, он је само сеновит, трновит  
он сам ја, он си ти, он је жути коњ или питање. (Матић 1954: 83)

Технику понављања речи и синтагми Матић је у својим песмама довео до савршенства, истовремено комбинујући по неколико различитих речи и синтагми у својим мрежама понављања. Млади Ристовић ипак не посеже пречесто за сложеним комбинаторикама, и ова коју смо навели као пример у песми „Цвеће“ није пречеста у *Сунцу једне сезоне*. Њен аутор најчешће се користи анафорама, које већ са првом збирком постају једна од фигура која обележава његову поезију:

Док идем к теби као у сну на прстима  
док удишем ваздух који се обнавља,  
док певушим ко скитач туробни,  
док носим слане трагове на образу. (Ристовић 1959: 17)

Анафоре су честе и у Матићевој поезији. Не морамо ићи даље од песама које смо већ поменули да бисмо наишли на њих. Анафора има и у другим фазама Матићеве поезије, могло би се рећи да је у питању једна од фигура коју је овај песник користио током читавог свог стваралачког пута, и упркос свим својим песничким менама. Можда је и најпознатије коришћење анафоре у песми „Заменице смрти“ која као и „Нек теку реке“ и „Мутан лов у бистрој води“ припадају његовој надреалистичкој

фази. Али, Матић ову фигуру користи и у остварењима из фазе социјалне литературе попут „Марија Ручара“, као и у песмама из педесетих година.

### *Сунце једне сезоне*

Занимљиво је да приликом појаве првих Ристовићевих збирки ондашња критика није доводила младог песника у везу са Матићем, али га је због доминације мотива природе у његовим књигама из прве фазе повезивала са Миланом Дединцем, етаблираним хрватским песником Драгутином Тадијановићем, али и са, од Ристовића нешто старијим, Стеваном Раичковићем. Уопште, не само у својој премијерној књизи, већ и у читавој својој првој фази, Ристовић нам се представља као песник природе. Простор природе у којем се најчешће налази лирско Ја Ристовићевих песама, или други његови лирски јунаци и двојници, често има особине идеалног пејзажа. Као пример за ове пасторалне Ристовићеве песме може нам послужити „Шума“:

Држати се за руке, стрепети  
пред изненађеним животињама, пред непознатим плачем  
али то је шума коју си желео,  
али то је вече које те обухвата.

Јер вода пада над ружичастом постељом  
и један се цвет отвара мрк у светлости.  
Ти остајеш у дубини раширених руку  
И до уха ти допру гласови слепих певача.

И овај весео простор у који улазиш  
губећи ваздух, узбуђен, о дечаче,  
скриће твоје лице као што скрива  
птице, цвет, угљенисано воће.

Свој ћеш хлеб јести у сузама,  
своје ћеш тело носити до ивице.  
Теби ће прићи оно  
дрвеће са благим ликом анђела.

Ко слуша ваше жуте молитве,  
ко иде према шуми звиждећи.  
То је дечак са псом чији  
кораци одјекују међу стаблима. (Ристовић 1959: 14)

Улазак у непознати простор шуме који носи са собом осећај стрепње, врло брзо бива замењен осећањем узбуђења и отворености лирског јунака према окружењу у које ступа, које симболизују његове раширене руке. Отвореност овог Ти коме се лирски глас обраћа постаје реакција на добродошлицу коју му природа у коју ступа жели. Расцветавање цвета и песма слепих певача постају знак добродошлице човеку који залази у дубину шуме. На том месту станује изворност сваке врсте, па тако и она песничка. Слепи певачи који се у песми помињу, свакако су они изворни попут Хомера или Филипа Вишњића.

И уводна песма у *Сунцу једне сезоне* „Једној девојци“ уводи нас у атмосферу идиле:

Пробуђени наједном тајанственим позивом  
ослушкујете свечане песме, звук рога,  
краве са венцима од цвећа, једно лице  
опаљено сунцем које се помаља из траве.

Љубав која вас је пратила целим путем  
пуни вам опет уши нежним звуцима.  
Успављујете се, обухватате главу рукама, сањарите  
и ветар доноси из далека мирис трулих јабука. (Ристовић 1959: 7)

Пишући о једној од Ристовићевих првих књига још је Александар Петров уочио да је субјект Ристовићевог песништва издвојен из историје, а природа у којој борави је исконска и неоскрнављена, попут оне у рајском врту или у буколичком песништву (в. Петров 2011: 297). Није необично што су у Ристовићеву рану поезију упловили ови пасторални мотиви. У својој гласовитој студији *Европска књижевност и латински средњи век* Ернст Роберт Курцијус описује дуго присуство овог мотива из старогрчке књижевности у европским литературама. Он је почев од Хомера, Теокрита и Вергилија све до 16. века био редовни начин приказивања природе, а немачки књижевни историчар га проналази и у каснијим књижевним опусима попут Гетеовог. За приказивање овог идеалног пејзажа лако су се везивали и љубавни мотиви. Према Курцијусу антички књижевни жанр пастирске поезије јесте „онај род античке поезије који је, поред епа, касније најјаче деловао“ (Курцијус 1996: 311), Ово је било могуће зато што –

[...] пасторални круг мотива није био везан ни за један род; чак ни за поетски облик. Тај круг је ушао у грчки роман (Лонго) и отуда у роман ренесансе. Од романа пасторално

песништво је могло да се врати у еклогу, или да пређе у драму (Тасов *Аминта*; Гваринијев *Пастор Фидо*) (Курцијус 1996: 312).

О дугом трајању ове историјске књижевне врсте, али и различитим употребама термина пасторала данас, пише и савремени књижевни теоретичар и екокритичар Тери Гиффорд: „First, the pastoral is a historical form with a long tradition wich began in poetry, developed into drama and more recently could be recognised in novels“ (Gifford 1999: 1).

О идиличном хронотопу и његовом, додуше не баш тако скором, јављању у роману писао је и чувени руски теоретичар Михаил Бахтин. И он истиче значај идиле и њен дуготрајни утицај на потоње књижевне врсте. Иако Бахтина пре свега занима присуство идиличног у роману, он на почетку поглавља о овом типу хронотопа у најпопуларнијем савременом жанру, даје неке опште карактеристике ове древне књижевне врсте. Руски теоретичар најпре истиче четири чиста типа идиле: „љубавна идила (основни вид је пасторала), земљорадничко-раденичка, занатско-раденичка, породична идила“ (Бахтин 1989: 352). Поред ових чистих типова Бахтин истиче да су веома распрострањени „мешовити типови у којима доминира један од момената (љубавни, радни или породични)“ (Бахтин 1989: 352).

У наставку свога текста аутор *Проблема поетике Достојевског* истиче три кључне заједничке облике свих набројаних врста идиле. Прва је –

[...] органска повезаност, сраслост живота и његових догађаја с местом – с родном земљом и сваким њеним кутком, с родним планинама, родном долином, родним пољима, реком и шумом, с родном кућом. Идилични живот и његови догађаји неодвојиви су од тог конкретног просторног кутка у којем су живели очеви и дедови, у којем ће живети деца и унуци. Тај просторни микросвет, ограничен и довољан себи, стварно није повезан са другим местима, са осталим светом [...] Јединство места живота поколења слаби и ублажава све временске границе између индивидуалних живота и између различитих периода једног истог живота [...] То јединство места условљава ублажавање свих временских граница и стварно доприноси стварању цикличне ритмичности времена која је карактеристична за идилу. (Бахтин 1989: 353)

За Бахтина друга основна одлика идиле је

[...] њена строга ограниченост само на основне малобројне реалности живота. Љубав, рођење, смрт, брак, једење и пијење, узрати, то су основне реалности идиличног живота [...] Строго говорећи, идила не познаје свакодневни живот. Све оно што представља свакодневицу

у односу на битне и непоновљиве биографске и историјске догађаје, овде управо и представља оно најбитније у животу. Али све те основне реалности живота нису дате у идили у огољено-реалистичном облику [...] него у ублаженом и у извесној мери сублимираном облику. Полна сфера, тако, готово увек улази у идилу само у сублимираном облику. (Бахтин 1989: 353–354)

Као трећу одлику идиле руски научник наводи „спој људског живота са животом природе, јединство њиховог ритма“ (Бахтин 1989: 354). Ова трећа особина повезана је чврсто са првом.

Имајући у виду карактеристике идиле које Бахтин наводи, на скоро све наведене особености можемо наићи у Ристовићевој првој песничкој збирци. Његов начин приказивања природе умногоме је идиличан, а у лирском Ја одјекују сви шумови и кретања у природи, и он остварује присан однос са другим живим створовима који је настањују, било да су у питању људи или животиње. Простор који наш песник у својој књизи обликује искључиво је органичен на природни пејзаж, а елементи унутар њега знатно су редуковани, ту су само људи, животиње и биљке. Временски оквир је аисторијски, крупни догађаји и градске слике скоро су потпуно изузети из Ристовићеве прве збирке.

Разлози одласка у природу и онога за чиме се у њој тежи могу се наћи у песми „Дрво“. Природа је потенцијални дом, могуће онај који је изгубљен у савременом урбаном градском животу, иако се у *Сунцу једне сезоне* не можемо експлицитно наићи на ту антитезу:

Када бих имао дом начињен од беле трске,  
од светлוצаве воде, од жбуна кукуте,  
када бих имао дом од глине и црног песка  
опчињен пчелама и добрим стварима [...]

У таквом дому постиже се јединство и блискост и са другим људима и са животињама:

[...] дом у коме се може лећи са женом  
птицом или лисицом,  
дом смеђих вечери или раних јабука,  
да не видимо никога, да не чујемо никога,  
када бих имао дом и у њему свог вука  
коме уши слушају добре честаре. Здравом шумо! (Ристовић 1959: 47)

Део овог идиличног простора Ристовићеве поезије су људи, али и животиње попут птице, лисице, пса (песма „Пас“). Могло би се рећи да у неким песмама ове збирке наилазимо на „идиличну коегзистенцију свега видљивог“ која је и према књижевном теоретичару Драгану Стојановићу карактеристична за овај жанр (в. Стојановић 1991: 67). Такође, неке Ристовићеве песме из његове прве књиге су попут узорних идиличних песма „похвала животу који се одвија у најнепосреднијој повезаности са природом“ (Стојановић 1991: 68). Ристовић потпуно у складу са овим древним песничким жанром „живот и рад у природи исказује као дивне“ (Стојановић 1991: 69). Он „указује на дивоту обитавања у природи и слави га“ (Стојановић 1991: 69).

Нека остварења из збирке постају тако истовремено и похвала руралном животу и похвала љубави. Таква је „Песма“ у којој се лирско Ја и његова драга спајају међусобно, и стапају са природом која их окружује:

Ти ме узмеш за руку и водиш подно брегова.  
Борови стоје високи и тамни као заустављени путници.  
Љубе се чело воде и чело огња и смрти.  
Један коњ пева у житу са змијом преко трбуха.

Прсне киша као грозд и онда спавамо  
приљубљени уз стабла, као деца нејаки,  
сањајући велико тело неодређеног облика  
које постоји међу нама одједном као први пут.

Ти мислиш како ме носиш у топлој утроби  
и лето се зачиње већ у знаку пчеле.  
Посматрам твоје око изгубљено међу звездама,  
твој танак профил у овој малој пустињи.

То тело, тај наш глас, тамне руке борова,  
црвено куцање мора и небо које се сужава  
ћутећи преко свих ствари. Ми спавамо  
приљубљени уз нека стабла, свезани. (Ристовић 1959: 41)

И у овој песми тематизује се одлазак у природу, на место у коме су све ствари међусобно помирене, вода као симбол живота додирује се са смрћу у песми, а животиње међусобно живе у хармонији. Пословично опасна и подмукла змија овде ужива заједно са коњем, У таквом простору и лирска инстанца и његова драга ступају у нераскидиво јединство.



Уопште, један од основних поступака ове песничке збирке јесте чин одласка, чин повлачења у природу. Песма „Приближавање“ представља нам тај смер кретања лирских јунака књиге:

Ка боровим вратима, ка пустињи, ка пути,  
ка златној маховини, ка жени, ка тајном предмету.  
ка пчелама које пуне ваздух пријатним зеленилом (Ристовић 1959: 44)

У тај свет не одлази само лирски субјект ове поезије, већ у тај простор мирена и склада позива и друге („Пријатељи“):

Драги, напуштени, овим путем ћу вас звати  
где је сеоско гробље са белим и сувим дрвећем,  
где краве мучу у јабуковом лишћу,  
где клечимо подражавајући гласове животиња. (Ристовић 1959: 54)

У природном амбијенту и људи почињу да се понашају у складу са њим, следећи искључиво закон природе, и отуда и почињу да поступају попут животиња које искључиво живе према својим нагонима.

Међутим, овај идилични свет у неким песмама поништава појава смрти. Тако у песми „Киша“ која својим поступком каталога и понављањем истоветних показних заменица „оно“ и „онај“ на почетку, представља једну типично „ристовићевску“ песму, у којој лирско Ја именује и пописује свет који га окружује, каквих ће овај аутор много испевати у будућности, тек последњи стих песме, који стоји и као поента, доноси једно другачије значење читавом тексту. Песма, поступком који ће током година постати препознатљив Ристовићев манир, тежи да нам представи један тоталитет, да укључи у себе све оно што се налази у видном и аудитивном пољу песничког субјекта:

Оно бело дрво августа са дивљим медом, са птицом,  
онај ружичаст коњ упрегнут у зрелу ливаду,  
оно девојче тамних очију, очајно,  
онај шум за који не знамо одакле долази,  
она вода која се на хоризонту раздваја,  
она жена сама на свету, једина,  
онај глас трубе пурпуран и узвишен,  
она смрт која нам склопљених очију прилази. (Ристовић 1959: 25)

Тек појава смрти која се приближава у последњем стиху баца другачију светлост на читаву песму. Ако је придев „очајно“ који описује девојче, које се у четвртом стиху појављује, при првом читању могао само да нас збуди и учини нам се неприкладном, читање песме до краја открива нам разлоге таквог расположења.

Такође, шум за који се не зна одакле долази може се у овом светлу протумачити као звук смрти која се приближава.

У добром делу песама из Ристовићеве прве књиге смрт и њена слутња уносе у њих, од одашње критике примећен, елегични тон. Свеукупно биствовање је заправо кретање ка смрти. Лирско Ја и његова драга се њој приближавају: „Смрт којом смо прилазили узевши се за руке / оставила нас је са једним цветом за појасом“ („Тамница“) (Ристовић 1959: 11).

Такође, некад ли лирско Ја долази са оне стране живота и смрти: „Мислите на мене док долазим / са друге стране воде избезумљен“ („Рођендан“) (Ристовић 1959: 16) и њоме је обележено: „Моја смрт слепа прати ме / целим путем док се удаљујем“ (Ристовић 1959: 16).

Ипак, нужно не значи да је Ристовић увођењем мотива смрти и њених наговештаја искорачио из подручија идиле, јер када је овај уметнички жанр у питању „смрт и њени трагови се такође имају у виду. 'Et in Arcadia sum'. Елегична нота у идили јавља се с погледом на пролазност и пропаст свих постигнућа у која су улагане страст, борбеност, насилност акције“ (Стојановић 1991: 62). У склопу овог схватња смрти као дела идиле, поготово је интересантна песма „Пре него што будем“ у којој лирско Ја исповеда уверења да ће након своје смрти остати нераскидиви део природе и њеног пејзажа. Томе догађају ипак претходе бивања у пасторалном амбијенту:

Пре него што будем земља на коју ћеш стати ужаснута  
пре него што будем диван и затрпан,  
ти ћеш ићи мојим пределом  
увек узбудљивим пејсажима. (Ристовић 1959: 59)

Лирски субјект у наставку песме исказује убеђење да неће постхумно бити само земља, већ ће прећи у све делове идиличног амбијента:

Пре него што будем дрво, спавач, време  
и дечак који се брани дивљим гласовима [...]  
Пре него што будем и црв и вода  
пре него што будем воће које кушаш  
нема од својих додира, окренута  
дивном стаблу, обнаженој светлости. (Ристовић 1959: 59)

Смрт често бива нешто што се испречило међу љубавницима, па тако у *Сунцу једне сезоне* имао и тему мртве драге, једну од, рекло би се, класичних лирских тема.

Ова тема приближава Ристовића неким другим припадницима његове генерације, попут Бранка Миљковића, чија је прва књига *Узалуд је будим* објављена две године раније. Но, док је овај мотивски комплекс доминантан у Миљковићевој књизи, код Ристовића се он јавља само у неколико песама. Заправо, можемо бити сигурни да је о мртој драгој реч у само једној песми збирке „Живот сна“. Међутим, у песмама које њој претходе наговештава се да су љубавници развојени и да се више не могу сусрести: „Ти трчиш све више нага ка оном спаљеном стаблу, / све мања, омађијана прстом сунца, девојчице [...] Нестајеш у светлости и ја ти не могу прићи / крварећи коленима кроз борову шумицу“ (Ристовић 1959: 26).

У песми „Живот сна“ песник већ у првом стиху уводи јасно познати мотив умрле драге: „Тада сам те волео мртву љубављу која је дотицала / листове благих књига, још увек драги пристанак“ (Ристовић 1959: 29). Мртва драга лирском субјекту песме долази у сну: „Могла си ипак ући / између ивица сна, дршћући, светлих прстију.“ (Ристовић 1959: 29). Долазак је тајан и представља њено тренутно напуштање оностраности, ослобађање од „костура смрти“: „Била си ту сурова, изненађена, ал кришом / бацајући костур смрти верним таласима.“ (Ристовић 1959: 29)<sup>40</sup>.

У контексту поређења Ристовића са другим песницима његове генерације интересантно је размотрити још једну тему коју можемо наћи и у *Сунцу једне сезоне*, а то је тема бекства. Иако не толико присутна као код неких других његових вршњака<sup>41</sup>,

<sup>40</sup> Појаву мотива мртве драге имамо и код неких других песника генерације којој су припадали Миљковић и Ристовић. Она се појављује и код Драгана Колунџије у *Затворенику у ружи* и у *Чуварима светлости* у кругу песама о Ани. У песми „На њеном телу расте град“ испоставља се да је жена којој пева субјект Колунџијине прве књиге мртва: „Она спава. Слутим ноћ. Пси јој се у постељу завлаче.“ (Колунџија 1957: 57). Сусрет сам њом је могућ само у сну, како се пева у песми „Ана“:

Ана се буди у муљу згажене ватре сна.  
Стубу на ивици воде послат је пољубац света  
Ана, иди у рај. (Колунџија 1957: 58)

Да би се у песми „Љубичице тела“ драга дефинитивно испоставља као мртва и недоступна:

Али сад мртва ти си,  
и узалуд ова песма,  
ово златно подне које ме зове да дођем.  
Окрећем се најзад лицем теби.  
Велики твој гроб сја из далека. (Колунџија 1957: 60)

Отуда је интересантна оцена Слободана Владушића о овом мотиву у Миљковићевој збирци: „Одлучујућа улога мотива мртве драге у песничком првенцу Бранка Миљковића збирци *Узалуд је будим* (1957) је у неку руку, изненађујућа. У доба Миљковићевог певања овај мотив је напуштен.“ (Владушић 2009: 303). Поготово што се мотив мртве драге, додуше знатно касније, појављује и у једном од каснијих издања Раичковићеве *Камене успаванке*, дакле као део магистралног тока овог великог песничког опуса.

<sup>41</sup>Тема бекства веома је присутна код песника Ристовићеве песничке генерације у њиховим раним књигама. Можемо је наћи код Христића у *Дневнику о Улису*, код Борислава Радовића у *Поетичностима*, као и код Милована Данојлића у *Урођеничким псалмима* и *Ноћном пролећу*. Она, наравно, код ових песника добија различите фигурације и различит значај. Код Радовића треба путовати „јер ван кретања

не постојиш“ (Радовић 1956: 67) а том путовању „не треба тражити смисла“ (Радовић 1956: 68). Уопште, прва књига његова *Поетичности* јесте сва у знаку путовања и представља својеврсну апотеозу кретања и одласка. Код Данојлића је то некакав небојашњива жеља за бекством, јер како гласи један стих из *Псалама* „Бежимо, јер увек из нечег некуда бежати треба“ (Данојлић 1957: 9). Код Христића, међутим, овај мотив је развијенији, али се бекство испоставља као немогуће, Немогуће је побећи из сопствене собе „Море је око нас, соба је у нама“ (Христић 1958: 18). Једино могуће путовање је оно по лектири. Мотив бекства јавља се и раној поезији Велимира Лукића, тако је његова прва књига *Позив године*, објављена у исто време и у истој едицији када и Христићева у великој мери у знаку овог мотива. Посебно је у том знаку први од њена два циклуса „Крв ветрова“ који почиње песмом „Позив на пут“, а завршава се песмом „Бекство“. Интересантно је да је у овој другој песми одлазак потпуно инспирисан Рембоом:

Онда треба постати велика лутајућа лађа  
Огромне љубичасте грознице огромно љубичасто трајање  
Срушена вечност напуштених острва  
И глад рамена за један пољубац млађа  
Свежине једине чујем далеко стално трајање  
Ти моја пучино до саме утробе прва. (Лукић 1954: 9)

Но, већ у другом делу књижице названом „Јутра“ одлазак, чини се, постаје немогућ. У песми „Бонаца немира“ узалудно се чекају бродови који не долазе. Посебно је из овог одељка интересантна песма „Без мора“ која је у поднаслову означена као „песма матроза“. У њој се јавља слично оно осећање које имамо и код Христића, о немогућности одласка из сопствене собе, о соби као неизбежном усуду:

Љуљан и гоњен од ових  
Стиснутих усана улица  
Поражен овим тврдим тлом  
У монотоним правилношћу праваца.  
Поражен миром пода у соби  
Поражен овом собом и зидовима  
Иза којих нема  
Стишаног одјекивања таласа;  
Нити нечујне успаванке делфина.  
Иза којих нема и нема  
Неизвесних обрису потонулих морнара  
Страх од безмерних радости мора. (Лукић 1954: 20)

Већ у следећој књизи Велимира Лукића мотив бекства и жеље за одласком је знатно мање присутан. И када се јави у питању је само осујећено бекство и његова немогућност. Тако у песми „Соба или димензија сенки“ из збирке *Лето* читамо:

Треба побећи од вас и нема једноставнијег ничег  
Него сакрити ужарене речи од вашег олујног жбуна  
Ипак, додирнем ли вас, све је облик. И све је снег.  
И једна затворена соба вашег рађања пуна. (Лукић 1957: 31)

Овај тематски комплекс дотакао је и поезију Божицара Тимотијевића. Тако у *Великом спавачу* имамо песму „Још само отићи“:

Још само ми стоји отићи одавде, где се  
ружа с трном бори око плода, где се цар  
и време њишу као судба око тамног гроба. (Тимотијевић 1958: 24)

Иако се у овој песми одлазак најављује као неопходност услед неповољних прилика средине у којој се лирски субјект налази, већ у песми „Путовање“ која следи у наставку збирке бекство се испоставља као неоствариво: „Чуј, далеко хук се чује воза. То ноћ се јавља / то даљине падају у које никада више нећу стићи“ (Тимотијевић 1958: 41).

Могло би се расправљати о пореклу мотива бекства, путовања и чежње за путовањима, као и о толикој његовој распрострањености у нашој поезији педесетих година. Да он није био присутан само у раној поезији песника рођених тридесетих година сведочи и вишеделна песма „Бекства“ која отвара *Стуб сећања* Миодрага Павловића. Интересантна је једна реченица из последњег прозног дела песме која гласи: „Али оно што ме испуњава нелагодношћу поразнијом од сваког бола јесте уверење, најсигурније од свих, да ниједно бекство не помаже.“ (Павловић 1953: 19) Овај мотив би свакако могао бити наслеђен, преузет од књижевних узора, пре свега Рембоа, који је и својим животом и животним

и овај песник је недефинисаној чежњи за бекством и одласком у даљине посветио неколико песама. У том контексту најкарактеристичнија је кратка песма „Брод“, у којој лирско Ја каже „Најзад слободан и усплахирен долазим на обалу“ као и да „Спокојан удишем велики ваздух пустоловине“ (Ристовић 1959: 50). *Сунце једне сезоне* се и затвара песмом која, такође, припада овом низу, веома карактеристичног наслова „Бекство“. Лирски јунак ове Ристовићеве песме удаљава се из простора природе у коме је боравио. Интересантно је што се у четвртом стиху прве строфе помиње „дрвеће посечено са обе стране пута“ (Ристовић 1959: 61), као да је простор природе који се сада напушта девастиран.

У једном општем погледу прва књига Александра Ристовића доноси наговештаје једног значајног песничког гласа и најављује његове будуће теме и

---

одлукама дао снажну привлачност овом мотиву, али и Бодлера, подсетимо се његових песама „Позив на путовање“ (*L'invitation au voyage*) и „Путовања“ (*Le voyage*).

У нашој средини је путовање као повлашћен моменат у животу, у коме се испољава сва његова пуноћа афирмисао Душан Матић, за кога би се слободно могло рећи да је био песнички гуру младих послератних песничких генерација. Своје записе, али и поезију у којој афирмише овај принцип, Матић је сакупио у четвртом одељку књиге *На тапет дана* (1961) који носи наслов „Путовати“. На почетку истоименог текста који и отвара ово поглавље наилазимо на Матићево разумевање ових одлазака, њихове разлоге и сврху:

„Најбоље би, најлепше би можда било путовати ради путовања. Без иједне друге мисли у глави. Без иједне брига. Накривити капу, пребацили мантил преко руке и...путовати.

Само путовати. Заборавити све, заборавити и себе. Отворити само очи, сва чула, и ту фамозну душу, ако треба, и разум који само схваћа: бити чист чин примања и поимања.

Постати други, постајати други, па други, сваки пут кад се пејзаж промени. Или нови град као цваст изрони из даљине. Неочекивани хоризонт се склопи око вас. Или затрепери непредвиђена боја другог а увек истог неба.

И покушати упити у себе оно општељудско које је иза свега, и све оне разлике које су богатство света, и које нас деле, да би нас измењене, опет сјединиле, да, затим, опет, на повратку, нађемо себе, обновљеног и истог.“ (Матић 1961: 173)

Путовање је за Матића, како видимо вредност по себи, као и одлазак и бекство од свакодневног себе, али и преображавање себе, сусретање са пуноћом света. На путовању се човек мења и сазрева, обогатује своје ја. Такође, у наредном тексту „Правила путовања“ Матић то ја на путовању означава и као право човеково сопство:

„Има нешто од конспиратора у сваком путнику. И то најчешће конспирације противу самога себе: да би нестало оног нашег свакодневног, прашњавог, посивелог 'ја', и прхнуло у свет наше право, дубоко 'ја' што дрема као птица заробљена у кавезу наших навика.“ (Матић 1961: 175)

Између ових Матићевих ставова и поезије младих песника могу се повући веома јасне паралеле, па је извесно да се и иза тема бекста и путовања крије и његов утицај. О овој подударности ставова младе песничке генерације са Матићевим сведочи и један одломак из есеја Јована Христића, настао додуше пар година касније у односу на тренутак доминације ових тема у поезији његових вршњака: „Била је реч о томе да путовање није само једна пролазна авантура, мењање места, већ стање у коме човек учествује читавом својом егзистенцијом; модус постојања, како би рекао Спиноза, агрегатно стање постојања, и, најзад, један нарочити поглед на свет. Путујући, човек се отвара бескрају; а како је бескрај идеја која нам помаже да боље схватимо коначност која чини наше постојање и која нас окружује, свако се путовање у ствари завршава пре времена, остављајући у нама празнину која тек треба да се дешифрира. Уместо код своје куће, човек се одједном нађе на ничијој земљи; пред бескрајем коме се отворио и који је отворио, у чврстој тачци где га галаси што их је сам подигао из све снаге заплускују.“ (Христић 1964: 107)

И Јован Христић у овом свом есеју, баш као и Матић, види путовање као повлашћени тренутак егзистенције, као њену потпуну реализацију.

песничке поступке, али и плаћа данак књижевном тренутку у коме се појавила. Ипак, иза ње остаје читав низ успешних песама, од којих неколико надраста општа места песничког времена у којем се појављују.

### *Име природе*

Наредна песничка књига Александра Ристовића *Име природе* појавила се три године касније у тада веома угледној и поезији окренутој крушевачкој Багдали. И по самом наслову збирке види се да је песник наставио тамо где је стао са својом првом збирком. Тематска доминанта и његове друге књиге јесте природа. Као што на тематском плану песник не мења превише свој курс, и када су у питању песничка средства остаје се при честој употреби дугог стиха и анафора, мада се у овој књизи местимично јављају и краћи стихови.

Иако се у многим аспектима надовезао на претходну књигу, нова песничка збирка доноси и неколике нове интересантне аспекте на које треба обратити пажњу. Њену анализу, најбоље би било почети од аутопоетичке песме „Природности“. У њој нам млади песник износи један читав песнички програм. Лирско Ја песме говори о својим тематским преокупацијама:

Ја певам о многим стварима за које мислим да јесу,  
то су на пример: поља у сутону или поља ујутру,  
тела младића који се веру и чврсто стоје високо у ваздуху,  
јабуков цвет на длану моје руке коме приносим ухо. (Ристовић 1962: 30)

У наредној строфи се иде одлази даље, и лирско глас нам саопштава начин којим долази до садржаја које уноси у своје стихове:

Ја хоћу да унесем у песму оно  
што *ослушкујем* (истакао М. А.) напољу док се обара дрвеће,  
пролетање свитаца изнад плавичасте шуме  
и човека који лежи са птицом на рукаву. (Ристовић 1962: 30)

До садржаја песничког остварења се, дакле, доноси ослушкивањем спољашњег света и верним преношењем онога што се чуло у текст. Отуда се чини да нема потребе за дејством песничке имагинације. Ипак, песник се по нечему разликује од других људи. У питању је оштрина и истанчаност слуха, он чује и оно што други не чују: „Ја ослушкуем многе песме али их ви не чујете“ (Ристовић 1962: 30). Али, такође, ни други не чују његов глас док уживају у свакодневним стварима: „ја стављам лице међу шаке

и вичем, ал ви доручкујете под липама“ (Ристовић 1962: 30). Оно што они не чују, као и оно што им лирско Ја покушава пренети, изгледа да се разрешава следећим стихом који гласи „На три стотине метара од вас су покопани сељаци“ (Ристовић 1962: 30). Лирски глас међу ономе што ослушкује наилази и на гласове страдалих, и њих такође покушава пренети другима. Преношење свега онога што је чуо чини да песник испуњава свој задатак, зато и последња два стиха песме гласе: „Ја одлазим даље невероватно спокојан, / потпуно одговоран пред свим елементима Природе.“ (Ристовић 1962: 30)

Лирски субјект одлази даље спокојан, јер верно преноси у својим стиховима оно што му је „Природа“ дошапнула. Он природу пише великим словом, јер је она за њега апсолут који нам саопштава коначне истине. Бити „природан“ то је главно за Ристовића у овој песми.

Наредна песма у књизи такође је веома знаковита. У њој нам лирски субјект представља свој животни идеал:

Једнога дана напустићу овај страшни живот  
и отићи на село међу плавим брежуљцима.  
Годишња доба смењиваће се у кући коју будем изабрао  
за себе и своју породицу и своје домаће животиње. (Ристовић 1962: 31)

Идеал је одлазак на село и живот у складу са природом заједно са другим бићима. И овде се опет сусрећењмо са песничким одласком у један идилични хронотоп. Међутим, за разлику од претходне Ристовићеве књиге у *Имену природе* нам се и експлицитно саопштавају разлози тог повлачења у природу. Узроци овог бекста у загрљај природе су у страхотама које доноси цивилизација, а које је и Ристовићева генерација лично искусила на својој кожи кроз најстрашнију катаклизму икада:

Ратови ће се догађати изван нас  
и људи умирати у свеже ископаним рововима.  
Нећемо их видети сем ако то буду рањеници  
Из чете изгладнелих који сврате за хлеб и воду. (Ристовић 1962: 31)

Бекство у природу јесте и бекство од историје и од страха које она доноси: ратова и масовне погибије. Повратак природи види се као повратак првобитном реду пре историје. То доба које претходи историјском било је нека врста златног доба, идиле

– која се директно овде и именује, у којој су човек и остала бића живели у савршеној међусобној хармонији и хармонији са природом:

Све ће тећи одређеним редом као у праисторији  
деца ће јецати на прагу а златни петлови орити се у дворишту  
Време чистих боја опажаћемо чистим очима  
ми мирни људи затворени у срцу неприкосновене *идиле* (подвукао М. А.)

Да би се живело у таквом свету и у складу са природним законима потребно је ослушкивати природу и њене кретње:

Ослушкиваћемо у ноћи грмљавину облака  
и шкрипу дрвећа које се мучи и умире  
Биће то једини страх који можемо осетити  
страх пред никад наученим појавама Природе. (Ристовић 1962: 31)

У овим двама песмама Ристовић идилични свет природе у његовој поезији, супротставља свету људи у коме делују негативне силе историје. То негативно искуство испољено је у доживљају Другог светског рата. Многе песме из књиге *Име природе* конституишу се као сећање на догађаје из овог монструозног цивилизацијског лома. Таква је и песма „Мећава“ која је обликована као сећање на детињство и страшне историјске догађаје који су га обележили. Деца, међу којима је био и лирски субјект песме, посматрају најпре кроз прозор војнике који се налазе у њиховом дворишту:

Отрчасмо према прозору где је дивно вече  
палило своју светиљку под оголелим дрвећем.  
Војници у врту су вечерали, а коњи храмали  
док је капетан обилазио страже огрнут пробушеним шињелом. (Ристовић 1962: 22)

Након прве строфе прича о рату се развија, нису у дечијем видокругу само ови војници који логорују у башти, већ и „стрелјани“, који „су лежали крај зида са пузавицом“ (Ристовић 1962: 22). Трећа и последња строфа се завршава стиховима у којима бака говори деци, међу којима и лирском Ја, да се моле за стрелјане које су видели: „Бака нам склопи руке и рече да се молимо / за оне чија смо лица видели у снегу“ (Ристовић 1962: 22).

Ово сећање на детињство и ратна збивања током њега јесте мотив који се понавља у више песма у *Имену природе*. Тематски блиска песми „Мећава“ је и „Детињство II“. Овде песма, међутим, почиње из садашњег времена, а посета



породичној кући и истоветност ситуације са некадашњом враћа лирког субјекта у детињство: „Време је протекло. Али ево нас код куће / над књигама као пре двадесет година“ (Ристовић 1962: 24). Подстакнута предметима из детињства који је окружују, имагинација песничког субјекта полако клизи из једног времена у друго. И ту опет неминовно искрсавају и сећања на рат:

Непогоде тог лета учесташе. Војници  
спаваху по крчмама, у дивљој јарузи.  
Плавичасти коњи лебдели су у ваздуху  
и трубе повремено означаваху прекид паљбе. (Ристовић 1964: 24)

Као и у претходној песми, и у овој су се у дечјим очима указивале језовите слике: „Мрак обухвата леву страну куће свуда / у кругу у нежној земљи виде се костури“ (Ристовић 1964: 25). Читав ондашњи живот пролазио је у ишчекивању повратака оних који су у рат отишли:

Они које смо очекивали не дођоше  
ни те ни идућих година. Никада  
не појавише се слике брзе и немогуће.  
Читав живот беше то немо ослушкивање корака. (Ристовић 1964: 25)

Слике рата и мртвих, у рату страдалих, појављују се и у другим песничким остварењима ове књиге. Тако се и у песми „Различита места“ пева о мртвима и о њиховим остацима који су доступни дечијем погледу. Оно што је најстрашније јесте што су и ти лешеве који се могу видети, лешеве страдале деце:

Светлост обасјаваше лобање у долини  
са обе стране потока и на падини брега.  
Нежна вода окретала је своје лице  
од деце која су клечала са земљом у устима. (Ристовић 1962: 41)

Ови призори доносе спознају када су они који су преживели „докучили тајну оних који су изостали“ (Ристовић 1962: 41). Рат је за субјекта Ристовићеве збирке донео једно прерано суочење са смрћу. Као и код Ивана В. Лалића у његовој књизи *Бивши дечак*, рат је донео прерану спознају смрти, кроз суочавање са страдањем вршњака и другова, и оставио неизбрисив траг у младом бићу. Код Ристовића деца не само што стичу прерана искуства о смрти кроз страдања ближњих, већ постају и учесници самих ратних догађања. Отуда у песми „Војник“ имамо и следећу слику: „То је сто где дечак пије млеко / склонивши пушку у рукав“ (Ристовић 1962: 36). Једна од песама сличне тематике, која доноси низ ратних призора јесте и „Недеља дана“.

Ипак, о рату се можда најбоље пева у песми „Визије“, у којој се поступком каталога даје једна панорама страдања и ратних страха:

Девице сломљених руку  
усне на истом плоду  
спаљена лица оних који плакаху  
неодређене судбине

Изрешетани у гомили  
узвишени на стубовима  
трули у лишћу у путу  
што се продужава

Лешине спашене ваздуха  
кревети пред болницом  
Јунски капути у завоју  
горштаци спуштени у баре

Губилишта са уснулом децом  
крај потока и пољских алатки  
Књиге и мучеништво:  
љубав унакажених [...] (Ристовић 1962: 32–33)

Занимљиво је да ова песма не настаје из дечје свести, или из свести бившег дечака, већ је изговара једно суздржано Ја, које само представља низ апокалиптичних слика, које тим поступком добијају на универзализацији.

Ипак, слике из детињства које у стиховима евоцира лирско Ја Ристовићеве збирке нису само ратне. Из детињства и доживљаја које је оно донело црпу се најразноврснини утисци које Александар Ристовић уноси у своје песме. Тако је управо структурисана песма „Детињство“ која нам доноси, омиљеним Ристовићевим поступком каталога, низ песничких слика које представљају различита искуства и перцепције које овај период живота чине. Даје нам се низ доживљених чулних утисака као синегдохе једног важног животног периода, а ове слике и осети су вероватно перципирани из дечје перспективе. Поред овог општег погледа, поједине песме посвећене су, као што смо већ и видели, сећањима на поједине догађаје, али и личности. Родитељи, а посебно отац, постају тако тема песмама књиге *Име природе* („Вече“, „Отац“).

Да Ристовић песме конституише као сећање на догађаје и утиске из детињства доказ је и песма „Доручак по сећању“. У овој песми, рекло би се, лирско Ја евоцира

своје ране спознаје сексуалности, љубави, и уопште постојања удвоје, које је стекло посматрајући крадом један пар – овде именовани као Антон и Марија – кришом из своје собе. У другој строфи ове песме постоји и једна дигресија у којој се даје једна похвала природи као извору свих способности људског бића:

О Природо, ти си ми дала срце и ум  
и осећаје за светлост и топлину и мрак и влагу  
и могућност схватања и моћ препирања  
и моћ неосетљиве животиње и њен савршени истинкт. (Ристовић 1962: 43).

О Ристовићевом конципирању текстова као сећања сведочи и песма којом се књига и завршава, и која представља својеврсну похвалу времену, као нечему што смо „скрили“ и сачували:

Оно време које скрисмо, које сањасмо  
У потезима пера, у очају, у води и плоду  
Како нам се осмехује из свих кутова  
Тела, летњих облака и растресите земље. (Ристовић 1962: 60)

Збирка *Име природе* је као и прва Ристовићева књига остала привржена теми природе, и обитавања у једном пасторалном хронотопу. Међутим, за разлику од *Сунца једне сезоне* у њој нам је Ристовић раскрио барем део разлога који га наводе на повлачење у овај ванисторијски простор. Трауме Другог светског рата, оставиле су дубок траг, и након ове књиге песник ће им се вратити тек након четврт века у својим књигама *Лак као перо* и *Неки дечак*. У овим књигама ће бити и поново активирана дечја перспектива коју је Ристовић у своје књижевно дело први пут увео баш у *Имену природе*.

### ***Дрвеће и светлост унаоколо***

Наредна Ристовићева књига *Дрвеће и светлост унаоколо* (1964) чинила је за добар део критике, како смо видели, континуитет са претходним збиркама овог песника. На тематском плану, што се по њеном наслову сасвим добро види, она је то свакако била. И у својој трећој књизи Ристовић је на првом месту песник природе. Лирско Ја његових књига остаје у простору трава и шума, и у интеракцији са људима и животињама које их насељавају. Оно што, пак, на први поглед разликује ову Ристовићеву збирку од претходних јесте њена подељеност на три одељка. Књига *Дрвеће и светлост унаоколо* састоји се од следећих делова: „Да бих видео земљу“,

„Плач Стефанов“ и „Систем прозачног лишћа“. И наслови првог и трећег дела књиге асоцирају нас на главни предмет Ристовићевог певања.

Такође, на плану песничких облика и поступка грађења песме могу се запазити нека померања. У првом и другом делу књиге Ристовић у неким песмама напушта доследну строфичку организацију која је била присутна у претходним књигама. Често су песме подељене само на строфоиде различитих дужина, а понека и нема строфичку организацију. Једино се у трећем делу књиге аутор доследно држи организације песама у строфе, најчешће катрене. У овом одељку збирке Ристовић прибегава коришћењу краћих стихова у односу на прва два дела, у којима доминира за њега карактеристичнији дуг стих.

У *Дрвећу и светлости унаоколо* у односу на две књиге које су претходиле, песник је усавршио и још чешће користио синтаксичких понављања. Најчешће су у питању анафоре у виду неке упитне или показне синтагме, или упитне речи и показне заменице, које понекад бивају доследно коришћене дуж целе песме, на почетку сваког њеног стиха. Међутим, ово нису једина понављања која Ристовић користи приликом грађења својих песама. У књизи *Дрвеће и светлост унаоколо* имамо и епифоре тј. понављања последњих речи или синтагми у стиху, али и понављања целих стихова у виду рефрена песме. Посебно је са те стране интересантна песма „Године поезије“ која и затвара збирку и која садржи сложену мрежу паралелизама у којој се понављају три стиха попут три рефрена песме. У овој песми такође има и делимичног поклапања међу различитим стиховима, попут понављања одређених речи и синтагми:

[...] У историји моје љубави  
где си ти, једина, моја љубави,  
на оштром крзну животиње,  
у пенушавом вину увече.

У јасном огледалу,  
У ТВОЈИМ СРЕЋНИМ ОЧИМА,  
на лепој отвореној постељи,  
на лепој отвореној постељи.

Међу сахрањеним пријатељима,  
међу децом једном виђеном,  
пред знацима олује,  
под месечином, водом и брежуљцима.

На сасушеним листовима

на рукама које подрхтавају,  
У ИСТОРИЈИ МОЈЕ ЉУБАВИ,  
где си ти, једина, МОЈА ЉУБАВИ [...]

На раздраженим уснама  
на ивици твоје хаљине,  
у историји моје љубави,  
где си ти, једина, моја љубави.

Пред чистим нагоном,  
пред изиграним поверењем,  
у благодсти руке,  
у руци која оклева.

За мистичном ружом,  
за њеном осетљивошћу,  
на лепој отвореној постељи,  
на лепој отвореној отвореној постељи. [...] (Ристовић 1964: 68)

Песма делује као покушај достизања и превазилажења Матићевих сличних поступака. Ристовић је увео и графички моменат у своје стихове, пишући неке стихове, синтагме и речи, искључиво великим словима. Јасно је да је са овако сложеним сплетом паралелизама Ристовић желео да направи језичку творевину чврсте организације и постигне одређену језичку мелодију. Чини се, да је посебно мелодијски аспект песме успео, али је он ипак остао без подршке семантичког аспекта песме.

Иако се на тематском плану по доминантном мотиву природе наставља на претходне две књиге, Ристовић за разлику од претходне књиге *Име природе* у новој збирци готово потпуно напушта тему рата и сећања на њега. У новој књизи само једна песма би се на том плану могла повезати са стиховима из књиге објављене две године раније („Смрт пилота у зрачном дрвећу“). Отуда би се могло рећи да се Ја ове Ристовићеве књиге удаљава од аутобиографског лирског субјекта и дечје перспективе из његове претходне књиге. Говорна инстанца његове нове књиге је много шира и неодређенија. О томе добро сведочи и песма „Они који проводе поподне под стаблом јабуке“ која отвара књигу *Дрвеће и светлост унаоколо*. Она је компонована као низ дистиха у којима се именују говорници у књизи која следи. Књига би, заправо, требало да нам донесе читав низ различитих гласова и искустава. Одређивање ових различитих лирских гласова је помало необично, они се именују по својим особинама, занимањима али и узрасту:

Господар висоравни, мој пријатељ, у часу када једна звезда

пада на неплодно тло сагоревајући танким сјајем, говори.

Гонилац зечева, чије усне трепере на непознатом инструменту  
у пољу које ће за тренутак ишчезнути, говори.

Ковач мачева, у прозрачном јутру  
преплашен међу онима који оклевају или одустају, говори [...] (Ристовић 1964:

9)

Поред наведених, најављује нам се да ће говорити онај који открива ватру тарући два комада дрвета, дечак ждерач плаветнила, проналазач штапова, познавалац доба, читача поеме и на крају онај који поставља замке за птице. Поред именовања говорника, представљају нам се и ситуације из којих они говоре. Песма је обједињена путем епифоре „говори“ којом се завршава сваки од десет дистиха колико их има ова Ристовићева песма. Сва лица која се помињу као говорници углавном потичу из руралног амбијента, и баве се једноставним занимањима која су карактеристична за свет села и природе, из чега јасно произилази да Ристовићев свет и у овој књизи остаје аисторијски и удаљен од урбаног.

Песма која, такође, из више разлога, привлачи пажњу, у књизи *Дрвеће светлости унаоколо* јесте „Тумачење Библије“. Интересантно је, најпре, што Ристовић у овој песми-диптиху, по први пут експлицитно у свом делу упућује на неки други текст из књижевне традиције. Отуда је неопходно поставити питање ко то у овом остварењу говори, чији је то глас који нам се обраћа тумачећи свети спис. Чини се да је лирско Ја ове Ристовићеве песме знатно другачије у односу на Ја из неких његових других раних песама. Улога коју на себе преузима лирски субјект „Тумачења Библије“ јесте нека врста профетске улоге. Он у првој песми диптиха заповеда свету који се око њега налази, усмерава његово кретање својим гласом и „успоставља и уништава законе“:

Нека мирише твоја вода, твоја отворена рука,  
нека смрт узме пријатеље, њихова годишња доба;  
ја заповедам њиховим разумом, успостављам и уништавам законе,  
ја ходам међу господарима паса и чуварима воћа на усамљеној земљи.  
(Ристовић 1964: 26)

Међутим, интересантно је, што се види најмаркантније у последње две строфе првог дела, да су заповести које лирски глас песме издаје нека врста обрнутог

благослова плодности. Уместо да подстиче биљке на рађање и бујање, профет ове Ристовићеве песме чини сасвим супротно:

Нека зрно не да биљку, нека усахне,  
нека светлост не испуњава више моја уста;  
да умру они који узимају плод певајући у ходу,  
да стабљике у пољу буду почупане руком или утабане ногама. (Ристовић 1964: 27)

Као да се ради о неком злом пророку, који ради све супротно у односу на створитеља, кога помиње и коме се директно супротставља у последњој строфи првог дела песма:

Нека побеђени буду они који негодују,  
нека хлеб изгуби свој укус, свој смисао и хранљивост,  
нека отворене ране остану тако до смрти оног који их носи,  
нека спржено буде око Великог посматрача звезда, ваздуха и савршеног простора. (Ристовић 1964: 27)

У првој строфи другог дела песме ове клетве лирско Ја окреће према себи:

Нека ми буде одузето право да говорим јер вас не поседујем,  
нека ми језик иструне међу зубима јер сам неправедно оптужио,  
нека ми утроба исцури међу колена и глас којим будем дозивао усахне,  
нека се шака сасуши на златном бедру након уживања под Јабуком. (Ристовић 1964: 27)

„Јабука“ са великим словом која се у песми помиње могла би бити рајско дрво спознања добра и зла. Наставак другог дела је истоветан првом и продужава овај изокренути благослов плодности лирског Ја, а крај песме и њени последњи стихови потврђују да је се ради о пророку који проповеда другачији наук од оног библијског, али који такође жели да привуче ученике, па последњи стих ове песме гласи: „нека ми приђу ученици којима будем указивао на места другојачије мудрости“ (Ристовић 1964: 28).

Да се Ристовић приликом писања ове књиге прилично бавио питањем лирског субјекта и тестирао различите могућности сведоче и песме „Плач Стефанов“, по којој је име понео и цео други одељак збирке, и „Други плач Стефанов“ која поменути одељак затвара. Иако није јасно ко би био Стефан из наслова песама и одељка, изгледа да се Ристовић у случају ове две песме послужио употребом „персона“ – фикционалних лица која добијају свој глас у песми, што такође у претходне две књиге није чинио.

Песма „Плач Стефанов“, уколико и занемаримо идентитет лирског Ја, интересантнија је из једног другог разлога. Са сликом руже „замагљених латица“ виђене у пољу, а након тога и у мору, и мора чије се таласање јавља у свести лирског

субјекта, и које се именује као „црта бескраја / као два времена изван реторичности песме“ (Ристовић 1964: 44), ова песма се дозива са неким другим текстовима оновремене српске поезије. Мотиви руже и мора нас несумњиво воде у асоцијацијама ка „Мору“ Душана Матића, једној од његовим најпознатијих, и по многим најбољој његовој песми. У овој, како смо већ видели, веома утицајној песми у првим деценијама након Другог светског рата, море се означава као „заслепљујући недоглед“, а на његовој се обали такође налази песникова вољена, док мотив руже такође има повлашћено место. Отуда изгледа да ни Ристовић није одолео да попут неких других савременика да песнички одговор на чувени текст песника *Багдале*.

Песма и својом структуром подсећа на Матићеву поезију употребом стиха „И поново видех ружу замагљених латица“ који се у њој понавља попут рефрена. Ово сродство и текстуални контакт са Матићевом песмом недвосмислено доказују следећи стихови:

[...] И узимајући се за руке  
тек врховима прстију као што је песник чинио (истакао М.А.)  
испуњени безумљем, кричући пред таласима,  
легосмо. Те поново видех ружу замагљених латица,  
линију њених уста и споре покрете. (Ристовић 1964: 44)

Чини нам се да песник који се помиње у овим стиховима може бити управо Матић, у чијој песми „Море“ лирски субјект говори пред морском пучином, док његова драгана лежи на обали. У Ристовићевој песми имамо понављање те ситуације, а на то понављање нам се увођењем фигуре песника и експлицитно указује. Отуда ова веза између песама два аутора потврђује још једном значај поезије Душана Матића за рану Ристовићеву поезију<sup>42</sup>.

Поетика Александра Ристовића и у књизи *Дрвеће и светлост унаоколо* остаје „поетика виђења“. Циљ је оно што се да опазити пренети у стихове. Отуда је и песма „Опажање или знаци учињени на земљи која трепери“ састављена од низа питања од које свако почиње упитном конструкцијом „Видите ли“: „Видите ли поље са нејасним знацима године, / видите ли ружину кулу септембра“ или „Видите ли плод јабуке

---

<sup>42</sup> Није отуда необично што је у два наврата сам Душан Матић у штампи упутио похвале раном песничству Александра Ристовића. Најпре, у есеју „Литература и предвиђање“ где заједно са другим најзначајнијим послератним песницима Васком Попом, Велимиром Лукићем, Јованом Христићем и Бориславом Радовићем помиње и њега као неког коме припада књижевна будућност. Занимљиво је да Матић овде помиње баш збирку *Дрвеће и светлост унаоколо*. (в. Матић 1965: 6) А затим у једној анкети часописа *Младост* на тему шта читати, Матић као препоруку наводи Монтењове *Огледе* „и песме, зрачне песме младог Александра Ристовића“ (Матић 1966: 12).



начињен од светле земље, / видите ли моћ тела које би да се изузме“ (Ристовић 1964: 13). Оно што се налази у видокругу јесте пејзаж природе и телесности. Да је циљ песника да описује оно што види сведочи и претпоследњи дистих песме који гласи: „Видите ли наготу оних који вам прилазе, / видите ли моју отворену књигу, *опис за којим трагам* (подвукао М.А.)“ (Ристовић 1964: 13). Тако се песнички текст дефинише као „опис“, што верније преношење онога што се перципира у стихове.

Оно што се описује и „види“ у Ристовићевој трећој књизи најчешће су слике природе. Субјект Ристовићеве поезије и овде је најчешће човек пред природом, који природу гледа и описује је: „Сам пред овим пољем које се отвара и умире, / изложен непогоди и болестима, смрти као и лепом времену“ („Дрвета са друге стране зида“) (Ристовић 1964: 14). Међутим, можда би се могло рећи да сада пејзаж, у односу на раније књиге, постаје комплекснији. Природу чине и непогоде и болести, исто као и лепо време. Човек је према песнику изложен и једноме и другоме. У односу на претходне две књиге, у којима је приликом описа природе често био склон да пејзаж моделује као идеалан, Ристовић се у овој песничкој збирци окренуо ка, ако можемо тако рећи, „тоталном пејзажу“. У њега песник почиње да укључује и пријатне и непријатне визуелне сензације, и оне ствари које можемо именовати као лепе, и оне које можемо именовати ружнима.

О томе добро сведочи песма „Кружење сунца у ватреном телу лета“. Песма је организована као набрајање различитих слика и различитих појмова који долазе и из различитих сфера. Неки појмови означавају радње и представљени су глаголом, неки одређене визуелне представе и чине их именице и именичке синтагме, а неки чак и аудитивне или звучне представе:

Лице које ишчезава: земља као памћење,  
Утроба сасвим прозрачна, плодност.  
Зрна пшенице међу зубима, бедра вазда напрегнута,  
Ноздрве које подрхтавају над летњом водом.

Мирис, протерани цветови, посртање,  
жена која ставља длан на твоја уста.  
Испупчено тло, сањарење,  
чист плод, воља спајања, смрт. (Ристовић 1964: 23)

На почетку наредне строфе, пре почетка набрајања, наилазимо на реченицу којом лирски субјект упућује на себе али и на свој поступак, а она гласи „УЗЕХ ОНО ШТО ВИДЕХ“. Он нам објашњава да је оно што нам је претходно саопштено, али и

оно што ће нам тек бити саопштено, плод његовог виђења. Пренето нам је оно што је лирско Ја уочило у свом видном пољу:

УЗЕХ ОНО ШТО ВИДЕХ: кажњене животиње,  
смртнике, њихове гласове који испуњаваху светлост,  
ваздух који се пео према горњој ивици простора,  
сечива која оцрташе облик моје шаке. (Ристовић 1964: 23)

Истоветан поступак се понавља и у наредној строфи која такође почиње овом посебно истакнутом реченицом:

УЗЕХ ОНО ШТО ВИДЕХ: чудовишта,  
жлезде уморене жеђу, пустиње наклоњене нашем срцу.  
војнике који бежаху убијени пре окретања оружја,  
пепео, нежно одустајање и позив. (Ристовић 1964: 23)

Након овога, последња строфа песме поново бива испевана без ове почетне реченице и тако се остварује симетрија са почетним строфама у којима овог уметка није било.

Сличном поступку набрајања различитих појава, утисака и слика Ристовић прибегава и у другим песмама ове своје књиге попут „Наслоњени једни на друге“ у којој су се такође једне крај других нашле разнородне појаве:

Подрхтавање деце која се уче сањарећи,  
хиљаде прострељаних јаребица  
под дрвећем тако опширним,  
његова одећа упрљана летњом травом,  
пулсирање срца над којим бежаху нагнути неколико часова. (Ристовић 1964: 18)

И у трећој збирци су Ристовићеви лирски јунаци, пре свега, људи који живе у природи и у дослуху са њом и са животињама. Тако лирски субјект у песми „Дрвеће и светлост унаоколо“ описује себе као берача плодова: „Моја десна рука коју стављам на главу детета [...] То је рука Берача плодова који не одваја око / од летњих стабала у јуну за време непогоде“ (Ристовић 1964: 21). Именујући себе као припадника овог најдревнијег занимања, лирско Ја свакако жели да укаже на сопствену изворност, на живот у складу са природом. Он се својим рукама поред брања плодова служи и да би помиловао дете, „обухватио бедро жене“ или принео хлеб устима. Све су то елементарни поступци, и јунак Ристовићеве поезије још увек је зарођен у елементарно.

О непостојању у Ристовићевој поезији границе између човека и природе, и човека и животиње сведочи песма „Коњ“. У њој се животиња и лирско Ја представљају

као потпуно једноврсна бића. Сусрет са коњем идентичан је сусрету са другим човеком:

[...] Лепа животиња  
која ми прилази  
као човек који се са другим човеком упушта  
у неку игру само њему познату. ИСПИТИВАЊЕ  
ДВА БИЋА КОЈИМА ЈЕ СТАЛО ДА СВЕТ НЕ БУДЕ РАЗДВОЈЕН  
А ДА ТО И НЕ СЛУТЕ. (Ристовић 1964: 48)

Блиски контакт са природом, и са бићима која нису људи омогућава целовитост света, његову потпуност. У *Дрвећу и светлости унаоколо* пева се и о блиском контакту међу људима, па тако нису у њој ретке и љубавне песме. Једна од најмаркатнијих је „Киша пада на мој платнени сто“, у којој се лирско Ја обраћа својој жени. У песми се говори и о једноставним, свакодневним стварима из живота љубавника, које лирски субјект уноси у своју песму:

Везао сам реч за твоје покрете  
којима ме удаљаваш;  
везао сам реч за твоја нежна стопала,  
за твој летњи начин, љубави. (Ристовић 1964: 11)

Ипак, поред теме љубави, и тема смрти се повремено појављује у Ристовићевим стиховима. О томе сведочи и песма „Смрт и тело“ у којој се пева о умирању физичког бића: „Довршио сам своје тело / вратио жезло и воду, облаке и благе мисли“ или „Спојио сам Невидљиво са својом шаком“ (Ристовић 1964: 12). Песма представља каталог слика физичког нестајања тела које се преплићу са необичним призорима које лирско Ја види на граници два света:

Видео сам своје тело које се затворило,  
видео сам  
своја ребра и само месо,  
елементе ваздуха, веселе пустиње, пробушене пејзаже,  
коње као смрт,  
девојчице са срцем умоченим у језеро. (Ристовић 1964: 12)

Разноврсности тема у овој Ристовићевој збирци доприносе и песме које тематизују путовања, за које смо већ напоменули да су неретко присутне у Ристовићевој генерацији. То су „Да бих видео земљу“ и „Похвале путовању“.

*Дрвеће и светлост унаоколо* би се могло посматрати као завршетак једног дела песничког пута Александра Ристовића у коме је овај песник био потпуно заокупљен пасторалним мотивима. Већ у овој књизи се виде назнаке ширења песничких

хоризоната, који ће обележити наредни циклус Ристовићевог стваралаштва. У збирци из 1964. то су можда најочљивије истраживања на плану песничког субјекта, као и кореспонденција са неким другим текстовима попут *Библије*. Ову књигу као завршетак једног дела сопственог стваралаштва видео је и сам Ристовић, и то истакао у своме првом интервјуу:

Чини ми се да књига *Дрвеће и светлост унаоколо* оним што је могла донети и што је донела, завршава један круг *осмишљен поетизацијама предмета и бића створених у целовитом свету маште и њеног обликовања по мери поетске судбине*. Рад на истраживању и налажењу односа који ме одређују као човека у том домену је завршен. (Ристовић 1964а: 7) (истакао М.А.)

Интересантно нам је ово песниково саодређење ове своје фазе песничког стваралаштва као „поетизације предмета и бића“, и који унеколико и потврђује наше виђење раног Ристовићевог песничког света као идиличног, с обзиром на то да „in other words, pastoral is a discourse, a way of using language that construct a different kind of world from that of realism. (Gifford 1999: 45)

Тематском оријентацијом на природу Ристовић није био усамљен на хоризонту савремене српске поезије оног доба. Тако је тема природе присутна и код Милована Данојлића, рецимо у његовој трећој песничкој књизи за одрасле читаоце *Ноћном пролећу* (1960). Можемо, између осталих песама о природи, из ње издвојити песму „Балада о дрвећу“ и, што је посебно интересантно, песму „Идила“:

Грање је нечујно дозволило да вече падне. Далеко  
Зелени мोगрањ месеца на прстима је пошао да залије  
Сва села, раскриљену ноћ јула. Тихо је бризнуло млеко  
Из отежалог крављег вимена у тамну ведрицу авлије.

Потекла је травна млечика, двапут је задрхтала кожа  
Златној риби што се успављивала у дењуку скишељене конопље.  
Дрвета с рукама увис, а руке – ко мир ножа  
Коме се не зна намена. Сребрно копље

Месеца ко трокар се урило у влажне сапи, у њено црно  
И предано ћутање, у дрхтај смирених ткива.  
Са срцем, птицом која је прогутала златно зрно  
Ноћ та је мирисала на све што се далеко збива. (Данојлић 1960: 24)

Међутим, није само природа као класична лирска тема оно што је занимљиво, већ управо њено идилично моделовање у песничким текстовима, као и наглашени моменат *повлачења* у природу, код неколицине оновремених младих српских песника. Овај тренутак повлачења је исто тако карактеристичан за пасторалу, како каже Тери

Гиффорд, савремени екокритичар и теоретичар овог жанра „pastoral is essentially a discourse of retreat“ (Gifford 1999: 45).

Једним таквим повлачењем у песничком циклусу „Концерт у пољу“, започињу *Октаве* (1957), трећа песничка збирка Миодрага Павловића. Први стих прве песме овог циклуса „Тајна“ гласи: „Враћам се у прогонство, ходањем не пронађох пут“, да би се након неколико стихова овај повратак у шуму одредио као склањање од неповољних прилика: „Хтео бих да се склоним од ветра који окреће брдо у мени / и отвара врата на провалији шуме“ (Павловић 1957: 7). На крају ове песме лирско Ја Павловићевог текста ступа у сигуран и присан простор, како каже „у поднебље мајке и наручје млека“, а тај простор је „тамо, иза ове шуме, звезде су крупне и блиске“ (Павловић 1957: 8).

У песмама које следе, „Доручак на трави“, „У шуми“, „Концерт у пољу“, наставља се тематизација овог повратка у природу. У песми „Доручак на трави“ испоставља се да се ради о бекству из модерног, градског, индустријализованог света: „Ту смо где мали поток жубори крај великог бокала / и азбука сунца чисти нам кожу од трагова метала“ (Павловић 1957: 11).

Иако се успех бекства од цивилизације у песми „Доручак на трави“ чини неизвесним, први циклус *Октава* се завршава песмом „Идила“ у којој лирски субјект Павловићевог циклуса проналази свој мир у блиском и хармоничном односу са природом и животињама које је настањују:

Док полусневам мој стари тигар излази на обалу мора  
и ставља ми на раме своју главу мокру и белу  
да поделимо снове док нас тражи сенка орла.  
Ждребад ме њуши по трњу, топот разбија траву (Павловић 1957: 19)

У овим Павловићевим стиховима је на делу коегзистенција свега видљивог коју наилазимо и у Ристовићевој поезији.

Најпознатије повлачење у природу у том периоду ипак је оно у раној поезији Стевана Раичковића. Отуда није ни чудо што је када се појавила Ристовићева прва књига поређена са Раичковићевом лириком: „Ристовић је, поред Стевана Раичковића, испевао најлепше песме тишине на нашем језику, оне чудесне, зеленилом окупане и сунцем обасјане песме једног великог бекства, великог повратка у срце природе“ (Киш 1994: 715). Вреди се зато запитати о разлозима овог повлачења у природу у оновременој српској поезији. Да ли је у питању само чисти ескапизам или је посредни

нешто комплексније, поготово када се има у виду да је повлачење у пасторалном жанру најчешће веома знаковито:

So the pastoral can be a mode of political critique of present society, or it can be a dramatic form of unresolved dialogue about the tension in that society, or it can be a retreat from politics into an apparently aesthetic landscape that is devoid of conflict and tension. (Gifford 1999: 10)

Отуда се и ова тема у српској лирици педесетих и шездесетих година може видети као нека врста имплицитне критике савремене цивилизације, која је тек деценију раније донела највећа разарања која је свет икада видео. Док је у помињаном Павловићевом циклусу анксиозност лирског субјекта изазвана модерним индустријским поретком, у Ристовићевој поезији је и подвучено да је одлазак у природу изазван ратним страхотама. Сличне назнаке можемо наћи и у Раичковићевој *Балади у предвечерју* (1955) у песми „Људи се буде без оружја“ која се завршава истоветним стихом. Веома је стога занимљив Раичковићев запис из *Сувишне песме* који се односи на сопствене ране стихове:

Није се овај песник, тек тако, случајно, када се први пут огласио јавно – негде око 1950. године – појавио баш са стиховима о *травама* и *тишини*. Он је покушао, па донекле и успео, да неке мутне слике из своје подсвести потисне и покопа још дубље, негде на крајњу периферију своје личности, која се у то време све више и бесповратније омамљивала поезијом. *Природа*, у чијем је средишту био он сам, постала је не само оквир за његову лирику, него, мало по мало, нека врста и мисаоно-емотивне катарзе којом је све више овај песник био детерминисан и као човек. *Предео без људи* – тако му се сада чини – био је малтене његов идеал за којим је годинама готово наслепо корачао... (Раичковић 1991: 10)

## ПРЕЛАЗНИ ПЕРИОД: ИСПИТИВАЊЕ РАЗЛИЧИТИХ МОГУЋНОСТИ КЊИЖЕВНОГ ИЗРАЗА

Наредна фаза у Ристовићевом књижевном опусу, коју смо одредили као *прелазну*, не тиче се само његовог песничког дела. Наиме, у овом сегменту своје књижевне каријере, као ни у једном другом пре и после, Ристовић није био само песник. Средином шездесетих година када започиње овај стваралачки период нашег аутора, он „тка“ на више књижевних „разбоја“. Поред две песничке књиге које је у овом периоду објавио (*Венчања* (1966) и *Текстови* (1969)) Ристовић је публиковао и две прозне књиге, једине које је издао за свога живота, *Трчећи под дрвећем* (1970) и *Писма сањалици* (1972), као и књигу песничких превода Преверову *Поезију* (1969). Ипак, то није све што се тиче овог Ристовићевог стваралачког сегмента, који је трајао током друге половине шездесетих и почетком седамдесетих. Из тог периода већином датирају и остали његови преводи које је објављивао по периодици, а то је и једини период његовог живота када се интензивније бавио књижевном критиком. Наиме, у другој половини шездесетих Ристовић је био стални сарадник *Књижевних новина*, у којима је објављивао критике и кратке приказе различите текуће литературе. Приказивао је поезију, али је пратио и прозу, есејистику, као и периодику на француском.

Након овог периода, Ристовић ниједну од набројаних књижевних активности, изузев оне песничке, више није редовно практиковао, те се отуда може рећи да је овај период његовог књижевног рада обележен опробавањем у различитим књижевним жанровима, и стога се може схватити и као Ристовићево тражење сопственог књижевног израза.

Нас ће, ипак, у овом Ристовићевом периоду занимати његова песничка остварења, тачније две збирке објављене током ове стваралачке фазе – *Венчања* и *Текстови*.

## ***Венчања***

Четврта песничка књига Александра Ристовића *Венчања* објављена у Нолиту, представља по много чему завршетак једног песничког пута, али се знатно и разликује од претходних књига овог песника, и стога она стоји на размеђи двеју његових песничких фаза. У њој по одређеним мотивима као што су окренутост природи и доминација љубавне лирике препознајемо Ристовића из претходних књига, али она доноси и знатан број новина у његов рукопис.

Најпре, књига *Венчања* другачије је организована од претходних Ристовићевих збирки. Састављена је од пет песничких циклуса: „Дечак из Елеузине“, „У отвореној кући и пољу“, „Венчања“, „Хлеб који нам би понуђен“ и „О, слатки пророче, у башти влажни мирис“. Ови циклуси састављени су од песама које немају наслове, тако да би се могло говорити о песниковој тежњи ка прављењу већих и компактнијих песничких целина.

Овај други период песниковог стваралаштва смо означили као период експериментисања са књижевним изразом. Песник је тако у *Венчањима* искушавао границе између стиха и прозе, непрестано се крећући по тој, у модерној поезији, веома магловитој линији. Стих се у неким сегментима ове књиге приближава прози, па су Ристовићеве често веома дуги стихови јако блиски обичним прозним реченицама. Први циклус „Дечак из Елеузине“ стоји на граници стихованог и прозног израза. Од преласка у овај други чувају га ритмички ефекти, које као и у својим претходим књигама Александар Ристовић постиже синтаксичким понављањима. Други циклус у *Венчањима* већ је сасвим на страни песничке прозе, и у њему је песник „пригушио“ и ову експлицитну ритмичност. Три последња циклуса у књизи представљају песников повратак стиху али и скоро доследној строфичној организацији песама.

И у овој песничкој књизи простор о коме Ристовић пева је простор природе. Први песнички циклус „Дечак из Елеузине“ представља описивање и мапирање тог амбијанта. У први циклус састављен од једанаест песама уводи нас нумерисани, више прозни, него стиховани одељак, о дечаку из наслова циклуса. Ипак, управо нам наслов овог првог одељка збирке показује песникову тежњу да овом свом песничком време-простору да и неке експлицитније митске карактеристике. То настојање се могло назрети и у књизи *Дрвеће и светлост унаоколо*, да би у *Венчањима* већ попримило обележје песничке стратегије. Именовањем порекла и припадности свог лирског јунака



као „дечака из Елеузине“ Ристовић нам и открива који ће то мит бити. Именом места Елеузине песник нас упућује на Елеусинске мистерије, старогрчки мистички култ посвећен богињи плодности и свег растиња, посебно житарица, као и подземља Деметри<sup>43</sup> и њеној кћери Персефони, богињи подземља и природе. У средишту њиховог култа и мита „је идеја рађања и умирања вегетације“ (Срејовић, Цермановић 2004: 110). Персефона коју је отео Хад и учинио је својом женом, трећину времена годишње проводи у његовом подземном царству, а друге две трећине са својом мајком Деметром на Олимпу са другим боговима. Током њеног боравка у доњем свету одумире вегетација на земљи, док повратак представља њено поновно бујање. „Сваке године у време жетве, сматрало се да Персефона из горњег света одлази у мрачне пределе невидљивог Краља сенки, и да се сваког пролећа, младалачки лепа, враћа у наручје своје мајке.“ (Милер, наведено према Рајт 2014: 32–33). Отуда је логично да су се Мале мистерије у Елеусини славиле у пролеће, а Велике мистерије у септембру након жетве.

Није необично што је Ристовић, који је у својој раној поезији прослављао пољске радове и живот у природи, реферирао у својим стиховима на овај древни култ. Читава *Венчања* јесу испевана у славу животне бујности и плодности.

Занимљиво је да Ристовићев дечак поприма и орфејски лик свирача. Он „узев комад трске и зарезавши га с крајева, начини узану цев и она на његовим устима доби танак глас налик писку птице у трави“ (Ристовић 1966: 9). Тим својим свирањем „он учини да му се одазову вода и животиње унаоколо“ (Ристовић 1966: 9). Попут Орфеја он не само да својом фрулом производи музику сличну или истоветну песми птица, већ том мелодијом успева да комуницира и да се споразумева са животињама и читавом природом која га окружује. Овај дечак-свирач са природом успоставља потпуно јединство и хармонију: „И његово срце би срце дечака у пољу: куцало је јасним једначеним ритмом као вода, цветови и поље“ (Ристовић 1966: 9).

Интересантно је ово укрштање дечака посвећеника, или можда свештеника, елеусинског култа, са орфејском фигуром. Ипак, то и није чудно имајући у виду да је

---

<sup>43</sup> „Највећи број Деметриних атрибута указује на њене функције у вези са плодношћу земље. Првенствено, то је класје које богиња држи у руци, а чести и мак, који је по легенди, Деметра пронашла у Сикиону. Други атрибути који везују Деметру за плодност јесу калатос (котарица напуњена цвећем, класијем и плодовима свих врста), нар и свиња. Често јој се жртвују крава, а њена птица је ждрал у својству предсказивача времена. На њен хтонски карактер указују буктиње и змија.“ (Срејовић, Цермановић 2004: 110)

баш у избору елеусинског врховног свештеника хијерофонта важну улогу играо квалитет његовог гласа:

Од суштинске је важности било то да се исказ обелодањен посвећеницима у Елеусини изговори правилном интонацијом, јер у супротном речи не би имале никакво дејство. Правилна интонација била је од много већег значаја него силабички изговор.

Објашњење за ово понудио је Масперо: „Човеков глас је више него чаробан инструмент, без којег најузвишенија уметничка остварења не би имала дејства; сваки човеков глас залази у пределе невидљивог и тамо ослобађа снагу о којој највећи број људи нема никакву представу, ни о њеном постојању, ни о вишеструком учинку. Без сумње, стварна вредност призивања лежи у његовој подлози, то јест низу речи од којег је оно састављено, као и тона којим се изговара. Како би било делотворније, призивање треба да је праћено појањем, било чаробних речи, било песме [...] То је разлог због којег сви који рецитују молитву или исказ с намером да приволе богове да учине извесне ствари треба да имају подесан глас. Резултат њиховог напора, успешан или неуспешан, зависиће од истанчаности њиховог гласа. Стога глас који пева има најважнију улогу код приношења жртве, код молитве с изричитим захтевима, али и код призивања – речју, у сваком случају кад човек настоји да се дочепа бога“. Кад нема „истанчаног гласа“, речи су само мртви звуци. Природа гласа игра најзначајнију улогу код многих религија.“ (Рајт 2014: 36–37)

Овај дечак/песник, могао би представљати и двојника самог песника, као и лирског субјекта збирке. О двојничкој позицији сведочи, како пролошко место које у циклусу и читавој збирци има овај текст, тако и то што дечак љуби у руку лирско Ја ове Ристовићеве књиге: „И прилазећи ми још једном, стави усне на моју шаку и моје га тело прими у радости“ (Ристовић 1966: 9).

У осталом делу првог циклуса поново је на делу Ристовићева „поетика виђења“. Тако глагол видети у облику првог лица једине презента постаје анафора која се скоро доследно понавља у осам од једанаест песама циклуса. Лирско Ја нам преноси у поезију оно што види пред собом, а то су углавном предели природе испуњени животињама, на којима се одвијају пољски радови:

Видим твоје лице на површини воде и то је такође моје лице док пролазим онуда;  
видим узлетање јаребица из зреле траве и оног који се хитнуо штапом;  
видим труд човеков у свакој од оних делатности које нам нуди време у отвореној кући и пољу;

видим ветар у кошевима, видим провејавање жита, чујем крик животиње.  
(Ристовић 1966: 10)

Анафора видим доминира и у другим деловима овог првог циклуса, па се тако и друге песме циклуса настављају у истом маниру: „Видим човека који дође секући трску, обделавајући поље, пунећи житнице и хранећи животиње; / видим човека који дође са цветом под пазухом, затегнутих мишића и крхких костију, са гласом обделаваоца поља;“ (Ристовић 1966: 15).

Из наведених стихова видимо да је Ристовићево позивање на Елеусинске мистерије и мит о Деметри и Персефони сасвим оправдано, имајући у виду и клас жита као један од главних симбола старогрчке богиње плодности. Пева се управо о жетви и жити, о добу године које је врхунац плодности природе. И само лирско Ја првог одељка је жетелац, радник у пољу: „И ја сам човек који је дошао из поља, и стављам своје ципеле мокре од росе крај постеље;“ (Ристовић 1966: 14).

Међутим, Ристовићева *Венчања* су књига свеколике чулности и плодности, отуда и лирско Ја поред чула вида, које доминира, користи и друга своја перцептивна средства, попут слуха и додира. Па тако:

Додирујем било коју од оних ствари на које наилазим у пољу и у кући где ме очекују;

додирујем, исто тако њихова лица окренута к мени кад их затекнем за столом и у цветњаку;

моја је шака на њиховом рамену и мој глас је помешан са њиховим у разговору;  
мој дух бива опчињен и ми се удаљујемо заједно, посрћући. (Ристовић 1966: 12)

Или:

чујем глас изгубљеног у шуми и хитрим кораком идем ка месту позива, осврћем се више пута и застајкујем да бих одредио његов положај;

чујем хуку мора у лањским шетњама, у пустоши промакле године и у очевидним знацима;

чујем твоје јецаје док седиш са лицем на колону у трави једног поподнева међу животињама. (Ристовић 1966: 18)

На основу наведених одломака јасно је да је Ристовићева поезија у првом циклусу његове збирке *Венчања* доследно спроведена као каталог. Каталогски поступак набрајања који се јављао и у претходним књигама Александра Ристовића

овде је доведен до доминантног песничког поступка<sup>44</sup>. Говорно лице овог песничког циклуса нам набраја шта све види, али и чује и додирује. Када се ради о ономе што се налази пред њим, очито је из стихова да људи сада почињу играти много значајнију улогу у Ристовићевој поезији. До ове књиге тек по који човек, мимо лирског Ја и његове вољене, умео је да промакне Ристовићевим стиховима, док је пејзаж био оно што је превасходно интересовало нашег песника. Овде се значај пејзажа и људи који се у њему налазе .у најмању руку изједначује.

Поред овога важно је истаћи да лирско Ја није само чулима пасивни рецептор света који се пред њим и око њега налази. Говорно лице овог Ристовићевог песничког циклуса заузима и делатну позицију, и учествује у животу људи који се појављују у овој поезији. Дошло је до велике промене у карактеру лирског субјекта Ристовићеве поезије. Песник га је пребацио из једног статичког, и искључиво посматрачког положаја, ка једном делатном субјекту. Лирски субјект овог Ристовићевог текста не налази се само на једном месту, већ на њега можемо наићи свуда. Он је свеприсутан и свуда стиже где је потребна његова помоћ. Он делује као некакав добри дух за људе Ристовићевог песничког света, неко чије је средиште свуда, а крај нигде, да парафразирамо једну познату дефиницију. Отуда, он поприма и неке помало чудесне особине и моћи. Али иако је, чини се, обдарен специфичним моћима, он је близак људима на чије животе покушава позитивно да утиче.

Ипак, није сасвим јасан идентитет лирског Ја. Да ли је он само један или садржи и многе друге гласове у себи: „Мој глас долази до ивице шуме и враћа ми се / устостручен гласовима деце и ветра;“ (Ристовић 1966: 17). Чини се, ипак, извесно да се он стално преображава и премешта: „мој језик осећа влагу и лепљивост њихових листића, и ја постајем животиња у глади и опхођењу; / моја шака добија крила и неко време лепрша у честим заласцима сунца губећи и поново налазећи висину. (Ристовић 1966: 17)

Ова лирска инстанца Ристовићеве поезије, као што смо већ рекли, чини се да се у току једног тренутка може налазити и на више места истовремено, и својим погледом али и додиром обухватити читав низ појава симултано: „Стављам своје прсте на сваки део онога што би моје краљевство, и обухватам ружу на столу и пољоделца у долини, и стоку његову коју гони певушећи;“ (Ристовић 1966: 20) У сваком случају, песничко Ја има јасан циљ пред собом, који нам поверава у последњем стиху десетог одељка

---

<sup>44</sup> Опширније о каталогу биће речи у трећем делу дисертације, у поглављу „Каталог у поезији Александра Ристовића“.

циклуса, а тај стих гласи: „ја опадам општост у појавама природе и сањарењу“ (Ристовић 1966: 19). Тако језгровито формулисан поетички став, могао би бити поетички кредо Ристовићеве поезије из времена писања књиге *Венчања*.

Набројане особине лирског субјекта проистичу и из профетске позиције коју заузима лирско Ја у овој његовој књизи. Тиме се Ристовић везује за читаву једну линију песника пророка у модерној поезији. Лирско Ја ове Ристовићеве збирке поклапа се својим особинама са говорним лицима те песничке лозе, која су најчешће једно екстравертирано и хипертрофирано Ја:

Сви пророци обично најприје представљају себе као нарочите, богом одабране или нечим другим предодређене личности. Веома се често пјесници-пророци позивају на своја несвакидашња искуства и на већ проживљен буран живот као јамство истине и златну подлогу снаге својих ријечи, па није тешко открити у њима психомодел преразвијеног Нарциса [...] У склопу самообожавачког синдрома пророчке реторике затећи ћемо неријетко и самохвалисање које схваћамо као својеврсну пјесничку фигуру хиперболе. (Павлетић 1986: 223–224)

Као још једна од битних особина овог пророчког лирског субјекта могу се истаћи његова поистовећивања: „Многостукост пјесникове личности налази свој адекватан стилем у метафори поистовјећивња“ (Павлетић 1986: 226). Таква способност и саосећајност са другима, карактерише баш и лирског субјекта ове Ристовићеве књиге.

Чулни доживљај доминира и у стиховима који су упућени вољеној жени, и овај први циклус *Венчања*, такође, има сегменте који га сврставају у љубавну лирику:

Видим тебе, моја жено, која проводиш летњи распуст у грму руже, и ти си она коју волим;

док стојиш нага приљубљених чланака у ковачници цветова, у замрзнутој води;  
видим уске прсте обавијене око стабаоцета као око држача светилке;

видим плувачку на замагљеним пупољцима и проветравање листића над свадбеном простирком.

Видим твоја стопала на златној земљи и уста расечена другом стабљичицом при пољупцу;

август је месец када изађосмо из куће држећи се за врхове прстију и седосмо у баштенске столице не препознајући се;

и ја зајецих и ружа преда мном окреташе се у ковитлац и ти је узе к себи будећи се;

и неколико ситних таласа, бацајући се тамо и овамо, наглим покретима би заустављено у твојој хаљини. (Ристовић 1966: 13)

Следећи циклус књиге „У отвореној кући и пољу“ састављен је од девет прозних одломака који нису подвргнути неком строгом устројству. Ипак, могу се извући неке доминантне теме и ове целине. Једна од њих је поново чулност и

успостављање присног јединства са природом. Тако у другој целини говорна инстанца посматра своје пријатеље који се крећу кроз поље: „Можда у овом часу скидају своју одећу и, хитнувши је далеко од себе, допуштају да трава остави траг на њиховом рамену и бедрима“ (Ристовић 1966: 24). У блиски чулни додир са природом ступа и само говорно Ја, али у овом одломку не путем чула додира, већ путем чула мириса: „Поље је удаљено и испуњено сунцем, и до мојих ноздрва допире једино мирис високе летње траве“ (Ристовић 1966: 24).

Неки од ових фрагмената дати су из дечије перспективе, а неки као садржина снова лирског субјекта. У сну лирско Ја каже за себе: „Бејаш поседник и моја добра под шумом, водом и обрадивом земљом пружала су се оивичена небом и паклом, и гласовима хајкача чији рогови удараху о дрвеће у пролазу“ (Ристовић 1966: 26).

Као што покушава да нам представи и дефинише простор и појаве који га окружују, говорно лице ове Ристовићеве књиге настоји и да себе дефинише, те тако у шестом делу циклуса, који представља и својеврсну похвалу води, лирски глас *Венчања* каже: „Поново говорим о води као човек у пољу, под колима са упаљеним фењером са псом трагачем крај колена и са јаребицом у шаци“ (Ристовић 1966: 28). Лирско Ја ове Ристовићеве поезије узима на себе различите улоге и поприма разнородне облике. Чини се, да се ова афирмација воде и дешава због њене могућности преображавања, коју дели са лиским субјектом. Други разлози укључују њену трајност, покретљивост, али и савршенство облика: „њен кружни облик, њен круг изван и унутра, њен коначан савршен склад“ (Ристовић 1966: 28).

Наредни, средишњи песнички циклус збике, који носи истоветан наслов као и цела књига, састоји се од једне уводне нумерисане и двадесет нумерисаних песама. Централна тема овог циклуса јесте љубав према жени и лирско Ја се у њему и обраћа својој вољеној. На формалном плану циклус „Венчања“ сродан је првом циклусу књиге, пошто и у њему доминира, и скоро се доследно на почетку стихова песама појављује анафора „Видим“. Строга организација песама је још додатно појачана синтагмом „моја жена“ којом се неколико песама циклуса завршава.

И ритмичност и компактност уводног текста оснажена је синтагмом „Ти си моја жена“. У овом тексту у коме се говорна инстанца обраћа својој вољеној, сасвим јасно се суочавамо са оним што ће бити главна тема читавог циклуса:

Ти си моја жена и ово дрвеће које стварам у ништавности своје природе, као и вода чије блистање помињем, удвајају те и чине да постојиш у многострукости дрвета и воде.

И док улазиш у поље са конопљом размичући стабљике, придржавам твоју котарицу плетену танким црвеним прутевима.

Ти си моја жена и птице небеске део су твоје веселости, и лепршање над земљом увече знак је да ћеш ускоро бити ту.

Ваздух је прохладан, дисање уједначено, пут обележен.

Ти си моја жена и ја те очекујем осмехујући се као неко ко те посматра и чије срце је створено од самих безумних неупотребљивих речи. (Ристовић 1966: 35)

Сустрет двоје љубавника одвија се у природи, и њих двоје се са природом сједињују и мултипликују док су у њој. У песмама које следе, опет нам се дају слике природе и пољских радова. Простор у коме се они налазе обележава разбокореност. Све, чини се, почиње да буја у близини њихове страсти и љубави. Сјај љубави прелази на околину:

Видим измењен сјај твојих уста,  
видим измењен сјај крила, покрета и речи,  
жестину са којом ми прилазиш и с којом се удаљаваш  
нага у мојој књизи као у истоветној постељи.

Видим измењен сјај воде,  
видим измењен сјај коже и бедра,  
твоје чело у трави једног поподнева међу дрвећем,  
савршени знак на сваком од плодова које додирујеш.

Видим измењен сјај земље, сјај цвета,  
видим измењен сјај грумена разбијеног врхом ноге,  
видим измењен сјај твојих очију  
као што видим измењен сјај својих очију, жено. (Ристовић 1966: 38)

Та љубав која мења свет око себе, и која је централна тема овог магистралног циклуса Ристовићеве збирке, пре свега је чулна. Тело вољене жене налази се у центру опсервација лирског говорника. Оно чини јединство са природом која је око њега:

Твоје тело бејаше од земље, моја жено,  
од руже којом ударам златна бедра у покрету,  
од стабљике у пољу и класова у житници,  
од жестине ветра која ме затиче пред домом.

Твоје тело би начињено од мојих усана, жено,  
од плодова који нам се враћају током годишњих доба,  
од разлике у годинама и светлости,  
од подигнутих крила, од треске мора.

Од свећњака, од љиљана,  
од пене на лицу којим те љубим,  
од пепела који ће бити покопан у ружичњаку,  
од мога живота који се противи да би ишчезао. (Ристовић 1966: 42)

Љубав и телесност које се овде славе, своје остварење налазе у споју љубавника, што сугерише наслов, како циклуса, тако и целе збирке. Цела књига могла би се схватити као прослављање овог сједињавања, у којој „видети“ не значи само посматрати објекат, већ ступити и у активну и присну везу са њим. О томе сведоче и следећи стихови, који представљају врхунац и завршетак малопре навођене песме:

Бејаш те видео и бејаш ожењен тобом  
као што се ваздух венчава са дрвећем под свадбеним крошњама,  
као што бивају венчани плодови за време летње светлости  
пре него што Берач прислони лестве уз танку ивицу муње. (Ристовић 1966: 43)

Занимљиво је овде помињање „Берача“ који свакако јесте метафора вишег божанског бића, које одлучује о трајању живота плодова тј. људи у овој Ристовићевој песми, с обзиром на то да се у дотадашњој његовој поезији нису појављивале назнаке неког вишег бића које устројава свет. Треба запазити и да је лирско Ја свесно пролазности телесног и телесне љубави, али се налази у потпуном миру са том спознајом.

Описа љубавног сједињења има и у другим песмама циклуса. Тако завршетак 14. песме, која је, као и скоро све друге у овом одељку, посвећена телесној љубави између мушкарца и жене, и која такође представља један од врхунаца овог одељка књиге, гласи:

И видех те где идеш ка брежуљку не препознајући ме,  
и видех усковитлану одећу и бедра лако растављена,  
и крикнух у кући, и деца ми приђоше са пољупцем,  
и рекох да буду моја, љубави моја, моја жено. (Ристовић 1966: 55)

Завршетак последње песме циклуса, њена последња строфа, представља својеврсну кулминацију како песме и циклуса, тако можда и читаве збирке. Сваки стих почиње са синтагмом „Јер то си ти“, и њиме лирско Ја дефинише и истовремено конституише вољену жену и њихов однос, који је пре свега телесан и о томе се овде и експлицитно пева:

Јер то си ти која долазиш љубећи ме као што жена долази човеку љубећи га  
јер то си ти чије лице обухватам шакама и љубим га,  
јер то си ти, моја жена, и твоја бедра стоје приљубљена уз моја и твој језик је у  
мојим устима,  
јер то је твоја нагота у обнажености човека као нагота поља, дрвета и ваздуха.  
(Ристовић 1966: 62)



Њих двоје су сваком случају једно тело, али и један исти глас такође, и тако би, а не само дословно, требало тумачити „твој језик је у мојим устима“, па је песма коју песнички субјект изговара истовремено и њена.

У неким стиховима поред телесног спајања, описује се и свадбени обред, па наслов књиге треба схватити и дословно: „видим свадбену поворку, вино на твојој хаљини и твој пристанак док се осмехујеш“ (Ристовић 1966: 58)

Са овим циклусом у *Венчањима* Ристовић започиње са једним од најчешћих поступака у својој поезији. Обраћање другоме, неком *ти*, које је у овом циклусу вољена жена, представља један од заштитних знакова Ристовићеве поезије. У профилисању овог поступка, како видимо, ова песничка збирка има важну улогу.

Опис чулне љубави између мушкарца и жене, али и сам наслов збирке *Венчања* упућују нас и на један од текстуалних извора и инспирација ове Ристовићеве књиге, на Библију, и још конкретније на једну њену књигу – „Песму над песмама“ „љубавну пјесму или збирку љубавних пјесама које славе љубав између мушкарца и жене“ (Харингтон 1993: 310). Утисак о сродности ова два текста имао је приликом њене појаве и Богдан А. Поповић, јер су га неки пасажии *Венчања* подестили на „Песму над песмама“, а песнички језик ове збирке на магију, молитву и инкантацију (в. Поповић 1966: 3). Сегмент који везу између ова два текста добрим делом потврђује, јесте наслов Ристовићеве књиге, пошто се често „Песма над песмама“ доводи у везу са свадбеном лириком: „Могуће је да је Пјесма над пјесмама на почетку била збирка заручничких или сватовских пјесама. Барем је била надахнута и прожета таквим пјесмама.“ (Харингтон 1993: 314). Отуда можемо претпоставити да је карактер ове библијске књиге имао утицаја на Ристовића приликом насловљавања своје збирке и њеног средишњег циклуса, али и на њен садржај с обзиром на то да се „Песма над песмама“ често означава као „књига еротске љубавне поезије“ (Дрејн 2003: 343). У прилог присуства овог текста као подлоге Ристовићеве поезије, посебно циклуса „Венчања“ иде и то што је и „Песма над песмама“ испевана као низ обраћања љубавника једно другом. Чулни доживљај љубави, поступак обраћања вољеној/вољеном и њихово смештање у простор природе, јесу елементи додировања ова два текста. Цветови руже, али и љиљана који се појављују у „Песми над песмама“, налазе се и у Ристовићевој књизи.

Такође, ова библијска инспирација може нас одвести и до узора за стих у *Венчањима*, а то би управо могао бити библијски версет. На ово је, иако није сматрао успешним елементом збирке, приликом њене појаве указао Божо Вукадиновић (в. Вукадиновић 1966). На ту блискост упућује и честа Ристовићева употреба фигура које

подсећају на паралелизам у овој књизи, а познато је да ова фигура најмаркантнија одлика старе хебрејске поезије. У свом најједноставнијем облику познатом и као „синонимични паралелизам“ „други стих типичног дистиха једноставно понавља другим речима, мисао из првог стиха“ (Дрејн 2003: 138).

Иако не користи дистихе у својој поезији, неки Ристовићеви поступци, и његово „слагање“ строфа или стихова, некада неодољиво подсећају на ову древну фигуру. Дobar пример је шеста песма из „Венчања“, код које свака строфа почиње стихом који се мало разликује у односу на почетни стих претходне строфе. Али није само то у питању, јер у овој песми Ристовић заправо строфе ставља у паралелу једну са другом. Свака строфа понавља образац претходне:

Твоје тело бејаше од земље, моја жено,  
од руже којом ударам златна бедра у покрету,  
од стабљика у пољу и класова у житници,  
од жестине ветра који ме затиче пред домом.

Твоје тело би начињено од мојих усана , жено,  
од плодова који нам се враћају током годишњих доба,  
од разлике у годинама и светлости,  
од подигнутих крила, од треска мора [...]

Твоје тело бејаше од сјаја у замагљеним судовима,  
од прозачног лишћа баченог у прозора,  
од летача на укрупљеној петелци над пољем,  
од семена које пада на златна стопала у доба жетве [...]

Твоје тело би начињено од чистог имена мора,  
од удараца по увоштањеном платну, од очаја,  
од небеса и железата таласа,  
твоје тело би од потучене воде, снега и ваздуха. (Ристовић 1966: 42–43)

У овом циклусу лирски субјект обраћа се и другим људима, а они су и овде они који раде пољске радове. Њих лирско Ја доживљава као своју браћу и пријатеље. И не само што их сматра својом браћом, већ је спреман и да им служи и помаже: „и стављам своја уста на крајеве одеће љубећи вас / као муж не раван вама, но подређен“ (Ристовић 1966: 39). Лирски јунак ове Ристовићеве књиге и посећује и обилази људе. Свет у коме се он креће препун је светлости, и нема сумње да је то и светлост љубави:

Видим поља трске,  
видим измењен сјај земље док ходамо унаоколо,  
видим човека који посрће међу дрвећем и његову упаљену светиљку у једној крошњи,  
видим копача јама под крстом од мирисног дрвета.

Видим ваше руке у радионици, видим хитре покрете,  
видим растурање плодова у доба жетвених радова,  
видим оплитање простирке,  
видим светлост у свакој од кућа коју посећујем [...] (Ристовић 1966: 41)

Ипак, нису само људи у фокусу овог свеприсутног лирског субјекта, ту су и животиње, са којима је он присан, и на чије патње и страдања је веома осетљив:

Видим своје животиње у пољу убијене каменом и штаповима,  
чујем гласове животиња под ветрином, слабе и искидане позиве,  
благе и рањиве руже воде ме ка местима злочина [...]  
Видим своје животиње у покрету, међу дрвећем,  
препеличаре и дроздове, хитрих леђа, као гониче,  
видим у равници коње пробијене лобање и сасушених удова,  
лешине чија се кожа набира под уједима цветова и светлости.

Видим у младом снегу траг копите,  
видим скрхане рокове на јасној земљи,  
ловишта и празне јаме након стварања човека,  
историју трагова и његова умна краљевства. (Ристовић 1966: 52)

Као што хита да помогне људима, лирски јунак Ристовићеве књиге прискаче и у помоћ животињама, чим зачује њихов зов. Страдања ових бића долазе од људи, који су својом појавом пореметили равнотежу у природи. Пада у очи ова еколошка свет Ристовићевог лирског Ја. Оволику приврженост животињском свету, тешко можемо наћи код неког другог песника, Ристовићевог савременика.

Толика љубав према животињама проистиче и из тога што лирско Ја Ристовићеве књиге живи живот потпуно у складу са природом („Видим годишња доба чије смењивање погодује мом / организму“ (Ристовић 1966: 46)), која се сагледава као једна велика целина „видим тела опружена у трави која је трава прве деце / видим мноштво сићушних делића у организму цветова“ (Ристовић 1966: 44).

И у овом одељку *Венчања* лирско Ја, поред потребе за дефинисањем и уређивањем света који га окружује („Видим више наглих светова у сенци једног дрвета / видим њихове танке обресе, дајем им значење и чине исто што и они / видим читав пејзаж поново успостављен твојим очима“ (Ристовић 1966: 51), има снажну потребу и да себе одреди и представи. Једанаеста песма овог циклуса је у знаку те аутолегитимизације:

И муж твој који те је учинио женом тумарајући пољем,  
водич птица и стваралац семена након растурања плодова,  
ружан човек под дрветом јабуке у ланеној кошуљи,  
онај који те замењује са светлошћу, са укусом летње воде.

Власник жита у кући и припитомљивач животиње,  
читач мора чија стопала крваре у првом таласу,  
онај који те замењује са светлошћу, са укусом летње воде.

Власник жита у кући и припитомљивач животиње,  
читач мора чија стопала крваре у првом таласу,  
онај који те спаја од различитих делова свестан њихове намене,  
и муж твој који леже на исту постељу и полаже право обнажујући те. (Ристовић  
1966: 49)

Он је истовремено и „Играч у време празника“ и „кушач вина расрђен у гомили“ и „везилац снопова на коленима“, као и „онај који посматра снег и лепршање птица у вештачкој светлости“. Лице које нам се обраћа у *Венчањима* има обележје сваког човека и обједињује у себи све особине и улоге које су припаднику људског рода доступне.

Наредни циклус „Хлеб који нам би понуђен“ на истој је тематској линији као и претходни, и, такође, доноси љубавну лирику коју карактерише изражена чулност. О томе сведочи и уводна песма циклуса чији први стих гласи „Оно што чини да те волим, моја жено“. Међутим, на једну ствар у овом циклусу треба посебно обратити пажњу. Седма песма овог циклуса, иако исто проткана мотивима чулне љубави, разликује се од свих осталих песама збирке. У овој песми дошло је до промене перспективе. Мушки глас који нам се обраћа у свим осталим песмама књиге, овде је уступио место женском гласу. Љубавни однос двоје људи овде је дат из женске перспективе. Са тог аспекта такође се описују телесна својства љубави: „и онај леже са мном подижући крајеве кошуље и бејак жена његова, и ставих шаку на бедро му љубећи га“ (Ристовић 1966: 73). Наведени стих понавља се неколико пута током песме као њен лајтмотив и рефрен.

Ово увођење женског гласа оправдава наше закључивање о јединству човека и жене у овим Ристовићевим песмама, с обзиром на то да су порука које нам оба гласа саопштавају идентичне. Његов глас веома лако прелази у њен, нема неке битне разлике између њих. Такође, увођење женске перспективе Ристовићу је било битно и ради приказивања тоталитета. Да би се у потпуности приказало оно природно, чулно, елементарно, и љубав која из свега тога произилази, не може се ограничити на поглед из само једног угла.

У четвртном циклусу *Венчања* Ристовић на доминантно место као позадину у којој обитавају љубавници ставља море. Иако је било присутно и у неким ранијим његовим књигама, као и у неким песмама у претходним циклусима *Венчања*, овде

топос мора добија централну позицију. На овом месту можемо увидети још једну његову текстуалну инспирацију. У питању је, већ и раније поменуто као подтекст једне Ристовићеве песме, Матићева песма „Море“. Значај Матићевог текста за Ристовићев циклус посебно је видљив у другој по реду песми „Говорим о мору које је море крхких таласа на твојим шакама“. Као и код Матића и овде се вољена жена налази на обали мора, које запљускује и њу, али и њеног љубавника. Лирско Ја пева „о мору чије зелене руже ударају о нага бедра жене док ме љуби“ (Ристовић 1966: 66). Такође, као и у Матићевој песми, и овде је море потчињено драгој лирског субјекта – море је бачено „пред твоје лице, љубљена моја жено“ (Ристовић 1966: 66). Ристовић мотив подређености силног мора жени, мора које и он одређује афирмативно, као нешто што чине светлост и енергија, којим Матић завршава своју песму, понавља у више делова овог циклуса. Том сликом се завршава и трећа песма у циклусу. У њој је „и вика таласа бачених на колена пред твојом постељом, жено“ (Ристовић 1966: 69).

Ружа, присутна у Матићевој песми, и у овом Ристовићевом циклусу, али и у читавој збирци *Венчања*, игра важну улогу. Она се у другој песми циклуса најпре помиње као симбол вечности: „Би море заслепљено вечитом ружом, / би море начињено од мноштва осетљивих делова“ (Ристовић 1966: 66). Ова ружа, помиње се и у наредној песми: „да дух мора у жени буде једина преда мном ружа мора“ (Ристовић 1966: 67).

Ристовић мору придаје, као што смо поменули, особине апсолута, али као и у Матићевој песми, оно је и овде амбивалентно. Море се представља и као место буре и олује, које може донети страдање, и које изазива ужас у онима који такав призор посматрају:

Би вода бљутава и уживање непогодно,  
би море подељено шибама од старешина мора,  
би дах одузет онима који стајаху на брежуљку мотрећи,  
би простор испуњен крицима, ударом крила и растурањем плодова. (Ристовић 1966: 70)

Море, међутим, добија у овом циклусу и снажну еротску компоненту: „и море као љиљан би у твојој утроби, љубљена моја жено“ (Ристовић 1966: 72).

Последњи циклус из *Венчања* „О слатки пророче, у башти влажни мирис...“ састављен је од само четири песме, које не доносе неке новине у односу на остатак збирке. Строфа која стоји као увертира овог циклуса, јасно указују на његову основну тему:

У оном што додирујеш,

У оном што те додирује –  
укус једнак укусу  
земаљске хране. (Ристовић 1966: 80)

То је чулно јединство лирског Ја са осталим бићима и читавим светом. То је најјасније истакнуто у следећим стиховима друге песме циклуса: „Ножни прсти нам се додирују на истој земљи и исти је ваздух у ноздрви, / моје је тело са њиховим и моја уста су на њиховим устима“ (Ристовић 1966: 82), али и у четвртој песми, где наилазимо на стих: „моје тело је у мноштву, међу чуварима паса и опсађивачима ловишта“ (Ристовић 1966: 86).

У трећој песми се подвлачи везаност ове поезије за елементарно, за основне праелементе. Онај коме се изриче похвала у овој песми је вода:

Вода употребљена од човека, њеног одгајивача у истини,  
вода: дух који се пење навише од његових органа на усни,  
вода: жестина у покрету, вешто коришћење хранљивости,  
вода: део моје поеме у споју наглих елемената. (Ристовић 1966: 85)

Уколико бисмо рекапитулирали новине које књига *Венчања* доноси у Ристовићеву лирику, истакли бисмо песников покушај да ову књигу уобличи као компактнију целину, у односу на своја претходна остварења. Оно што повезује различите елементе ове књиге јесте мит. Ристовић је у овој збирци посегао како за древним вегетативним митом о Деметри и Персефони, тако и за Библијом, најпре за њеном „Песмом над песмама“. Заједнички именитељ ова два Ристовићева извора јесте чулност и бујност света. Елеусинске мистерије, на којима су се прославље две старогрчке богиње, славиле су дарове природе и њену издашност, као што је и библијска „Песма над песмама“ славила чулну љубав између мушкарца и жене, али и богатства света који је Бог створио. Библијски текст карактерише химнични, али и пророчки говор, а вербалне творевине тог карактера вероватно су обележавале и древне елеусинске обреде које је водио хијерофант Деметриног храма.

Отуда и лирско Ја *Венчања* узима на себе карактер профета, а тој позицији су прилагођени и остали елементи Ристовићевог текста. Основне карактеристике овог „пророчког стилског синдрома“ у модерној поезији су следеће:

(1) Самохвално истицање властитог ЈА и своје предодређености да другепросветљује и да друговима по увјерењу освјетљује пут у будућност; (2) фигуре хиперболе; (3) разноврсна опетовања; (4) спискове и набрајања; (5) уздигнутост тона и говорење „у сав глас“. (Павлетић 1986: 229)

Већину набројаних поступака можемо препознати у *Венчањима*, а нека су се јавила у Ристовићевој поезији и пре ове књиге, али што је још значајније, добар део набројаних средстава, попут спискова и набрајања, али и форма обраћања, остаће и у будућим књигама овог песника, и постаће маркантна обележја његовог песништва. Отуда се види важно место *Венчања* у Ристовићевом песничком развоју.

Такође, у *Венчањима* постаје и очигледно Ристовићево проширивање круга књижевних инспирација. Поред Библије и древног елеусинског мита, и Матића који је овде поново присутан, ту су и неки други текстуални трагови, на које нам је и јасно скренута пажња. Један од видова скретања пажње јесте и то да Ристовић први пут директно помиње неког другог песника у својој поезији. Овде је то амерички песнички класик Волт Витмен, аутор који стоји на челу светске традиције песника пророка<sup>45</sup>.

Ристовићев покушај да у својој поезији васкрсне древне митове нипошто није био усамљен на хоризонту српске поезије онога доба. Да је питање односа мита и поезије, било у том тренутку веома актуелно сведочи и есеј Зорана Мишића „Песничко и митско искуство“ писан само годину дана након појаве Ристовићеве књиге. Неке формулације из овог познатог текста, попут почетне реченице „Савремено песничко искуство поникло је на развалинама митског искуства.“ (Мишић 1976: 208), или као и оне са краја текста да модерни песник „не иде од мита ка поезији, као што су то чинили његови претходници, већ од поезије ка миту“ (Мишић 1976: 211), скоро да су постали аксиоми мишљења о српској поезији. Оно што је нама у овом тренутку најзанимљивије јесте Мишићево упућивање песника не на класични рационални хомерски мит, већ на потиснути, и због тајне природе посвећивања данас мало познати, дионијзиски култ, који представља протип „екстатичног сједињавања човека са силама природе, без кога се ирационална страна грчког митоса не да сагледати“ (Мишић 1976: 210). Управо је Ристовић у својим *Венчањима* покушао да оживи један древни и тајни култ, током којег је човек ступао у јединство са природом.

Ипак, чини се да је Ристовић на том путу био прилично усамљен у оновременом тренутку српске поезије, и да је онај класични хомерски мит доминирао код српских песника. Можда би се, у контексту ове Ристовићеве потраге за мање коришћеним митским обрасцима, могла поменути Лалићева *Мелиса* (1959), чији је песник, такође, посегнуо за једним мање познатим митом, чија је главна јунакиња Мелиса, према једној од верзија предања, Деметрина свештеница.

---

<sup>45</sup> Више о Витмену и његовом присуству у Ристовићевом песничком делу, говорићемо у поглављу „Дијалогски потенцијал Ристовићеве поезије“.

Изузетак су свакако две песме Миодрага Павловића из *Млека искони* (1962) које се баве овом највећом тајном старе Грчке: „Елеузијске сени“ и „Персефона“. Док друга песма тематизује богињин повратак из доњег света на земљу („Костури опет душама обрастају / и жетва из дубине креће да их понесе као вихор“ (Павловић 1962: 34), прва представља исказ елеусинских свештеника који поручују песнику да је прекасно за спознање њихових тајни:

Странче  
што стојиш међу нашим невидљивим стопалима  
касно си стигао:  
откад смо сви отишли одавде  
вечност више нема облика, ни твари.  
Нико више неће бити примљен. (Павловић 1962: 32)

Павловић у својим стиховима поручује, не само да није више могуће у песништву обновити елеусинске ритуале, већ је изгубљен и сваки сакрални и метафизички доживљај света и самим тим његова пуноћа. Отуда би Ристовићева књига објављена тек коју годину касније, и његов покушај оживљавања елеусинских мистерија, могла бити читана и као реплика на стихове аутора *87 песама*.

### ***Текстови***

Своју пету песничку књигу *Текстови* Александар Ристовић је објавио у Просвети 1969. године. Поново је то била књига подељена на неколико одељака, у овом случају пет, од којих је трећи, који једини има наслов, састављен од песама у прози. Уопште, у новој песничкој књизи Александар Ристовић је једним делом наставио тамо где је стао са *Венчањима*, а са друге истраживао је нове могућности за свој песнички израз. Могли бисмо рећи да је у њој песник користио различите стратегије које су тада биле присутне на хоризонту савременог српског, али и светског песништва.

Први одељак књиге има као мото Малармеов стих, чиме аутор сугерише потенцијалном читаоцу један хоризонт очекивања. Тај стих гласи „La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres“. Овај цитат из Малармеа указује са једне стране везивање Ристовића за изворну симболистичку доктрину, док са друге упућује, као и сам наслов књиге уосталом, на текстовно порекло Ристовићевих тема у овој књизи. Управо се чини да је један број песама из првог одељка настао под утицајем поетике симболизма. Наиме, неке песме првог циклуса *Текстова* знатно су херметичније у односу на претходна песникова остварења. Њихов циљ је да нам, најпре, пренесу неке слутње и



утиске, а објекат о коме говоре остаје замагљен и у фрагментима доступан. У песме такве оријентације свакако иду „Земља, скрхани рогови, вече“, „Срећа за твоје поноре, твоју главу“, „Не слутећи крај, већ близу своје смрти“, „Одузмите ружи светлост. Светлости ружу“, „Књиге, танка повечерја, дах“ и „Гласови у пећини о, као звоњење и смрт“.

Обраћање жени, вече као доба дана у коме се ови утисци сабирају, али и слутња смрти, тематски су елементи који повезују ове песме. Тема смрти појављује се и у неким другим, нешто конкретнијим и јаснијим песмама овог одељка, као што је „Као мртав да сам“. Интересантно је да се у овој песми појављују извесни хришћански мотиви. Тело лирског Ја је прободено клиновима, што свакако упућује на Исуса и његова страдања. И песму „Видео сам како устају са лицем у роси, Господе“ треба такође поменути поред претходне, с обзиром на то да је, што се и из наслова види, испевана као обраћање Богу. Чини се да песнички субјект Творцу саопштава своје визије, до којих је дошао током сна: „Видео сам како устају са лицем у роси, Господе / у ланеној кошуљи, под златним крстовима, / Сањао сам њихове душе у празној земљи [...]“ (Ристовић 1969: 16). Међутим, поред могућег васкрснућа других, лирски субјект је видео и своју смрт, ковчег, и коња који га вуче:

И враћајући се, видео сам и своју смрт,  
оне који су је украшавали као кад се дува у лице,  
ковчег као књигу, платно и љиљане,  
и човека који мамуза коња кроз росу и светлост. (Ристовић 1969: 16)

Ова песма се свакако стилски, као и тематски, разликује у односу на оне претходно спомињане, у којима се избегава свака конкретизација, и тежи само сугерисању извесних сензација.

Овај одељек књиге завршава се са четвороделном песмом о колективном путовању „Четвртог дана видесмо снег у брдима“, које истовремено представља и путовање ка спознаји, као и песмом „Именујем то место где дрхтиш, где почињеш“ која представља вероватно и најуспелије остварење овог првог одељка, и једно од најуспелијих у читавој књизи. У питању је песма са љубавним и еротским мотивима, свакако инспирисана и митом о рађању Афродите из морске пене. Дакле, Ристовић и у овој књизи наставља да преузима одређене митске садржаје. Сlike су преузете из тог мита, а онај који ствара јесте само лирско Ја песме. Ристовић се овде враћа на неке позиције из претходне књиге *Венчања*, где песнички субјект његових песама врло често добија неку наднаравну моћ. И у песми „Именујем то место где дрхтиш, где

почињеш“ сам чин именовања изједначава се са чином стварања. Говор тако постаје перформатив, говорни чин који заиста мења ствари у свету: „Именујем овај почетак, то стварање ни из чег“ (Ристовић 1969: 22). У овој песми одјекују тонови пророчког говора који је Ристовић у *Венчањима* развио. Попут Афродите и лирско „ја“ своју драгу најпре ствара из пене:

Именујем то место где дрхтиш, где почињеш  
као језерце у пени, у сопственој сапуници,  
именујем тренутак, гужвање одеће  
и треперење над пољем као над купатилом. (Ристовић 1969: 22)

Овде, заправо, долази до преклапања две слике, можда оне изворне, драге која се купа у купатилу, и која је подстакла лирско Ја да призове познате слике рађања богиње из морске пене.

Лирски субјект у стиховима именује сам тренутак стварања: „именујем твоју женственост као крик птице / и талас који ти одузима дах блеском и покретљивошћу“ (Ристовић 1969: 22), али исто тако, у том тренутку генезе он пројектује и њену будућност, тренутке које ће тек доживети: „Именујем путовање, одасвуд, тамо и овамо, / болове у глави под дрвешем у завичају“ (Ристовић 1969: 22). Песничко Ја користи своју божанску природу у овој песми „у пуном капацитету“, не само да ствара неко биће, већ одређује и његову судбину.

Други одељак књиге састоји се само од четири песме, све четири посвећене песничким горостасима: „Хомер“, „Данте Алигијери“, „Вилијем Шекспир“ и „Овидије у Томима“. У првој песми посвећеној античком песнику, Хомер се именује као природни, рођени песник, као неко ко поседује поезију: „Он је поседовао поезију као што неки поседују земљу“ (Ристовић 1969: 25). Његов позив је искључиво био песнички: „Био је песник као што други бејашу ратници / свињари у Храстовој шуми на Итаци“ (Ристовић 1969: 25). Ко жели да поседује поезију мора имати „искуство одвећ старог човека / и душу детета“ (Ристовић 1969: 25), као што их је имао и сам Хомер. У осталим песмама овог одељка Ристовић користи познате биографске детаље из живота славних писаца, једино код песме о Хомеру, с обзиром на неизванстан историјски статус чувеног хеленског песника, он једну епизоду из *Одисеје* и доживљај Одисејев приписује Хомеру. У питању је сусрет са Наусикајом.

У остале три песме Ристовић користи познате податке из живота славних песника. Централни мотив који је највише заокупио Ристовићеву имагинацију и који у неку руку спаја ова три песника различитих епоха и језика, јесте то што су сва тројица

током свога живота били на неки начин изгнаници. Данте је био прогнан из своје Фиренце, Шекспир је због свог посла у Лондону напустио родни Стратфорд, а Овидије је своје изгнаничке дане проводио у далеким Томима на Понту.

У песми о Дантеу истиче се однос који су становници Фиренце имали према својем славном суграђанину: „Фиренца слави песника изгнанством и сумњама / отровом у прстену и књигом као оков.“ (Ристовић 1969: 26). У песми о Шекспиру у средишту је пажње бардова љубав према свом завичају и сеоском крајолику. Отуда песма и почиње сликама његовог завичаја у провинцији, које се затим продужавају и у строфи која говори о Шекспировој везаности за њега:

Он је волео тај пејсаж са овцама и пашњаком,  
са криком јастреба и медвеђим шапама на рамену,  
са звуком рога и авантуром ловокрадице,  
са нитковима у крчми, са књигом као Природа. (Ристовић 1969: 27)

Касније у Лондону, Стратфорд је место кога се песник сећа са носталгијом али и љубављу која га греје. Отуда се песма и завршава његовим повратком у завичај и спокојством које му тај повратак доноси. Повратак који ослобађа песника оптерећења великога града и светлости позорнице:

О драга путовања, пред смрт, ка брежуљцима,  
о напор да се домогне анонимности одсуства.  
Зоља на ивици чанка, овца у златотиску  
и старост међ децом, послугом и оружаревим псима. (Ристовић 1969: 27)

У сликању овог Шекспировог завичаја, чини се, поново искрсавају идиличне слике свеопште хармоније, које су биле карактеристичне за раније Ристовићеве збирке.

У песми о Овидију, што је и самим насловом јасно означено „Овидије у Томима“, тема је слична. Овидију у изгнанству недостаје Рим о коме сањари и машта: „Сања бацача диска и једнопрег у прабини / отаџбину као тему смутљивца, пријатне оде“ (Ристовић 1969: 29). У песми се, за разлику од претходне, наглашава и изразито осећање неугодности песника у новој средини. Разлике између дома и места изгнанства, на штету су Тома. Код куће је све било боље, чак и слава коју је стекао у Риму сада ништа не значи песнику: „Друго је море са преврнутим таласом и светиљком [...] Пиће не прија непцу ни слава осуђеном, / ни олуја ни зумбул немају исто лице ни труд [...] Северац у брдима, и отежано дисање [...]“ (Ристовић 1969: 29).

Ипак, за разлику од Шекспира Овидије се не може вратити у свој завичај. Па шта му онда преостаје? Према Ристовићу, преостаје му поезија и стварање. Отуда је то начин на који Овидије у Ристовићевој песми стиче извесну компензацију. Носталгија и

бол претварају се у стихове и слике: „Поступа као песник, смањује димензије / навлачи одећу, подлеже искушењу, велича слике“ (Ристовић 1969: 29).

Из ове четири песме на тему песничких егзистенција, могу се извући и неки општији судови о Ристовићевом схватању, како песничке природе, тако и односа друштва према песницима. Могло би се рећи да песник, према Ристовићевим увидима, ствара на рачун сопствене носталгије и измештености из свог правог окружења. Такође, однос друштва према њему је углавном однос неразумевања. Један од најрадикалнијих видова тог несхватања јесте и чест случај прогона песника из сопствене средине. Можда је упутно потражити одговор откуд у овом периоду Ристовићева заокупљеност темом песничких изгнанстава у пишевој биографији. Наиме, у истом периоду Ристовић се из свог родног Чачка преселио за Београд, где је у издаваштву започео уредничку каријеру. Тако се и он, попут Шекспира из његове песме, нашао у привременом изгнанству због сопственог песничког посла.

Средишњи и најобимнији део чини циклус „Магла и роса“, састављен пре свега од песама у прози – од двадесет песама, барем седамнаест су песме у прози. Како се види, у питању је једини одељак *Текстова* обележен посебним насловом, и стога су песме унутар њега чвршће повезане него у осталим одељцима књиге.

Песме у прози чине новину у дотадашњем Ристовићевом опусу, и пре *Текстова* само је један циклус у *Венчањима* био састављен од њих. Ипак, те песме су према нашем осећају биле негде на пола пута између песама слободног стиха и прозе, нека врста ритмичке прозе, и тек су остварења из „Магле и росе“ проза у правом смислу те речи. Отуда је помало чудно што је ондашња критика која се бавила *Текстовима* скоро потпуно пренебрегнула да оцени и тумачи овај најобимнији, а позицијом у књизи и централни, одељак у овој Ристовићевој збирци.

Чини се да би се прозаиде из „Магле и росе“ могле поделити у две групе – у једну, нешто малобројнију, спадале би оне наративне прозне песме, док би се у другу могле сврстати оне које нас, за разлику од првих које доносе неку кратку „причу“, суочавају са низом различитих утисака, слично неким песмама из првог одељка *Текстова*. Амбијент песама у прози, је пасторалан и познат из ранијих Ристовићевих збирки, а време је често доба детињства или младости. Заправо, једна од карактеристика ових текстова јесте стална промена перспектива. Наиме, песник често мења перспективу говорног лица, тако да се унутар једне прозаиде, тако нам се оно обраћа час из дечје перспективе, час из перспективе одраслог. Исто тако, Ристовић унутар једне песме често мења говорно лице. Прозаиде из ове групе су добрим делом

испеване као обраћање неком, а најчешће је у питању вољена жена, али током песме долази до промене перспективе, и говорно лице скоро неприменто почиње да упућује на себе, или, пак, да говори о неком трећем.

Оваква измена лица присутна је већ у првој прозаиди „Дечаштво“, у којој се у првом пасусу пева о жабицама из повртњака, да би се у другом сегменту лирски субјект окренуо себи, младићу који враћајући се кући размишља о „рационалистима“, „као што и доликује једном осамнаестогодишњаку“ (Ристовић 1969: 33), каже нам, не без ироније, песник. У истом пасусу се затим пажња посвећује сусрету младића са лудом девојком. Наравно, рационалистичка убеђења младића се овим сусретом одмах поткопавају.

Уколико би ова прва прозаида могла бити сврстана у групу наративних, онда би наредна „Привлачности“ могла да иде у ред оних које нам доносе разнородне утисака. Субјект перцепције је дечак, лирско Ја из младости, који као заточеник иза бурета прима различите утиске околине. Фокус је, ипак, на сексуалном чину који посматра сакривен иза бурета, не померивши се чак ни и када му један вилин коњиц приђе на дохват руке.

О повезаности овога циклуса сведочи, поред учесталог понављања мотива магле и росе у више текстова, и то што наредна песма, једна од тек две испеване у стиху носи назив „Вилин коњиц“. Ова песма доноси тренутак хватања вилиног коњица:

Зауставити дисање  
кроз трску и обруч;  
волооки ухваћен  
састављеним шакама. (Ристовић 1969: 35)

Као што смо поменули, говорно лице ових прозаида врло често се обраћа женској особи, и те су песме најчешће љубавне тематике. Најзагонетнија је, чини се, „Венчаница“, у којој жени, на чију се венчаницу фокусира лирски субјект у првом и другом пасусу овог текста, одрубљују главу неки војници, чије порекло и статус нису најјаснији. Лирско Ја, које је овде опет петнаестогодишњи дечак, покушва да им се освети и отме им венчаницу. Фантастични елементи и промена перспектива нешто су што наратив ове прозаиде приближава некаквој ониричкој, сновној логици. Иначе, није ретко у овим Ристовићевим остварењима да је нарација, рекли бисмо, намерно некохерентна, као што су некохерентне и перспетиве из којих се говори или опажа.

У остварења са љубавном тематиком у којој се Ја обраћа вољеној жени иде и друга песма у стиху из овог циклуса „Љубавник и огледало“ и троделна прозаида

„Небо и земља“. У прозаидама овог круга, појављује се и мотив мртве драге/мртвог драгог. То је случај у тексту „Лепота“ где је женска особа којој се лирско Ја обраћа и која би, барем према наслову, требала да представља синоним лепоте заправо мртва: „Будући да сте мртви, драго дете, нико вам не може замерити на замуцкивању, изненадном руменилу или речима које изговарате у по гласа“ (Ристовић 1969: 42).

Исто тако у песми „Земља пуна пужића“ женској особи којој се обраћа лирско Ја поручује да ниједан од људи које сусреће и који је додирују није њен вољени. Тај, кога је она заволела, чини се, још у раном детињству, мртав је: „Онај кога сте заволели пре звона, слова од мастила и путовања, сад не тако мален да га светлост једне упаљене шибице засењује као муња, а земља пуна пужића у близини неке општине привлачи надасве и рекло би се заувек“ (Ристовић 1969: 43).

Постоји и круг песама, у другој половини овога циклуса, које се оријентишу на објекте из непосредне околине, животиње и предмете: „Лептири“, „Жаба“, „Свећњак“, „Гнезда“ и „Кочије“. Од ових песама у прози треба издвојити „Жабу“, први Ристовићев текст посвећен овој животињи не баш привлачне спољашњости, која ће постати један од најчешћих мотива Ристовићеве поезије. И рекли бисмо, да се баш у овој првој песми о жаби открива разлог песникове фасцинације овом животињом. Жаба је у литерарној и културној традицији животиња која се преображава и мења своје облике: „Очекујем преображење њеног величанства и црвеним на помисао да би ме неко могао изненадити пре него врховима прстију додирнем Њене прсте“ (Ристовић 1969: 46).

Циклус завршава неколико прозаида које носе наслове по одређеним радњама „Узимање воде“, „Погубљење“ и „Читање“. У „Узимању воде“ извор се испоставља као „истинска уста природе“ и средиште шуме, док песма која затвара циклус носи у себи неке аутопоетичке ставове аутора. Ристовић овде поставља знак једнакости између живота и певања, што ће често касније варирати и у својим поетичким текстовима: „постојим и то је тако једноставно као да сам рекао: *читати, јоргован, перо*“ (Ристовић 1969: 55).

Наредни четврти одељак збирке, као и читава претходна збирка *Венчања*, је удијалогу са митским. Међутим, ако је у *Венчањима* песник посегао ка, бар у контексту српске књижевности, езотеричнијим предањима, овде се окренуо ка

класичним, хомерским причама, које су користили и многи други његови савременици<sup>46</sup>.

Ристовићев приступ овим темама у неку руку значи идеје за својом песничком генерацијом и тренутном, условно речено, модом савремене српске поезије. Занимљива је посебно прва песма, односно њен наслов, који такође има везе са ондашњим песничким трендом. У питању је песма коју је Ристовић насловио „Пуста земља“, а овај наслов не може да не изазове асоцијацију на ремек дело Т. С. Елиота. Посебно када се има на уму актуелност Елиотовог песничког дела у српској поезији током педесетих и шездесетих година<sup>47</sup>. Ипак, сама песма, изузев својим насловом, ничим другим не подсећа на Елиотово славно дело – најпре обимом, пошто је у питању много краће дело састављено од пет катрена, али ни својом темом. За разлику од Елиота који опева пустош модерног доба, Ристовић, чини се, алудира на земљу која дочекује повратнике из Тројанског рата.

---

<sup>46</sup> Сусрет са античким митом и старом Грчком био је доста плодносно поље српске поезије друге половине двадесетог века. Посебно у томе треба подвући шездесете године, када је и Ристовић објавио ову своју збирку. Неке од најзначајнијих песничких књига, како шездесетих, тако и целе половине века настале су у знаку античке митологије и историје. Пре свега су ту већ помињана књига *Млеко искони* Миодрага Павловића и *Александријска школа* Јована Христића из 1964. Павловић је у својој књизи песнички обликовао и мит о рађању Афродите, и мотиве из Тројанског рата, и из Одисеје. У његовој књизи се појављује и антички песник Пиндар. Христић се за разлику од Павловићевог бављења класичним грчким митом, окренуо највише позној антици и хеленизму. Христић је и пре *Александријске школе* био надахнут антиком, почев од прве књиге *Дневник о Улису*, преко друге *Песме 1952–1956*. Античке теме су тих година биле присутне и код других значајних песника Ристовићеве генерације, Ивана В. Лалића, Бранка Миљковића, Велимира Лукића, као и Борислава Радовића, пре свега у *Маини*. Познато је колико је Миљковића инспирисао мит о Орфеју и Еуридици, а Лалић је такође почетком шездесетих година, тачније 1961. године, објавио књигу *Аргонаути и друге песме*, у којој песма „Аргонаути“ заузима челну позицију, док *Маину* насељавају Амфион, Лиђанке, Ксенофан, као што је и најдужа песма из првог дела *Маине* „Лабиринт“ инспирисана митом о Тезеју и Минотауру. Да античке и хеленске теме нису доминирале и биле значајне за српску поезију само педесетих и шездесетих година сведочи и Лалићев песнички опус у коме се аутор повремено враћао неким античким темама и митовима, као и неке знатно касније настале песме Борислава Радовића (рецимо „Веслачи“ и „Четврта питијска“). Да је хеленско митско и историјско наслеђе инспирисало и песника нередних генерација сведоче и значајне песничке књиге *Атлантида* (1972) Раше Ливаде, *Грчка лоза* (1989) Петра Цветковића и *Елпнори* (2006) Саше Јеленковића.

<sup>47</sup> Током 1957. године Миодраг Павловић и Светозар Бркић издају *Антологију савремене енглеске поезије* у којој ће Елиот заузимати једно од централних места. У *Летопису Матице српске* 1961. Јован Христић ће објавити свој препев „Пусте земље“, а две године касније приредиће и написати поговор за књигу Елиотових изабраних текстова. 1966. године Просвета ће објавити *Четири квартета* у препеву Светозара Бркића. Такође у Сарајеву је 1962. године објављене су *Изабране пјесме* Т. С. Елиота које су препевали Антун Шољан, Иван Сламниг и Томислав Ладан, чланови исте песничке генерације са Ристовићем, Христићем, Лалићем. Шољан и Сламниг су и пре овога, 1958. године препевали и издали Елиотову поезију у Загребу. Тај избор носио је назив *Пуста земља*.

Елиотова поезија и есеји много су објављивани по књижевним листовима и часописима у то доба, а о Елиоту се доста и писало, поменимо само Павловића и Христића. Наравно, оваква снажна рецепција енглеско-америчког песника није остала само на превођењу и критици, већ је Елиот знатно утицао и на српске песнике. Миодраг Павловић, Иван В. Лалић, Раша Ливада само су неки од песника који су неке своје текстове написали под Елиотовим шињелом. Вреди и поменути највидљивији утицај баш „Пусте земље“ у „Напоменама“ које је Јован Христић додао на крају своје *Александријске школе*.

Остале песме у одељку тематизовале су добро познате античке митове, о Едипу, Аргонаутима, Антигони и Одисеју. Петоделно „Путовање у Колхиду“ представља Јасонову исповест, док је трострофна песма „Антигона“ организована као низ метафоричних исказа којима се Антигона карактерише. Неке од ових метафора чине веома успешне и смеле слике, попут оних у последња два стиха песме: „Њена је постеља псеће срце чија сенка прелази преко ковчега мора, / она је ластва у кући богатог коју гоне замасима одеће“ (Ристовић 1969: 65).

Циклус затвара песма „Одисејево путовање“ састављена од четири катрена у којој се мешају слике са почетка пловидбе и поласка након рата за Итаку, са онима са њеног краја и повратка кући.

Читавау збирку затвара дуга стихично устројена песма „Балада о вечитом обнављању“<sup>48</sup>. Ова наративна песма од осамдесет и шест стихова пева о крају једног путовања и умирању лирског Ја по том повратку. Простор у коме се песнички субјект налази, и кроз који путује, препознатљиви је ристовићевски простор природе, још неугрожене урбаним и модерним, кроз који се путује на коњу. Да се, ипак, ради о обнављању и вечитом кружењу, иако лирски јунак на крају песме умире, Ристовић нам сугерише прстенастом композицијом саме песме. Првих четрнаест стихова песме истовремено су и њених последњих четрнаест стихова.

Када се покуша дати једна општија оцена *Текстова*, најпре у односу на раније песникове књиге, извесно је да је пета Ристовићева песничка збирка донела доста новина у његов опус. Отуда са ове дистанце и чуди што ју је ондашња критика оценила као наставак дотадашњег Ристовићевог деловања. И сам песник је у једном свом краћем интервјуу напоменуо да су *Текстови* на неки начин супростављени његовим претходним књигама (в. Ристовић 1970: 17). Песме у прози, класичне античке теме, нешто херметичнији израз неких песама, само су неке од новина које је ова књига донела у Ристовићев опус. У односу на претходна *Венчања*, која су чинила изузетно компактну књигу, *Текстови* су врло хетерогено остварење. Отуда се и наслов књиге чини потпуно адекватним. Поред тога што доноси низ разноврсних текстова, како тематски тако и по типу (краће лирске песме, прозаиде, балада) и инспирација ове књиге је текстуална односно књижевна.

---

<sup>48</sup> Као песници балада у Ристовићевој генерацији су најпознатији Бранко Миљковић са својом „Баладом охридским трубадурима“ и Милован Данојлић, који је у својој књизи *Баладе* објавио и истоимени циклус од девет балада.



Неким моделима и обрасцима које је у *Текстовима* користио, као рецимо античком миту, песник се више никада у свом даљем стваралаштву неће враћати. Књиге које су уследиле за *Текстовима* биће много сличније *Ванчањима* него овој Ристовићевој књизи.

Исто тако, у целини гледано овај прелазни период Ристовићевог стваралачког пута карактерише како окретање митским садржајима, тако и колебање између поезије и прозе. Након збирке *Венчања* у којој је био један циклус песама у прози, Ристовић је у *Текстовима* својој песничкој прози дао централно место. Уследиле су затим и две прозне књиге, једини Ристовићев роман *Трчећи под дрвећем* и књига лирских записа *Писма сањалици*. Ова раскрсница између поезије и прозе, завршила се ипак у корист прве. Прозу и песме у прози Ристовић је напуштао, а једино ће још књига *Та поезија* (1979) садржати у себи овај тип текстова, док ће све наредне Ристовићеве песничке збирке биће искључиво у стиховима.

Поред песничке прозе, Ристовић се ослобађао и митских садржаја. Тако је циклус из *Текстова* био само пролазна епизода, која у Ристовићевој поезији није оставила дубљег трага. Међутим, митски садржаји у *Венчањима* одиграли су значајну улогу за даљи развој Александра Ристовића. Профестки песнички синдром који је захваљујући и њима уобличио, оставиће дубог траг и у будућој Ристовићевој лирици. Апострофе, инвокације, каталози које карактеришу овај песнички дискурс, остаће маркантно обележје Ристовићеве поезије наредних деценија.

Ову паузу можемо посматрати као неку врсти цезуре у Ристовићевом песничком стваралаштву, а период између његове две песничке књиге и окушавање у различитим жанровима као колебање којим путем да се даље крене. И нехеторегоност збирке *Текстови* и присуство различитих типова песничког текста у њој може се видети у контексту ове потраге за сопственим песничким изразом.

## ЗРЕЛА ФАЗА: ШИРЕЊЕ ТЕМАТСКИХ ХОРИЗОНАТА И ПЕСНИЧКА САМОСВЕСТ

### *О путовању и смрти*

Да је и сам Ристовић био свестан промена које би његова нова књига *О путовању и смрти* (1976) требало да донесе, сведочи и прва песма ове збирке, састављене од 42 текста означена само бројевима. У првој строфи прве песме лирски субјект указује да је дошао до важног тренутка, до половине свога животног пута:

Ево ме на половини мог пута, ни тамо ни овде,  
ни у заветрини куће, ни под небеским светлом;  
нити сам онај који тресе грану са цвећем у доколици,  
нити ми је ноћ одвећ дуга да бих преметао по старудијама успомена. (Ристовић 1976: 7)

Ради се, како смо већ рекли, о половини животног пута, врло извесно о преласку четрдесете године живота, колико је сам песник имао када је објавио ову своју збирку<sup>49</sup>. Да је тако, потврђује нам и број песама ове књиге 42, тачно колико је година и Ристовић имао када је објавио ову књигу. Отуда је јасно да се између лирског Ја ове књиге и самог песника, у много чему, може повући знак једнакости. Долазак на ту животну тачку умногоме обавезује. С обзиром на то да је већ одређени пут пређен, лирски јунак *О путовању и смрти* нема више времена да може да доколичари („да тресе грану са цвећем у доколици“), али још увек није толико стар да му преостаје да се бави само успоменама. Алузијом на идилични пејзаж који је лирском јунаку постао

---

<sup>49</sup> Почетак ове Ристовићеве књиге свакако је и реминисценција на чувени почетак Дантеове *Божанствене комедије*:

На пола нашег животног пута  
у мрачној ми се шуми нога створи,  
јер с равне стазе скренувши залута. (Данте 2004: 7)

У свом делу Данте је највероватније, за разлику од Ристовића, мислио на тридесет и пету годину, као половину животног пута (в. Данте 2004: 617). Ипак, ову Ристовићеву реминисценцију на *Божанствену комедију* препознали су и Горан Коруновић (в. Коруновић 2017: 310) и Никола Живановић (в. Живановић 2017: 6).

Када се ради о четрдесетој години и њеној преломности, на њу се на почетку свог романа *Дервиш и смрт* осврће Меша Селимовић. Његов јунак Ахмед Нурудин почиње да исписује своју причу баш у четрдесетој години: „Четрдесет ми је година, ружно доба: човјек је још млад да би имао жеља, а већ стар да их остварује. Тада се у сваком гасе немири, да би постао јак навиком и стеченом сигурношћу у немоћи што долази. А ја тек чиним што је тревало учинити давно, у бујном цвјетању тијела, кад су сви безбројни путеви добри, а све заблуде корисне колико и истине. Штета што немам десет година више па би ме старост чувала од побуна, или десет година мање па би ми било свеједно. Јер тридесет година је младост, то сад мислим, кад сам се неповратно удаљио од ње, младост која се ничега не боји, па ни себе.“ (Селимовић 2017: 121)

далек, имплицитно се наговештава и отклон од раније песничке фазе, и сугерише извесна поетичка промена.

Четрдесет година представља извесни врхунац живота, зенит и долазак до зрелости, али ипак од те тачке на половини пута, сваки корак напред је и само корак ка смрти. Зато се на њу и мора мислити, и зато смрт и јесте једна од две главне теме ове Ристовићеве књиге. Друга главна тема је, како и сам наслов каже, путовање. Ове две теме су веома комплементарне, јер живот јесте путовање, путовање кроз време, али и кроз простор. Дакле, Ристовић нам пева овде о животу и смрти, али исто тако, путовање се, као и сам живот, креће и ка смрти. Куд год да кренемо, ми се крећемо ка њој, поготово у другој половини живота, на силазној путањи.

Отуда је смрти посвећено скоро пола песама ове Ристовићеве књиге, певање о смрти се по музичком принципу стално враћа као доминантан мотив. Њега смењује певање и песме о путовањима, као и неколицина песама љубавне тематике у којима се лирски субјект обраћа вољеној жени. Облик у коме је Ристовић организовао своје песме овај пут су искључиво катрени, у највећем броју случајева дугог стиха, који у доброј мери и „раствара“ строфичну организацију песама.

Улазак у пету деценију и пуну животну зрелост истовремено значи и један реалнији поглед на свет, и остављање за собом младалачких сањарења и превеликих амбиција. Отуда је збирка *О путовању и смрти* и књига прихватања живота какав јесте и ствари које су ту поред нас. О томе пева и трећа песма у збирци:

Довољан ми је друм са варницом између коњских копита,  
ветровита страна куће или сенке облака,  
довољно ми је стадо чији се воњ шири унаоколо,  
лепет крила над јамом где блеска вода, и где је моје лице. (Ристовић 1976: 9)

Посебно је наглашено прихватање и задовољавање обичним и свакодневним стварима и догађајима. Од ове књиге Ристовићева поезија се све више окреће овој сфери живота:

Довољна ми је клупа у крчми и боца вина под настрешницом,  
лелујање хаљине и свирка на неком од старинских инструмената,  
задовољан сам ако ми приђу они које сам видео  
на постаји, са конопљаном торбом и у капама с наушницом. (Ристовић 1976: 9)

Живот се прихвата у целости („Довољан ми је овај живот да бих хтео што друго“), као што се и прихвата оно против чега се људи најчешће буне, и што их чини најнервознијим, а то је преостало време. „Довољне су ми године које су преда мном,

ако их буде“ (Ристовић 1976: 10), каже у последњем стиху песме Ристовићев лирски субјект.

Смрт се први пут експлицитно тематизује у петој песми књиге. Смрт у поезији Александра Ристовића једна је од ретких тема које су подробно проучене када је у питању поезија овог песника. Као што смо видели у претходном делу ове студије, више критичара се до сада бавило овом темом у његовој поезији и песмама које за тему имају смрт (Павле Зорић, Иван Негришорац, Бојана Стојановић Пантовић, Милан Алексић и Соња Веселиновић). Иако је, како је то приметио Милан Алексић, присутна и у песми која отвара прву Ристовићеву песничку збирку (в. Алексић 2011: ), а појављује се како смо видели и у претходним његовим збиркама, тек овде, у *О путовању и смрти*, песник јој се први пут директно обратио, и на тај начин је дефинитивно установио као једну од најважнијих тема своје поезије:

Није моје да говорим о теби, смрти, ни да прилагођавам  
висину гласа нечијем облапорном уху,  
није моје да одлажем твој долазак, кружећи  
око твоје светиљке ко у негдашњој успомени. (Ристовић 1976: 14)

Смрт се, такође, прихвата и лирско Ја не жели да чини никакве покушаје како би је одложио: „О странствовања, о смицалице, да се невоља / заобиђе макар по цену другојачије вредности“ (Ристовић 1976: 14). Два су начина на који се страх од смрти према овој песми умањује. Један је само певање и песма: „Моја је песма испразнила твој простор до јуче испуњен / суровом зимом и светлуцањем трулежи“ (Ристовић 1976: 14), док је други лепота свакодневног живота око нас: „Моћ жита у пољу и послушност живинарника / довољан су разлог за оног кога страх држи око појаса“ (Ристовић 1976: 14).

Ипак, ма колико да се правио незаинтересованим за њу, лирски субјект опет слуги и ослушкује приближавање смрти: „о смрти, препознајем клопарање твоје обуће / све градећи се невештим или мотрећи голубице у крчми“ (Ристовић 1976: 14).

Интересантна, са становишта Ристовићеве танатологије, јесте и песма под бројем седам. Састављена је искључиво од питања које лирско Ја поставља о неком трећем, заправо, о неком ко је преминуо. Лирски субјект поставља низ питања која се тичу највише његове посмртне егзистенције:

Је ли виђен међу дрвећем у танушним ципелама?  
Да ли је отпио из ове чаше коју сам оставио на столу?  
Да ли се вратио са осталима готово невидљив  
Је ли то његова светиљка у окну као крило?“ (Ристовић 1976: 16)

Из горе наведених стихова могло би се закључити да лирски субјект гаји одређену наду, чим поставља питања такве садржине, да смрт није коначан прекид, и да се неки вид постојања наставља и након ње. Можда покојно лице и даље шета шумом, пије из чаше или се указује у окну са крилима која могу бити само анђеоска.

Једно од питања која мучи лирског казивача књиге *О путовању и смрти* јесте шта се дешава са телом умрлог: „Да ли је његово тело подложно менама које му намеће природа?“ (Ристовић 1976: 16), али исто тако и способност његове перцепције у загробном животу: „Разликује ли 'облик' и 'суштину' дајући предност час једном час другом?“ (Ристовић 1976: 16).

На ову песму се надовезује песма под бројем 11, у којој се, такође, исказује извесно поверење у егзистенцију након смрти, само се у њој лирско Ја пројектује у позицију већ умрлог. Тај мотив говора из позиције умрлог појављиваће се и у неким Ристовићевим позним песмама. Могућност да се из перспективе преминулог посматра свет, указује да лирско Ја има веру да смрт није потпуни крај људске егзистенције, и да се у неком виду, она наставља и након смрти. Песма иде и у круг породичних песма Ристовићевих, јер се лирски субјект у њој обраћа жени и ћерки:

Гледаћу те одоздо, драга моја вољена кћери, или ти жено,  
ти која идеш данас овим путем да би га сутра заобишла,  
гледаћу те из ситног цвећа, просте траве  
запомажући као никад струјањем сокова у непомерљивим стабљикама.  
(Ристовић 1976: 21)

Чак и када буде са друге стране, лирско Ја ће покушати да настави комуникацију са овим светом, путем струјања сокова у стабљикама, као што ће се и појавити са ове стране у другим облицима. Он ће наставити живот, иако неће бити препознат од вољених:

Нећеш ме препознати, уистину, сада када сам толико удаљен  
и будући да припадам оном што је доле и што ћа се успети другим обликом,  
стабаоцем и зеленилом листова, ухолажама и зузукањем муве,  
ка твојим стопалима, босим у јуну, или зими у јакој обући. (Ристовић 1976: 21)

Говорна инстанца описује и места са којих ће све моћи да види збивања у овом свету. То су јама у коју цури киша, бразда коју за собом оставља колски точак, из воде потока као и оборене јабуке. Његов поглед биће преточен „у оно што је 'једно у различитом'“, а његова жена и кћер ће можда осећати његово присуство.

Да се у овој књизи смрт сагледава из најразличитијих могућих углова сведочи и песма девет. Ова песма је испевана у форми обраћања. Лирски субјект се обраћа

некоме коме оставља све оно што му је припадало, тако да је ова песма заправо писана у форми тестаментa или опоруке: „Твоје је све оно што ми је некад припадало, / имовина коју нисам стекао, но која би наслеђена [...] Остављам ти ову књигу коју не можеш отворити [...]“ (Ристовић 1976: 21).

Песма 15, једна од најбољих у збирци, поново је директно обраћање смрти, коју говорна инстанца позива да не одуговлачи, с обзиром на то да јој је измакао у својој младости: „измакао сам ти у најбољим годинама остављајући ти глуву старост“ (Ристовић 1976: 27). Лирски субјект се пита о тренутку у коме ће га она затећи, али пре свега о облику који ће смрт имати приликом свог доласка. Буући да је у питању нешто што нико није успео да опише („Не постоји сећање на тебе нити твој тачан опис / и могуће је да те оличава све што је унаоколо и у чије се слике одеваш“ (Ристовић 1976: 28)) он је може у својој имагинацији представити само у облику ствари које га окружују и које познаје:

Да ли си ти жена чија месната уста волим,  
да ли си ти брежуљак у детињим сновима где се додирнусмо пре него што смо  
rekli „да“ једно другом,  
да ли си ти расхлађена чаша са отиском моја четири прста,  
да ли си ти блесак и празно окретање точка на преврнутим двоколицама?  
(Ристовић 1976: 27)

Наредна песма надовезује се на претходну. Она, такође, представља покушај имагинирања сопствене смрти. Смрт се презентује као престанак рада свих чула и стога је она дата као низ негација. Као нека врста апофатичке теологије, јер није у стању да опише шта ће видети/чути/осећати у тренутку смрти, лирско Ја може да каже само шта неће чинити у тренутку њеног доласка:

[...] нећу додиривати ни један од њених удова  
којима долази или се удаљује уз шуштање и надимајући се.

Нећу чути цијук миша у недељној кутији  
ни зуј колкоског точка око цркве и међ' дрвећем [...]  
Нећу осетити мирис њене руке на округлини колена,  
ни мирис дуванкесе у чађи ветра и за столом од хрстовине [...]  
Нећу видети њене трагове пред кућом,  
Отворен ковчег и муњу у љубичастој просторији. (Ристовић 1976: 29–30)

Престанак рада чула, о коме се говори у овој песми, није веран опис смрти само уколико верујемо у бесмртност једног дела нашег бића и његово продужено трајање. Како каже лирско Ја у поенти песме: „Смрт мојих чула није смрт мене једино ако бих /

поверовао у оно што је нематеријално у материјалном према једном од закона метафизике“ (Ристовић 1976: 30).

Опсесија смрћу говорне инстанце збирке *О путовању и смрти* започела је још у детињству, још тада је он очекивао да ће она ускоро доћи по њега: „Једном када сам био дете у кући са перуником и бубама, / мислио сам на тебе смрти, верујући да ћу те ускоро и видети“ (Ристовић 1976: 42). Сопствена преокупираност смрћу навела га је још тада да проба да је упозна путем посматрања лешева и посмртних остатака животиња: „Видео сам онолико колико човек може да види [...] у проваљеном трбуху коња или у танкој лобањи овце“ (Ристовић 1976: 42).

Ова песма под бројем 24 је кружне композиције, која указује да се ништа није променило и да је опседнутост смрћу која се јавила у детињству остала присутна до данас: „Једном када сам био дете у кући што је светлела, / мислио сам на тебе, о смрти, као и данас што сам опседнут твојим присуством“ (Ристовић 1976: 43). Песма се завршава поновном слутњом смрти, јер се алудира на то да у будућности неће бити могуће такво сећање на детињство, с обзиром на то да ће смрт то онемогућити и свако сећање обрисати.

Да је смрт свеприсутна у Ристовићевој збирци сведочи и песма 28, у којој лирско Ја говори из позиције „тамо“ односно из саме смрти, само се у песми положај оних у животу, и његов у смрти не разликују превише. Ипак, иако се у највећем броју песама слути и очекује смрт, често са великом мирноћом, као што у неким песмама лирски субјект већ пројектује себе у загробну егзистеницију, има и оних у којима се она негира. Тако у 29. песми лирски субјект испољава убеђење да не може умрети, односно да не може умрети пре него што дође до великог преокрета и краја и саме природе, заправо догађаја за које је извесно да се неће десити: „Не могу умрети пре него што земља обустави своје окретање / пре него што поток усахне и снег се отопи на брежуљку“ (Ристовић 1976: 48).

Блиска овој је песма под бројем 34, у којој лирско Ја уверава читаоце/слушаоце, али и себе, да не мисли на смрт ни у једној ситуацији, нити на једном месту: „Не мислим на смрт у удубљењу постеље [...] Не мислим на смрт у једној готово јавној природи“ (Ристовић 1976: 58). Као што не мисли на своју смрт, лирски субјект не мисли ни на смрт других бића и животиња, нити обраћа пажњу на оне који се смрти приближавају.

Последња строфа је кулминација овог одбацивања и опирања смрти. Наиме, ту се изражава уверење у сопствену бесмртност, тј. да године које долазе нису пролазне и

неповратне: „Не долазе ми у сусрет године које се не могу вратити“ (Ристовић 1976: 58), да би последња два стиха поновила исказ лирског субјекта да не мисли ни на своју ни на смрт других. Наравно, ова песма је прилично апоретична у својој суштини, јер да не мисли на своју смрт, нити смрт других, лирско Ја не би морало тако нешто експлицитно исказивати и смрт помињати. Такав начин негирања путем помињања смрти јесте управо мисао о њој.

Друга битна тема у овој Ристовићевој књизи је, како је већ у њеном наслову назначено, путовање. Ипак, иако у наслову стоје у равноправном односу, овај мотив је, ипак, у другом плану у односу на мотив смрти у збирци, и стога му је посвећено знатно мање песама. Песме о путовању, чини се, и заостају по својој семантичкој тежини за онима у којима доминира танатолошка тема.

Ристовић у неколицини песама књиге тематизује различите врсте путовања. Тако је песма 14 посвећена путовању морем и бродом, док песма 17 говори о путовању копно и на магарцу. То путовање је помало и необично с обзиром на то да је „о, са главом окренутом наниже / да би се виделе и друге слике“ (Ристовић 1976: 31). Те друге слике су вероватно оне из свакодневних али и ниских животних сфера, будући да се ради и о путовању сиромаша „које се плаћа / неким од обављених послова“ (Ристовић 1976: 31). Овај тематски комплекс може бити виђен и као наставак песама о путовањима и бекствима из младости, али и као његова надоградња и, на извесан начин, његово даље преобликовање. Док су песници Ристовићеве генерације у младости чезнули за одласком у даљине, у овом зрелом Ристовићевом стваралаштву, најчешће се ради о кретању кроз свакодневне пределе, а путовање, како смо већ нагласили, не представља бекство из сопственог живота, већ управо живот сам.

У песми 19 путовање које траје ко зна колико и које се и даље наставља повезује се баш са протицањем живота. Живот пролази у бесконачном сељакању. Ово путовање не само да дуго траје, већ и представља све веће удаљавање од дома и цивилизације: „У почетку дрводеља и његова светиљка / могли су се још видети на сто метара одавде“ (Ристовић 1976: 33). Грч који се појавио око уста на почетку путовања био је једва приметан, да би се временом ствари мењале, јер у том путовању како каже лирско Ја: „живот нам је измицао из једне године у другу“ (Ристовић 1976: 33). У овој песми путовање у збирци први пут добија и негативну конотацију.

Песма 26 доноси повезивање путовања са смрћу. Крај путовања и повратак са њега јесте, истовремено, и сусрет са њом. И у овој песми лирски субјекат наглашава своје богато животно искуство, које је испуњено путовањима различитим средствима и



по различитим срединама: „Толико сам путовао [...] Познајем сваки од одлазака напред или у страну [...] На коњском седлу или окренут ничице [...]“ (Ристовић 1976: 45). Ипак, након путовања, када се окрене поглед унатраг, сећања изгледају као сан. Испоставља се да успомене заправо то и јесу:

[...] или сам толико  
сањао да путујем кроз краткотрајне одблеске и вечност,  
толико сам волео ове дроњеке успомена  
са немирним ваздухом и ружичастим лицем. (Ристовић 1976: 45)

Крај песме доноси повезивање повратка са путовања са смрћу, мада се и то чини као некакав кружни циклус:

[...] у повратку,  
са кључевима и празном боцом и с нешто морске пене на степеницама,  
волео сам тај приказ: своју смрт  
и деџа уста која ће поновити оно што будем заборавио. (Ристовић 1976: 45)

Следећа песма која пева о путовањима је означена бројем 30, и структурисана је као низ питања која почињу упитном конструкцијом „Путујете ли“. Питање упућено неименованом „ви“ може се схватити као питање упућено свим људима о начинима и сврси њихових путовања. Отуда песма и јесте један каталог разноликих сврха и начина путовања. Интересантно је што се у другој строфи поново понавља мотив путовања као истицања живота. У истој строфи се као могући мотив путовања наводи жеља за авантурама:

Путујете ли да бисте путовали као у прошлим временима,  
са безмерјем сећања и неочекиваним исходом у књизи,  
док вам живот или оно што сте склони тако да назовете  
једнако измиче, из часа у час, и на свакој од успутних станица? (Ристовић 1976: 50)

Песме које долазе на крају збирке делују као сумирајуће, са једне стране понављају одређене доминантне мотиве и расположења ове песничке књиге, док са друге стране дају и завршни акорд овој књизи. Песма 39 доноси поново стихове о прихватању онога што је дато, углавном малих и свакодневних ствари, као и сопственог тела и свакодневних радњи којима је оно подвргнуто, али и ума и његове ограничености:

Довољно ми је ово тело које не познајем,  
механизам дисања и мокрења, уношења хране и давања одушка извесним  
нагонима  
довољан ми је разум који ми омогућава да се присећам  
оног што би јуче за столом или у постељи над раскопаном земљом ил' у  
читаоници с ружама. (Ристовић 1976: 64)

Лирски субјект у последњој строфи песме прихвата и постојање онога што не може видети ни чути „нити досегнути било којим од чула“, тј. мири се са својим ограниченим сазнајним моћима.

Претпоследња песма књиге представља закључивање теме путовања. Путовање којим је лирско Ја путовало није било налик ниједном другом, управо зато јер је то путовање било сам његов живот, а сваки живот је јединствен и непоновљив: „Ниједно путовање није било налик ономе које сам предузео / из једне године у другу и готово не либећи се да говорим о њему“ (Ристовић 1976: 68).

Текст који се налази на зачељу књиге, пак, закључује њену главну тему, тему смрти. Лирски субјект се у последњој песми обраћа својој души чије поруке ослушкује много више од оних које му долазе споља. У последњој строфи песме душа ишчезава из тела лирског субјекта и одлази у небо, док се тело креће на сасвим супротну страну, сасвим сигурно ка земљи и пропадању:

Ја нећу тамо но овуда, да те избегнем у поспрдној доколици  
са крвљу у образима и с поцрнелим устима од вајкадашње препирке,  
намучио сам се испуштајући сићушне стрелице једну за другом  
пут неба куд си одлепршала претварајући се да ти је непозната невоља о којој  
говорим.

Још те одају воњ овце и мирис јабука с лева и десна уз шкрипутаву обућу.  
(Ристовић 1976: 71)

Тако се књига завршава смрћу лирског Ја, јер одлазак душе из тела може значити једино његову смрт.

Књигом *О путовању и смрти* у Ристовићевом опусу тема смрти дефинитивно је успостављена као једна од најбитнијих, ако се и у неким раним његовим песмама тематизовала слутња смрти, овде су ослушкивање, дијалог, као и слике смрти доспеле у само средиште песничког искуства. Мотив путовања Ристовић је овде поново вратио међу главне тема своје поезије и тако накнадно потврдио припадност својој песничкој генерацији, код које су теме путовања биле битне за песничко искуство.

Такође, Ристовић се вратио поступку каталога и прављења спискова који је већ раније обележио *Венчања*, а ту је и апострофа, којој је дато још истакнутије место у односу на књигу из 1966, и која ће, у многоме, постати његов заштитини знак у зрелом песничком добу. Исто тако, у овој књизи песник је кренуо ка ослобађању сопственог израза од сваке врсте херметичности и неодређености, на коју се могло наићи у његовим ранијим збиркама. Ристовићев песнички исказ постаје близак прози.

## *Та поезија*

Наредна књига Александра Ристовића *Та поезија* објављена је 1979. године. У односу на претходну која нема одељке, она је подељена у пет именованих целина и садржи у себи различите песничке врсте, слично књизи *Текстови*. Ипак, иако по много чему дифузна, из ове књиге би се могле, као и у случају претходне Ристовићеве збирке издвојити два централна мотиве, две главне тематске окоснице. Једна би била, нашта нас упућује наслов збирке, сама поезија и проблематика песничког стваралаштва, а друга концентрација на мале свакодневне ствари и предмете из непосредне околине.

Иако је и раније у Ристовићевој поезији постојао један број песничких текстова које бисмо могли означити као (ауто)поетичке и самосвесне, тек са збирком *Та поезија* тема песништва постаје видно експлицирана, и заузима место једног од доминантнијих тематских комплекса у стваралаштву овог песника. Почев од ове збирке значајан број Ристовићевих песничких текстова моћи ће да се уброји у песнички жанр метапоезије, подврстом жанра металитературе која –

[...] may be considered as one of those subgenres, like comedy, science fiction or elegy, which are determined by a content-based criterion. Literary autoreflexivity is an attractive alternative to the hetero-referential and mimetic tradition (Müller Zettelmann 2005: 126).

Под металириком би се тако подразумевала „an aesthetically self-referential lyric metadiscourse which does not refer to extra-linguistic or extra-literary reality, but which has as its object literature or the lyric genre in all its facets“ (Müller Zettelmann 2005: 132). Дакле, почевши од збирке *Та поезија* Ристовићево песништво се на тематском плану све више окреће ка себи. Оваквом оријентацијом својих песничких текстова Александар Ристовић постаје један од главних експонената овог типа поезије у савременој српској литератури<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Ауторефлексивна поезија представља један од најснажнијих песничких токова у српској поезији друге половине двадесетог века. Иако су бројни наши песници у другој половини двадесетог века директно или индиректно проговорили о самом песништву, из овог круга, поред Ристовића, треба поменути барем Миодрага Павловића, Стевана Раичковића, Бранка Миљковића, Ивана В. Лалића и Борислава Радовића, као и нешто млађег Милутина Петровића. Како видимо међу нашим најзначајнијим самосвесним песницима, углавном се налазе аутори Ристовићеве генерације. У знаку изразите аутореференцијалности код помињаних песника стоје, како неке од њихових најпознатијих и најзначајнијих песама (рецимо „Научите пјесан“ Миодрага Павловића), тако и читаве књиге попут *Стихова* (1964) Стевана Раичковића, *Братства по несаници* (1967) Борислава Радовића и *Свраба* (1977) Милутина Петровића. Ипак, чини се, да се у нашој средини као пример изразито самосвесног песничког дела најчешће помиње опус Бранка Миљковића. У читавом кратком луку његовог песничког стваралаштва од почетака, па до прераног завршетка, имамо примере песама и циклуса који се баве песничком и поетичком проблематиком. Отуда је код њега дошло, према сада већ у критици општеприхваћеној констатацији Новице Петковића, до „инверзије поезије и поетике“ (в. Петковић 1996), док Тихомир Брајовић, у студији *Нарцисов парадокс*,

Поред већ поменутог наслова збирке, који у себи поред именице поезија садржи и показну заменицу женског лица „та“, којом управо упућује на ову уметност, и имена три циклуса књиге *Та поезија*, сигнализирају да су у средишту пажње ове Ристовићеве збирке питања песничког стваралаштва. Имена првог, другог и четвртог одељка књиге су „Поређења“, „Препознајући се у затвореним сликама“ и „Часови за подражавање“. Поређење је свакако основна песничка фигура, као што су и слике фундаментални садржај сваког песничког текста, док је интервал који је песник означио као „часови за подражавање“, свакако време које је резервисано за бављење књижевношћу и песничко стварање.

И песма „Увод у стварању према начелу опште поетике“, која нас уводи у збирку, доноси наговештаје истоветне онима на којима нас упућује наслов књиге и наслови њених одељака. Иако је у овом тексту реч о стварању света а не песме, Ристовић помоћу наслова свога текста<sup>51</sup> ставља знак једнакости између стварања света и стварања песме, па тако посредно, рекло би се, и између божанске и песничке делатности. Наиме, и стварање света и песничко стварање дешавају се према истим поетичким правилима.

И следећа песма „Јабука у гостионици“, која иде у круг Ристовићевих познатијих, с обзиром на то да је већ провоцирала тумаче да о њој пишу<sup>52</sup>, надовезује се на питања која је отворила претходна песма. У првој половини песме говорна инстанца описује како постепено једе јабуку која нестаје пред њеним (и нашим) очима. У другом делу песме присуствујемо супротном процесу:

И нека сјајна реченица као светао кончић  
стиже до мојих уста право из утробе:  
настаје опет јабука  
са руменилом, мирисом и прозрачним ткивом,

---

о проблемима песничке самосвести у српској лирици, у распону од романтизма до савременог доба, наводи да се „Бранко Миљковић појављује као безмало монотематски песник, песник песме и песника, да тако кажемо“ (Брајовић 2013: 357).

Овако велика кумулација ауторефлексивног песништва у српској поезији друге половине двадесетог века не би требало да чуди, имајући у виду констатацију аустријске теоретичарке поезије и англисткиње Еве Милер Зетелман: „If one were to thake the trouble to determine which ideas had been most influential on philosophy and scholarship in the 20th century then probably auto-referentiality and self-begetting would be considered very likely candidates“ (Müller Zettelmann 2005: 125)

<sup>51</sup> „A considerable number of poems are only recognisable as self-reflexive on the basis of their title“ (Müller Zettelmann 2005: 141), поручује нам Милер Зетелман у својим разматрањима ауторефлексивности у поезији.

<sup>52</sup> У своме тексту „Настанак јабуке: о једној песми Александра Ристовића“ Радивоје Микић ову песму одређује као можда једну од најбољих Ристовићевих песама, указујући као и ми на заокупљеност песме „Јабука у гостионици“, али и песме која јој претходи „Увод у стварање према начелу опште поетике“ песничким проблемима (в. Микић 1994).

са семенкама које се виде споља,  
не Јабука сазнања,  
него истинит облик, исцурео између размакнутих прстију  
дословце у вечност. (Ристовић 1979: 10)

У овој краткој песми се јабука коју лирско Ја ствара вербалним путем, испоставља као трајнија од стварне јабуке која је дар природе. Такође, јабука коју лирски субјект креира није „Јабука сазнања“, дакле плод познат из књижевне, културне и богословске традиције већ „истинит облик“, ентитет који по свему представља верног парњака плоду из природе. Међутим, вербално створена јабука у предности је у односу на свог стварног близанца, она између размакнутих прстију исцури „дословце у вечност“, односно њена трајност је неупоредиво дужа у односу на прави плод. Певајући о песнички створеној јабуци као нечему што претендује на вечност, Ристовић посредно изриче и похвалу поезији, стављајући је врло високо на скали вредности. Оваквом (само)разумевању песништва могли бисмо пронаћи корене у романтичарским, а још конкретније Шелијевим схватањима изнетим у гласовитој „Одбрани поезије“ према којој је песма „сама слика живота, израженог у својој вечној истини“ (Шели 1964: 112), и представља креацију „према непроменљивим облицима људске природе, онаквим какви постоје у Творчевом уму, који је сама слика свих других умова“ (Шели 1964: 113).

Песма у којој се песничком стварању придаје слична моћ јесте и „Птица у сенци руке, лица или уобичајених предмета“. У овом тексту се пева о птици коју лирски субјект из „Ничега“ преводи у „Нешто“, налазећи се, како каже, веома близу нечега што не може одгонетнути. Док се лирско Ја налази у таквом мистичном стању, долази и до креације:

из пера у мојој десној руци ствара се птица,  
пробија опну дрвеним кљуном,  
најављује друго језгро, не њено,  
капље јој вода са утрнулих ножица,  
одбацује доскорашњу материју,  
везе на платну слике од крстића које се виде тек из далека,  
оставља ми  
у руци једно перо неодређене величине којим прелазим преко уста, врха носа  
или обрве  
у истинској недоумици. (Ристовић 1979: 18–19)

И сам лирски субјект који ствара птицу из само једног пера, налази се у недоумици и не поседује рационално објашњење за такву делотворност стваралачког поступка и порекло песничке моћи.

Међутим, нису све метапесме из ове Ристовићеве збирке овако ентузијастичне по питању моћи поезије и песничке имагинације. Једна од наредних песама у збирци „Беда поезије“ даје нам знатно другачије виђење. Поезија се у овом Ристовићевом остварењу представља расцепљеном између високих тежњи и средстава која нису дорасла тим тежњама:

Кукавна је поезија,  
Успиње се да досегне оно што би се могло назвати вечност,  
а као дете је  
у наочарима,  
са свом старудијом метафора, придева и поређења (Ристовић 1979: 14)

Поступци и средства којима се служи нису чак ни њена, већ их позајмљује из других суседних дисциплина–филозофије и драмског стваралаштва:

има лак задатак  
док отежава самој себи пут  
мешајући се у туђ посао,  
кукавно је оно што чини  
скупљајући крхотине филозофије и служећи  
се драмским поступком да обелодани оно што  
уистину може, ни за нокат не одмичући од  
савинуте стабљике и речника у кртичњаку (Ристовић 1979: 14)

Експлицитно се о поезији проговара и у песми „Нежност“, где се у првих неколико стихова наводи да више нема песама које су неразборите, односно неразумљиве. Лирско Ја овде у неколико алузија на позната књижевна дела и ауторе, жели и да нам сугерише да такве неразборите песме обично имају књишко порекло:

Нема више неразборитих песама,  
нема више оне која би их слушала док седи уз окно ружичастих очију,  
ни сенке неког изузетног дрвета,  
ни воденице на флоси, ни прустове магије (Ристовић 1979: 26)

Ово одсуство књишкости и заумности није нешто негативно, већ сасвим супротно. С обзиром на то да је према исказу лирског субјекта све у вези и све се спаја једно са другим, и песма постаје једнака са животом:

нема више оних песама чији би смисао одударало од живота који бих могао назвати својим,  
напротив,  
иду једно уз друго (како бих то рекао неком прикладнијом приликом)  
и онда је довољно да постојим уместо њих,  
да идем дуж градских зидина пометен гласовима које слушам у себи,  
вртећи у шапи  
некакав предмет који се мења и чија ми слика у свести не казује много  
(Ристовић 1979: 26)

Ипак, помало парадоксално, поезију у том случају мења и са њом се изједначава сама људска егзистенција. Поезија је неодвојива од самог постојања и од телесне и матерјалне стране истог. Отуда она тежи, како смо видели и у песмама „Јабука у гостионици“ и „Птица у сенци руке, лица или уобчајених предмета“, опредмећивању и матерјализацији, што нам се наглашава и у последњем строфоиду песме:

А што се тиче поезије  
она је све мање поткупљива,  
све су јој потребнији прави окови,  
истинско железо,  
непатворени талас,  
морске струје  
и, врло отпорна на тежину и ударац,  
људска кост. (Ристовић 1979: 27)

Поезија која је уместо окова версификације укључује у себе оне праве, и која има чврстину људске кости постаје све мање подложна поткупљивању, односно некој врсту улепшавања стварности, јер она је живот сам. Ипак, ова тежња ка једначењу песме и егзистенције, материје и речи на изврстан начин поткопава улогу саме поезије, јер она оваквим свођењем на нешто друго и сама постаје сувишна.

Као што се поезија изједначава са животом, тако се и живот изједначава са текстом и књигом. О томе сведочи и песма „Историја“ којом се затвара прво поглавље Ристовићеве књиге. Ова песма се уклапа у круг песама о поезији, будући да пева о Дису, тачније о извлачењу из мора брода којим је песник *Утопљених душа* отишао на своје последње путовање. Дисова фигура за Ристовића је важна и из завичајних разлога, па је аутор књиге *Та поезија* једном приликом и писао о једној од амблемских фигура српске модерне поезије<sup>53</sup>. Отуда и лирски субјект ове песме покушава да иде Дисовим траговима:

покушавам да се успнем  
уз труле стубе  
низ које је Дис сишао  
одабрав најкраћи пут и готово не двоумећи се  
и са уобичајеним изгледом  
шепртље (очајника)

---

<sup>53</sup> Поводом односа Диса и Ристовића, занимљиво је навести и сећање Ристовићевог колеге из студентских дана Раше Попова: „сви ми који смо књижевност уписали у јесен 1952, Ристовића смо сматрали новим Дисом. Прво: Чачанин је. Друго: пише духовну поезију прожету дубоким и несхватљивим слутњама. Тек, 1954. Ристовића су вршњаци сматрали НОВИМ ДИСОМ.“ (Попов 1994: 5) Као што видимо Дис се доста касније појавио и као лик у стиховима Александра Ристовића, а есеј који смо помињали је „Дисова љубавна поезија“ објављен у *Изразу* 1971. године, који је аутор *Венчања* написао поводом појаве избора из Дисове љубавне поезије у Младом поколењу исте године.

носећи сав иметак:  
петопарац и жичане цвикере  
округла облика (Ристовић 1979: 28)

Песник Дис, а можда би се могло рећи и сваки други истински стваралац, јесте шепртља и очајник без икаквог стварног иметка. Поред ове слике песника Диса, за лирско Ја брод који је извучен на површину, представља и „отворену књигу“ историје из које ишчитава судбину овог песника:

Уистину, пометен сам оним што видим:  
таласима који доносе  
отворену књигу  
неоштећених страница  
до моје летње обуће и руку умочених у воду. (Ристовић 1979: 28)

Као и у првом, и у другом делу збирке наилазимо на песме које би се могле убројати у жанр метапоезије. Ристовић наставља са текстовима који поезији и стваралачком чину дају изузетно високо место у светском поретку. Један од таквих је „Средиште“. У овој песми лирско Ја обраћа се некоме (а можда и самом себи) са тежњом да подстакне његово пољуљано самопоуздање и растући осећај усамљености:

Ниси сам  
него је простор у теби.  
чист као прозирно крило у ваздуху; (Ристовић 1979: 37)

Поред овог упућивања на унутрашње богатство које поседује, самопоуздање саговорнику треба да поспеши и уверење и да његов глас, који у контексту ове збирке можемо схватити и као песнички, јесте истоветан божјем и говор је у божје име:

ниси сам  
док божја уста говоре на твоја уста  
реч по реч  
из једног непрегледног  
сјаја чије је време заустављено. (Ристовић 1979: 37)

Отуда нам постаје јасан и наслов песме – онај који говори или пева, уколико прихватимо тезу да се обраћа самоме себи, представља средиште света и из њега се и обраћа. Тако значајна позиција његова и онога што нам поручује легитимизирана је истоветношћу са божанском речју. На овом месту у Ристовићевој метапоезији поново видимо испољавање оног схватања песника и песничког позива као повлашћеног. Та повлашћеност се огледа у посебној вези са Творцем која је својствена песнику, јер он је преносилац његових порука.



Нешто је загонетнија и другачија песма „Поезија и стварност“. Лирско Ја описује себе као неког ко посматра стварност и залаже се за метафизички приступ:

ја сам данас онај  
који гледа свет око себе, кроз прамен магле ил' задимљено сочиво  
не упустив се ни једном  
у лаке расправе него се залажући за метафизички приступ у поезији и  
стварности (Ристовић 1979: 43)

Оно што лирски субјект, који себе пореди са старинским песником, измишља он назива мучењем за себе и друге. Он измишља: „апсане, цркве, празна складишта, олово и крв, бочице, наранџаста огледала, папир употребљен с једне и са друге стране, / уистину: тиха места“ (Ристовић 1979: 43).

И у четвртом циклусу *Те поезије* имамо песме које се баве поезијом на различите начине. У „Песник се обраћа својој супрузи“ имамо тематизован сам тренутак писања песме. Наиме, стваралац се обраћа супрузи и захтева од ње да се не помера. Као да му вољена жена, слично неком сликарском моделу, позира током његовог рада:

Остани у мраку,  
на столици  
док светло обасјава  
мој сто, лист хартије и моју руку која се покреће слева у десно. (Ристовић 1979: 92)

Мада, истовремено, с обзиром да се жени поручује да остане у тами, ови стихови могу бити схваћени и као песников захтев за остајањем на издвојеној позицији у тренутку стварања.

О песничком послу говори и песма „Друго биће“. Овај пут лирски субјект-песник чита ауторе који су утицали на његову поезију. И док им се стално враћа читајући их он закључује:

и поезија ми се учинила  
посве беспредметном,  
били су нестварни: венчић и ружа, старинске двоколице и скокови кроз обруч  
вештих животиња; (Ристовић 1979: 93)

У овим стиховима, Ристовић се враћа једној од својих опсесивних тема у песмама из овог круга, а то је потреба да поезија буде опипљива и матерјална, „стварна“ и чак „стварнија“ него што је то сам живот.

И у делу књиге који носи наслов према жанру текстова који се у њему налазе, „Песме у прози“ имамо карактеристике поетоцентричности, у чијем знаку стоји читава књига *Та поезија*. Најпре ту су три песме посвећене писцима „Сећајући се Бранка

Миљковића“, „Вијоново вино“ и „У спомен на Ханса Кристијана Андерсена“, али и прозаида „Говор“ која иако не тематизује директно поезију, свакако тематизује значај језика и писма, система од којих песништво живи.

Већ смо раније поменули како је Бранко Миљковић, амблемски песник српске послератне поезије, истовремено постао и симбол песничке самосвести у савременој српској поезији, отуда није чудно што је Ристовић текст њему посвећен уврстио баш у ову књигу<sup>54</sup>. Користећи неке устаљене представе, али и биографске чињенице из Миљковићевог живота, Ристовић назначава да њему доликују само „понор и песништво“, као и да му је смрт за петама.

Поред Миљковића, Ристовић помиње још два значајна аутора Вијона коме поручује „задржавам право на твоје песме“, и Ханса Кристијана Андерсона. Интересантан је завршетак прозаиде посвећене Андерсону у коме алудира на познати физички непривлачан изглед овог писца:

Дете не види дугоњу чије је ружно лице узето са лица самртника, него се маша испуштеног пера и свитка, на коме је рукопис нечитак, ал' анђеоска прича (најзад) умножава наду на четири стране по мери голубице, паука или младог гаврана. (Ристовић 1979: 74)

Кроз овај закључак Ристовић нам поручује да није важна сама личност писца и да он може бити и ружан, и у буквалном и у фигуративном смислу, већ дело које за њиме остаје.

Друга велика тема књиге *Та поезија* јесу мале ствари, бића и предмети из непосредне околине. Велики број својих песама из ове збирке Ристовић посвећује сићушним бићима корњачи, мишу, жаби, као и наоко безначајним стварима: капи воде, дрву, јабуци. Ову своју окренутост ка малим стварима Ристовић је и оправдао и образложио у једној од песама збирке. На тај начин су се два главна тока ове Ристовићеве књиге, певање о стваралачким проблемима и говор о свакодневном и обичном, укрстили у песми „Биће“:

Не устручавам се да говорим о ономе што је  
једноставно будући да припада природи  
или је именује или је произашло из ње  
те јој се враћа као капљица води из које је утекла. (Ристовић 1979: 81)

---

<sup>54</sup> Ристовић није једини песник своје генерације који у своме делу тематизовао лик Бранка Миљковића. И Иван В. Лалић је написао „Пролећну литургију за мртог песника“ експлицитно посвећену аутору књиге *Ватра и ништа*. Лалић је то, додуше, учинио знатно раније. Песма је објављена још у књизи *Чин* из 1963.

Дакле, према Ристовићу о свему треба говорити, јер све припада природи и јесте њен део. Све те мале ствари део су целине, која заправо ни не постоји без тих својих делова.

Ова песма није једина у којој се укрштају два главна мотива Ристовићеве књиге. Песма „Имена“ је још једна из тог круга. У њој нам Ристовић представља поезију заједно са другим бићима, предметима и појавама овога света. Песник поезију смешта у тај велики светски низ, именујући редом све појаве и биће које га чине:

Ти поезијо, која долазиш ниоткуд и која говориш уместо мене,  
ти траво, која се њишеш с лева у десно и здесна у лево сваког боговетног поподнева,  
ти жено, која долазиш спорим кораком да би ми се убрзо вратила,  
ти вино, које ми узе и ово мало памети,  
ти дрвце, о које ми запе крајичак одеће док идем унаоколо,  
ти ноћи, празна, сујетна, самозаљубљена, никад задовољена старудијо,  
ти бубице, која милиш преко моје отворене шаке и за коју не постојим доли као огромно и покретљиво ткиво,  
ти лепо лице, моје матере, моје супруге, моје кћери и оних жена које нисам познавао. (Ристовић 1979: 51)

На овом месту, у овој песми, Ристовић у један низ ставља читав тематски распон своје поезије. Ту је најпре, како смо видели, сама поезија као тема, али и сићушне ствари и бића попут бубице, траве, дрвцета, али су ту и традиционалне лирске теме ноћ, вино и жена. У Ристовићевој поезији све оне добијају једнак простор и налазе се у истом низу.

Овакву усмереност Ристовићеве књиге *Та поезија* добро је уочио и још боље формулисао Драган Симовић, још приликом њене појаве:

У најновијој књизи [...] А. Ристовић покушава да проникне у суштину *свега* што нас окружује; он се с једнаком љубави, с истим емоцијама, жаром и снагом интелекта дотиче и *узвишеног* и *не-узвишеног*, и *обичног* и *не-обичног*, дајући нам до знања да је све то што видимо и наслућујемо, што осећамо и с чиме се *сучељавамо*, управо *та поезија*. Подједнако су песнички *вредни* и поетски *значајни* како цвет у пољу, тако и птичији измет, како наго женско тело, тако и леш у распадању, само је потребно да се песник свему томе *примакне*, без априорног одвајања *поетског* од *не-поетског*. (Симовић 1979: )

У „Именима“ се такође, налази и срж Ристовићевог најзначајнијег песничког поступка – каталога или списка. Песник *Те поезије* у свом опусу инвентарише свакодневицу пописујући сва или скоро сва бића и предмете, посебно оне наизглед

безначајне. Још један одличан пример овог Ристовићевог поступка, поред помињане песме „Имена“, јесте „Вечера моје супруге“:

На столу су  
зрна пшенице  
и свежа вода  
у напрстку.

Десет капи  
магленог вина  
у скотураном  
листу зове.

Птичије месо  
под испруженим прстом,  
и једна једина  
јагода која светли.

Свитац обасјава  
раскош твог столњака.

Све ствари које песник поставља на сто своје супруге су мали, ефемерни предмети и бића, али од којих је углавном и састављен свет. Сви они заједно сачињавају ту раскош света. Уколико желимо да говоримо о свему и изразимо то све, морамо говорити и о овим сићушностима. Велике и важне ствари или су састављене од оваквих малих или настају од њих. О томе најбоље сведочи Ристовићева песма „Стварање“, можда једно од најубедљивијих песникових оправдања заинтересованости за мале ствари:

Ево неприметне семенке  
у којој гори неко будуће стабаоце мени непознато,  
међу прстима ми је њена узана светлост,  
енергија сажета у једну тачку,  
међу прстима су ми четири стране света  
са безброј путева који воде тамо и свуда,  
могућност великог преображаја у ком је сав њен иметак,  
њено непосредно ништа из чега настаје нешто,  
врпољи се у мојој шаци у непрекидном очекивању [...] (Ристовић 1979: 42)

Поред семенке, будућег дрвета, и друге сићушне ствари провоцирају песникову пажњу. Једна таква је и кап воде у истоименој песми. Први стих песме гласи: „Ово је кап воде“ (Ристовић 1979: 11), и њиме песник не само да уводи кап воде у песму, већ је овим чином именована, рекло би се, уводи и у свет. Ипак, иако мале ствари провоцирају песника као део једне веће целине, његов задатак се не завршава само на

њиховом именовану, већ покушава и да осмисли и пронађе њихову сврху у свету. Тако лирски субјект каже посматрајући кап воде:

овде сам ја  
који је посматрам покушавајући да дам извештај смислао нереду који је у стварима  
што нам се нуде посредовањем чула или гонетањем стварног и измишљеног.  
(Ристовић 1979: 11)

Поред наведених ствари и мале животиње су посебно привлачиле Ристовићев песнички поглед. У неколико наврата у књизи се помињу мишеви, али су Ристовићу, ипак, посебно за срце прирасли водоземци. О томе сведочи најпре песма „Равнодушан човек“ у којој, такође, наилазимо на једно оправдање бављења овим, наизглед, не превише важним бићима:

Филозофија ми се учинила невероватном:  
отићи ћу да гледам корњаче у Ботаничкој башти  
како прелазе  
преко неравне  
земље  
која мирише на сумпор,  
труло дрво  
или пламен из ацетиленске лампе. (Ристовић 1979: 34)

Дакле, уместо филозофије говорна инстанца ове Ристовићеве кратке песме радије бира да посматра корњаче. Разлог је то што му се филозофија „учинила невероватном“ што можемо разумети као сувише удаљеном од стварног живота. Лирско Ја уместо апстрактних мисли бира стваран, конкретан живот.

У песми „Преображење“ у средишту пажње је жаба, Ристовићева омиљена животиња, јунакиња многих његових песама. У овој, једној од првих која је овом бићу посвећена, крије се и један од одговора због чега су овог песника толико фасцинирале ове многима одбојне и неугледне животиње. Као и семенка коју смо раније помињали и жаба није само то што видимо пред нашим очима, и она се може преобразити у нешто друго. Овакво схватање жабе у књижевној и културној традицији било је важно нашем песнику, и зато је ову животињицу уздигао у једног од најчешћих реквизита своје поезије. У песми „Преображење“ жаба лирског субјекта, док је држи на длану, гледа из неког другог простора

из којег је донела хладну крв,  
мокру кожу  
и рекао бих могућност да се више пута преобрази не губећи ништа од оног што је имала у почетку. (Ристовић 1979: 44)

## Мале ствари и свакодневица

Иако, како смо рекли, Ристовић тежи ка приказивању животне свеобухватности, из ових неколико наведених песама јасно је да се тежиште, ипак, помера ка оном малом и свакодневном. Посматрајући књиге из Ристовићеве прелазне фазе, можемо рећи да је овде дошло до прелаза са *мегалографије*, под којом се подразумева „описивање митских или историјских догађаја од неуобичајеног и изузетног значаја“ (Риготи 2010: 16), ка *ропографији* односно сликању „световних и баналних предмета, малих ствари, малих пејзажа“ (Риготи 2010: 16). Док се „мегалографија заснива на изузетном, јединственом, индивидуалном, наративном чину, ропографија се бави материјалним и стварним планом, фриволним и понављајућим“ (Риготи 2010: 15–16).

Видели смо већ како је Ристовић овакав прелазак са мегалографског на ропографски план правдао у својим песама. То је била и својеврсна побуна против устаљеног начина вредновања пошто –

Готово да је излишно наглашавати како је уметничка критика одмах издвојила два хијерархијска нивоа, чинећи од мегалографије високи, виши, сублимни род, а од ропографије нижи род, заснован на љупком и лепом. Сликање воћа, цвећа, шкољки, тањира, ваза и кућних предмета обично су уметнички критичари сматрали нижим сликарством од приказивања наративног садржаја инспирисаних светим списима, класичном митологијом и великим историјским догађајима. (Риготи 2010: 17)

Иако се наведени редови односе, пре свега, на сликарство, могли би се без имало nelaгоде применити и на историју књижевности. Ристовић отуда у својој поезији апелује и дискурзивним исказима и сликама на нужност представљања и оних скрајнутих, обичних ствари, да би слика коју имамо у свету била потпуна. Међутим, у другој половини двадесетог века, када је реч о српској поезији, он у том кретању није био усамљен. Уопште, овај период српске поезије, поготово неколико последњих деценија века обележава овај заокрет ка ефемерном.

Путем певања о малим и неважним бићима и предметима први је у српској поезији кренуо Васко Попа својим циклусима „Пределџи“ и „Списак“ насталим 1951. године, а објављеним први пут у *Кори* две године касније. О њима у свом знаменитом тексту о поезији Васка Попе пише и Иван В. Лалић: „Са 'Пределџима' и 'Списком' у нашој се поезији заиста отварају неки нови предџи имагинације и проширује се списак предмета, реквизитаријум песничког изражавања“ (Лалић 1997: 107). У ова два

циклуса од петнаест песама нашли су се предмети за свакодневну употребу, али и животиње и биљке. Између осталих, простори које нам Попа доноси у свом истоименом циклусу су предели пепељаре, стола и чивилука, а ствари којима се у овим песмама бави су још цигарета, жар и пепео, стољњак, чачкалица и оковратници. У „Списку“ су се поред предмета нашле још и биљке и животиње. Изузев коња који је у културној традицији посматран као племенита животиња и имао је значајно место у епском стваралаштву разних народа, остале животиње: патка, магарац, свиња и кокошка биле су из круга оних неугледних и дотадашњем песништву неинтересантних бића. Слично се може рећи и за биљке којима је Попа посветио своје песме: маслачак, кестен, пузавица, маховина, кактус, и кромпир. Циклус затварају песме о предметима за свакодневну употребу којим се допуњава круг песама из „Предела“ – песме о столици, таџиру, хартији и белутку. Као и у многим другим стварима, Попа је и овде отворио врата другим нашим песницима који ће у своје песништву певати о свакодневици и сићушним, наоко неважним, бићима и предметима. Како својим садржајем, тако и својим насловом „Списак“, овај циклус дозива Ристовићеве песме и каталоге са свакодневном и маргиналном тематиком настале неколико деценија касније. Своје бављење овом тематиком Попа је употпунио у својој наредној књизи *Непочин пољу*, и циклусима из ње „Игре“, „Кост кости“, „Врати ми моје крпице“ и „Белутак“. Поред предмета који су били присутни и у првој Попиној књизи, овде у фокус песника долазе и свакодневне радње и обичне дечје игре. Ипак, упоредним посматрањем на третмања малих ствари код Попе, барем овог раног, и зрелог Ристовића, учачамо да Попа у свакодневном и маленом најчешће тражи обресе неких виших сфера, попут соларног мита и кружења небеских тела у пепељари, или суштинских људских односа у дечијим играма, док Ристовић мале ствари посматра због њих самих, тражећи у њима вредност по себи.

Ове поетичке претпоставке, Ристовић је коју годину касније и експлицитно изразио у тексту „Поезија вазда и свуда“ из 1983. године, написавши да се поезија „служи предметом враћајући му његову првобитну вредност заправо: она узима предмет онакав какав је“ (Ристовић 1995а: 185). За овог песника „у поезији дрво је дрво, нож је нож, а столица са наслоном је уистину столица са наслоном“ (Ристовић 1995а: 185).

Сопствени песнички програм коме је Ристовић приступио у новој фази је у следећем: „Поезији мора бити враћена њена првобитна невиност. Њена непосредност и једноставност. Поезија мора бити враћена једноставном говору о чињеницама.“

(Ристовић 1995а: 185). Наредна реченица је посебно занимљива, када се узме у обзир Ристовићево претходно песничко стваралаштво: „Митови и легенде нам изгледају као накит на руци сиромаша. Рука поезије мора уистину бити рука сиромаша, њена лепота мора долазити из ње саме“ (Ристовић 1995а: 185). Овакво експлицитно ограђивање од уношења митског садржаја у поезију и одређивањ његове употребе као негативне, јасно сигнализира како промену Ристовићевих гледишта, тако и његово прављење отклоне у односу на своје претходно стваралаштво<sup>55</sup>.

Након Попе, многи значајни песници су коју деценију касније усмерили своју пажњу на свакодневицу. Управо је осма деценија двадесетог века, када Ристовић и објављује своју књигу *Та поезија*, било време када је у српској поезији значајно место заузела веристичка оријентација. То запажа и Јасмина Лукић, ауторка која се до сада најпреданије бавила песницима који су се афирмисали у овој деценији, приметивши: „естетичко опажање свакодневице постаје једно од важних обележја поезије у седамдесетима. Реч је о нашој урбаној свакодневици, која се све чешће намеће као важна песничка тема“ (Лукић 1985: 20). Међу онима рођеним тридесетих животним реалијама окренули су се, пре свих Александар Ристовић, Борислав Радовић са својом књигом *Песме 1971–1982* (1983) и Љубомир Симовић, код кога је за овај тип поезије можда најкарактеристичнија *Субота* (1976), у којој се тежи кроз гласовну полифонију представљању једне обичне суботње вечери у кафани. Тих година свакодневном искуству се окренуо и читав низ млађих, долазећих песника, међу којима је, што се третмана животних реалија и малих ствари тиче, вероватно најкарактеристичнији Мирослав Максимовић. Код потоњег песника веристичка тема је приуствна већ у његовим првим књигама *Снавач под упијачем* (1971) и *Мењачи* (1972), да би свој врхунац достигла у књигама *Сећања једног службеника* (1983) и *Сонети о животним радостима и тешкоћама* (1986), која ће доживети и своја нова проширена издања.

Мену у песништву старијих песника, блиских неосимболизму, у осмој и деветој деценији двадесетог века, могуће и под утицајем долазећих песничких генерација, запазио је и Васа Павковић сумирајући у *Шуму Вавилона* стање савремене српске лирике:

Иако су и протеклој деценији продужавали линију певања развијану у протеклим временима они (неосимболисти – М.А.) су, са подручја „чистог“ неосимболизма, не без утицаја

---

<sup>55</sup> Да су се Ристовићева становишта мењала и на манифестном нивоу уочава се и поређењем текста „Поезија вазда и свуда“, са есејем из шездесетих година „Аскеза песме и аскеза песника“, у коме овај песник једноставни говор о чињеницама који ће касније заговарати, одређује као више прозни чин, док је песнику неопходна „аскеза“ спрам реалног (в. Ристовић 1995а: 156–157).



генерације шездесетих и млађих песника, уносили у своје песме у седамдесетим и осамдесетим, све више стварносних веристичких елемената (у метафорици, пиктуралности, фрази). (Павковић 1988: 25)

У другој половини двадесетого века није се само клатно поезије и књижевности заљуљало на страну малих ствари. Многе друге хуманистичке дисциплине почеле су се студиозно бавити сићушним стварима и њиховим особинама. Историографија се тако такође почела интересовати за оно што је до нашег доба обично остајало у сенци крупних политичких догађаја – историјом приватног живота и историјом малих ствари. О разлозима за ово проширивање поља истраживања у свом предговору за српско издање својих изабраних радова на тему малих историја, у којима се између осталог говори о историји хамбургера, шрафцигера, вибратора, наочара, спајалице, четкице за зубе и излога, насловљеног баш као *Мале историје*, познати шведски историчар Петер Енглунд каже:

Дакле, иако много тога у овој збирци есеја говори о багателама у уобичајеном смислу те речи, дакле о 'ситницама', историја је као наука током последњих десетлећа показала да су безначајности ретко баш то. Јер свет се указује и у малим стварима, у оним појавама на које смо се у тој мери навикли да су постале невидљиве или постигле онај посебни тип невидљивости који израста из недостатка размишљања или сумње. Па ипак, верујем да нам је потребно да образложимо многе од тих свакодневности, да нам је и ту потребна удаљеност коју ствара сумња, а коју нам само историја може дати. Ми, наиме, живимо у времену које више него иједну другу епоху на месту држи не пре свега шака стиснута у песницу, наредбе или идеолошки трактати, већ, напротив, онај поредак који је скривен у стварима, ужлебљен у навикама (Енглунд 2009: 11).

Слично, али делом и другачије објашњење овог пробуђеног интересовања даје један од пионира ове врсте студија, француски истраживач Анри Лефевр који је, такође, указао је на „запостављеност свакодневног живота као предмета проучавања у традиционалним академским дисциплинама“ (Лефевр према Моран 2011: 21). Према Лефевру постаје „оно што је преостало“ пошто су све посебне, специјализоване, нарочито устројене активности издвојене анализом“ (Лефевр према Моран 2011: 21).

И Енглундово и Лефеврово образложење потребе бављењем стварима које су ту поред нас и које најчешће занемарујемо и превиђамо, мислимо да би без размишљања потписао и Александар Ристовић. Оваквим усмеравањем пажње на мале ствари свет постаје потпунији, сложенији и богатији. Таквом постаје и поезија, у коју се тако укључују многе теме и појаве, које су дуго остајале ван њених граница. Ристовић отуда

укључује у своју поезију „оно што је преостало“. Упутно је приметити да ова оријентација Ристовићеве поезије на ситнице, представља маркантну раздеоу линију између његовог зрелог стваралаштва и раних збирки. Пасторалне пределе које је у раној фази сликао сликао обележавала је редукција на неколицину елемената. Супротно томе песник *Те поезије* у својој зрелој фази пошао је путем укључивања што већег броја бића, ствари, предмета, појава у свој песнички свет.

Када се говор и о разлици која је са збирком *Та поезија* настала у односу на рану и прелазну Ристовићеву фазу, треба поменути и његов песнички израз. Он почевши већ од књиге *О путовању и смрти* постаје једноставнији, без двосмислених и нејасних алузија. Такав језик је у потпуности завладао књигом *Та поезије*, тако да је песник и свој исказ прилагодио предметима о којима пева.

### ***Улог на сенке***

Песничка књига Александра Ристовића која се појавила две године касније, *Улог на сенке* (1981), следила је тематске оквири које је песник успоставио збирком *Та поезија*. Аутореклексивност доминира првом половином књиге *Улог на сенке* већ од њеног наслова, док се у другом делу песник креће у кругу свакодневних ствари. Чини се једино да је у односу на претходну књигу у новој збирци Ристовићева песничка самосвест још израженија, и делује да је циљ поезији и стваралаштву уопште, приступити из што више различитих углова.

Сличан утисак о доминацији песничких и поетичких тема имао је и први јавни читалац ове књиге Чедомир Мирковић, који је у свој читалачки дневник записао:

Док читате збирку Александра Ристовића *Улог на сенке* (издање СКЗ, 1981), учини вам се, у појединим тренуцима, да је кроз фрагменте обојене фантастиком пред вама оживела библиотека са мноштвом најразнороднијих књига; да су се помешали записано, из културне историје препознатљиво, и индивидуализовано, мада у домен фантазмагорије умерено, искуство; да се искричава, богата и разграната асоцијативност ослонила на сугестивне атмосфере митолошких и књижевних епизода... Необичне и маштовите везе међу сликама и симболима. Успешно обједињавање збирке различитим осветљавањем *теме песничког стваралаштва*. (Мирковић 1981: 498)

Наслов ове Ристовићеве књиге могао би бити схваћен као реминисценција на Платона и његово чувено схватање песништва као сенке сенки изнесено у *Држави*. Због тога је антички филозоф песништво одбацио, а његове ауторе протерао из своје

идеалне државе. Ристовић, међутим, баш на то оклеветано песништво, на ту *сенку*, ставља свој улог.

На ово имплицитно разумевање песништва као нечег скрајнутог и проказаног, надовезује се и прва песма књиге „Саблажњив однос“. Њен наслов, такође, се односи на природу поезије и песничког заната. Након што је остатку света поделио уобичајене ствари и просторе, лирски субјект каже:

Него мени дај друго  
Овај папирић од свиле  
И перо које лети с једног његовог краја на други  
Нижући словца. (Ристовић 1981: 5)

У односу на претходно набројана бића и предмете, песничка вештина је увек нешто друго. Чак, нешто ишчашено и осталом свету тешко разумљиво, што друге саблажњује и збуњује.

Видели смо већ, како је Ристовић у претходној својој збирци поезији и стваралаштву углавном додељивао изузетно и високо место. Међутим, већ насловом нове књиге и спомињањем те саблажњивости у њеној првој песми, чини се да *Улог на сенке* доноси један другачији поглед на песништво, и наговештава проблематизовање поменуте позиције. Да је тако сведочи и песма за „За истим столом“ чији први стихови гласе: „Поезија где не иде без ироније / Тако бар вели тај и тај односно онај и онај“ (Ристовић 1981: 12). Овај иронијски „додатак“, чини се, постаје обавезан тек у модерној поезији: „Учините оно што се вазда чинило неприличним а сада је посве природно“ (Ристовић 1981: 12).

Присуство ове фигуре неопходно је за самопроблематизовање поезије, и откривање њене двострукости, снаге и слабости истовремено:

Поезија  
Која да би била то што јесте тражи да јој се наругате  
И ви јој се ругате  
Трпајући јој под нос сијасет неконвенционалних и унижавајућих слика [...]  
Или наједном подерете њену раскошну хаљину грудњак такође да би онима што седе наспрам вас открили њене танке дојке мршава рамена кошчате удове (Ристовић 1981: 12)

Ипак, рекли бисмо да Ристовић овде, поред тога што указује на неопходност ироније у савременом песништву, са друге стране проблематизује и сам овај захтев и налог. Тако на почетку песме стоји да о неопходности ироније причају „тај и тај“ као и „онај и онај“. У сличном маниру се песма и завршава:

Поезија не иде без ироније

Веле неки  
И на вама је да то утувите  
Ако вам је стало  
Да саставите коју песмицу  
Или уопште ако себе сматрате песником  
Макар и у кругу  
Уже породице. (Ристовић 1981: 12–13)

И у овој завршници се ономе ко тврди да је иронија потребна не придаје аура неприкосновеног ауторитета („веле неки“), а ставом да је иронија неопходна и код обичне „песмице“ и да би вас песником сматрала бар ужа породица овај модерни императив доведен је до апсурда. Инфлација песничке ироније и њено подразумевање чак и пред оним који са поезијом немају превише везе доводи овај тип песништва у питање.

На „славу“ у кругу уже породице надовезује се и песма „Поздрављајући се са неким удно степеница“. У овој песми Ристовић се бави како значајем песника који стварају у садашњем времену, тако и утицају и одјецима поезије данас. Визија садашњег стања песништва и његове будућности није оптимистична:

Време великих песника канда је прошло  
Долази време малих песника  
Па онда збогом ти Леопарди ти Хелдерлине или ти Т. С. Елиоте  
Добродошли ви који сте заиста мали песници  
И чија слава не досеже  
Ни до суседне улице  
И чија поезија има за читаоце  
Неколико њих који се такође баве поезијом (Ристовић 1981: 15)

Мали песници који су дошли или долазе пате и од „помањкања смисла за ред“, млаког су надахнућа „и са огромним самољубљем како би се то рекло лишеним било каквог покрића“ (Ристовић 1981: 15). Отуда би за судбину песника и поезије и њено ограничено дејство били одговорни сами мали песници својим одсуством талента и великим самољубљем.

Како смо метапоетским исказима или сликама у којима се ентузијастички пева о моћи поезије и улози и значају песника одредили романтичарско порекло, тако и овим (само)проблематизујућим песмама можемо одредити порекло. У питању је еминентно модернистичка карактеристика. Како каже Ева Милер Зетелман: „This sceptical questioning of one’s own resources has only been strongly in evidence since beginning of modernism“ (Müller Zettelmann 2005: 134). Да је са рађањем модерности почела да се отвара и пукотина између песника и друштва врло добро зна и Ристовић:

Није ли са Бодлером почела она 'фама' о проклетству, инкопатибилности и несталној поетској судбини, да досегне данас у једном делу, и то незанемарљивом, сав јад галиматијас усамљеништва, егзистентне патње, путујућих мора у сликама Бекета и Јонеска. (Ристовић 1995в: 164)

Овај лук између романтичарске вере у песничку мисију и имагинацију, и модернистичке сумње у сврху и домет песничке речи јесте пут којим се креће песничко Ја Ристовићеве поезије. Отуда и у *Улогу на сенке* имамо и другачије (само)разумевање песништва.

Лирски субјект у песми „Снови о каквом другом животу“ тако своје песме ставља уз остварења старинских песника, уз „надасве чувене мудре и неуобичајене песме“ (Ристовић 1981: 15), надајући се да ће сјај тих давних чувених песама и њихових аутора учинити да засветле и његова остварења. Отуда се ипак испоставља као још увек могуће постизање песничке изврности, али само уз синергију са ранијом поезијом.

Ристовић се у *Улогу на сенке* бавио и проблемом инспирације, једном од, рекло би се, сталних тема самосвесне лирике. У песми „Речник“ лирска инстанца се обраћа том јединственом тренутку инспирације. Тај моменат песник је дуго ишчекивао и тражио:

Окапао над празним листом хартије  
Призивао те за време обреда  
Вребао у поподневним часовима (Ристовић 1981: 22)

На крају лирски субјект је погубио све живце очекујући повлашћени тренутак и изгубио наду да ће га препознати. Међутим, баш онда се тај посебни час инспирације догодио. Ристовић га у овој песми види као изненадни догађај, који долази мимо песничке воље и труда, и који доноси сва неопходна решења:

Али изненада (можда не тог дана и можда не те ноћи)  
Ево где ме дотакну познатим прстом  
И онда све било је лако предусретљиво готово понижавајуће  
Као одгонетка која се сама нудила  
У хрпи чињеница  
Вукући ме за рукав  
Стављајући ми перо у шаку  
И исписујући управо оно што сам хтео  
А да нисам ни био свестан да заправо то хоћу:  
Прилежност и одуговлачење. (Ристовић 1981: 22)

Интересантно је ово Ристовићево поверење у песничку инспирацију, с обзиром на позната становишта спрам песничке инспирације од Бодлера до Валерија, посебно

апострофирана од стране Хуга Фридриха, у чувеној и утицајној књизи *Структура модерне лирике*, који неповерење у песничку инспирацију узима као једну од конститутивних особина модерног песништва<sup>56</sup>.

Иако изгледа да Ристовић песника овде ставља у пасиван, а не делатан положај наспрам стваралачког процеса, чиме би се, барем ако прихватимо валеријевско-фридриховску аргументацију, у том погледу нашао са оне стране модерности, чини се да у последња два стиха песме аутор *Улога на сенке* проблематизује апсолутизацију надахнућа. Наиме, он у „игру“ укључује и сопствену намеру, па сам тренутак инспирације постаје само освешћивање већ постојећег наума, а песничка прилежност и одуговлачење постају сам тај процес трагања подузет од песника.

Текст у којем се у *Улогу на сенке* писању стихова даје изузетно високо место јесте кратка песма „У сјају залазећег сунца“. У њој лирско Ја каже:

Седео сам на улици и читао песме  
Био сам стар човек  
Уосталом – већ Бог. (Ристовић 1981: 24)

Човек који поезију чита и у њој ужива бива изједначен са највишим бићем. Ипак, такав статус и схватање поезије, заправо је само особно мишљење лирског Ја, и није признато од других, с обзиром на то да поред лирског субјекта док у стиховима ужива, пролазе младићи и девојке без неких јасних знакова да га примећују. Поезија представља значајну и божанску чињеницу само за њеног посвећеног читаоца.

О стваралачкој вештини која чини људе и остала бића која тематизује бесмртним пева песма „Један од начина да останемо бесмртни“. Иако овде у питању није поезија већ плетење, и у српској се традицији – сетимо се само Лазе Костића – а и оној широј, ова вештина доводи у најужу везу са песничким стварањем. Такође, у метапоезију улазе и оне песме које певају о другим уметностима. Плетилца у овом остварењу на свом разбоју на тканини испреда лице лирског субјекта, као и његовог коња и пејзажа у коме се налазе, и на тај начин их преводи у вечност.

Да се Ристовић у овој својој књизи скоро систематично бави различитим аспектима песничке уметности, и свега што је у вези са њом сведочи и песма „Обичан живот“. У њој се пева о различитим изворима које песници користе претварајући их у

---

<sup>56</sup> Фридрих тако, позивајући се на Валерија, о инспирацији пише: „сваки уметнички рад мора да се одвија у 'незасењеној светлости' поетике тј. знања како се то прави; уметник је највиши тип homo faber; његов бог је Аполон, а не Дионис: инспирација је другоразредна ствар, примарно је делатно откривање, које наместо импровизације ставља конструкцију, наместо хаотичне слободе 'краљевство уметничког ограничавања' [...]“ (Фридрих 2003: 178)

поезију. Ристовић у овој песми прави малу песничку типологију. Тако има песника који материјал за своје песме преузимају, или можда и поткрадају од других, за њих се у песми каже „да се хране јагодама из суседова повртњака“, као и оних који се хране литературом и могу се видети „око поноћи у библиотеци са једним осветљеним окном“ (Ристовић 1981: 28). Ипак лирско Ја овде посебно занимају они песници који свој живот на неки начин поетизују, али и архаизују. Такви ствараоци своју свакодневицу и дневну учмалост желе да прикажу као посебно стање духа:

И сасвим сигурно  
Има песника који киће чељад у кући  
Ружном навиком  
Да досаду од које пате прикажу  
Као изузетно стање духа  
Кадро да замени низ конкретних чињеница поступака или празноверних  
примисли  
Које смо уобичајили називати:  
Обичан живот. (Ристовић 1981: 28)

Помињањем обичног живота Ристовић овом песмом успоставља везу између две главне теме своје збирке. Песма је, с обзиром на значај свакодневице у поезији самог Ристовића, изразито аутопоетичка и представља још једну легитимизацију свакодневног у поезији. Чини се, према овој песми, да није потребно улагати напор да се сопствено свакодневно духовно стање представи као екстраординарно, као што није неопходно ни поетизовати ствари око себе. Обичан живот и ствари које га чине су сасвим достојна тема и извор песничког стваралаштва.

У сличном тематском регистру испевана је и песма „Од нечега смо доиста начињени“ у којој се лирски субјект – песник директно обраћа својој песми, за коју тврди да је начињена од његових осећања и мисли: „Кажеш да си начињена / Од мојих осећања моје мисли или било чега томе сличног“ (Ристовић 1981: 30). Ипак, песнички субјект шаље своју песму у угао, у коме се налазе бубице, миш и разне друге ситне ствари. Песник, изгледа, не верује својој песми, и шаље је тамо где се налазе ствари од којих је заиста и начињена.

Списак текстова у збирци који можемо укључити у жанр метапоезије ту се не завршава. У песми „Добит од оног што изгубимо“ песничка становишта се повлаче пред суровошћу коју доноси реалност. У песми „Другојачији призор“, пак, наилазимо на следеће стихове:

Замени шаку стварног  
За целину привида  
Никако не губећи из вида оно од чега си начињен:

Месо крв и кост. (Ристовић 1981: 35)

Овај аутопоетички исказ може се видети и као покушај измирења поезије и стварности. Неименованом адресату сугерише се да напусти делиће стварности за целину перспективе коју би му привид, односно поезија у овом случају, могла пружити, али ипак задржавајући пуну свест и о сопственој телесности и материјалности.

И песма „Опис извесног стања“ бави се и дословно темом певања. Лирски субјект удружује свој глас у њој са птицом којој се обраћа. Мотивација за тако нешто проистиче из контрастираности велике жеље лирског Ја за певањем и његовог „гласа који пара ухо“ и од којег и сам песнички субјект „набира обрве“.

Да окренутост самој поезији представља једну од доминанти књиге *Улог на сенке* сведочи и кратка песма „Стражилово“. Иако не представља једну од маркантних песама ни ове књиге, а ни Ристовићевог дела, овај текст јесте јасан знак Ристовићеве запитаности над песничком традицијом и проблематиком, као и посвету националним великанима. Топоним Стражилова у српској култури је барем двоструко традицијски маркиран, Бранковим гробним местом и великом песмом Црњанског. У Ристовићевој песми лирско Ја се налази на излету заједно са вереницом, и док седе на трави, пре оброка изненада угледају неименовану жену која држи свитак и на њему: „указује на места где део произилази из целине и где целина држи све делове на окупу не протусловећи им“ (Ристовић 1981: 34). Места на свитку и целина на коју указује жена из стихова могли би бити песничка традиција и њени делови, с обзиром да лирско Ја себе позиционира у тако посебан простор. Индивидуално дело произилази из целокупне песничке традиције, и постаје њен део. Самим тим и жена која држи свитак јесте алегоричка фигура. У прилог овом разумевању Ристовићеве песничке слике могу бити у прилог и последња три стиха песме:

А оно што је било јуче  
Понавља своју слику  
Неког будућег дана. (Ристовић 1981: 34)

Наведени стихови отуда могу указивати на важност историје поезије и песничких претходника, чије слике настајују и остварења оних који долазе након њих.

„Стражилово“ није једина посвета песницима у *Улогу на сенке*, ту је и песма „Песничко вече“ у којој се пева о комеморативном скупу посвећеном песникињи Г. Т. Извесно је да се ради о Гордани Тодоровић, Ристовићевој вршњакињи која је преминула 1979. године. У овој краткој песми Ристовић јукстапозиционира слике са



опроштајне песничке вечери и онога што следи након ње, са сликама које приказују распадање тела покојне песникиње. Сlike су стављене једне наспрам других зато што су та два догађаја симултана, живот који у овој песми поприма обележје баналне свакодневице се наставља, па песници након тужне вечери одлазе у оближњу крчму где воде „безбожне препирке“, док је тело песникиње остављено на милост црвима:

[...] За то време  
Једна бубица излази из њене очне дупље  
А црв као кончић  
Мили преко бледих уста. Хаљина јој је  
Пуна воде  
Са земљом  
У наборима (Ристовић 1981: 42)

Да збирка *Улог на сенке* није могла бити више песмоцентрична, потврђује и то што је Ристовић у њу укључио и своју одбрану песништва, песму названу „У одбрану поезије“ која својим насловом асоцира на чувене расправе Филипа Сиднија и већ помињану Персија Биш Шелија. У времену садашњем, када у књижевности потпуно доминира проза, пре свега роман, Ристовић страшно стаје у одбрану поезије и истицању њених вредности наспрам овог данас много популарнијег, па и цењенијег жанра.

Насупрот песничком стварању, писање прозе више, према Ристовићу, личи на посао. Зато је и језик прозе једноставан и плошан:

Писати прозу једноставно је колико и писати писма  
Може се то чинити у било које доба дана  
И у присуству других особа  
Ако будете прекинути у оном што бих пре назвао послом него уметношћу  
Можете ставити зарез тамо где сте стали  
И наставити у неко друго време  
Које сматрате погодним (Ристовић 1981: 43)

Иако се нигде експлицитно не истиче, јасно је да је прози супротна поезија, која не може бити схваћена као професија, и која се, како смо већ видели, не ствара сваки дан и у било које доба, већ тражи посебне тренутке и самоћу. Песнички језик је свакако сложен и највише се разликује, томе су нас барем научиле и формалистичко-структуралистичке теорије двадесетог века, од језика свакодневице и администрације.

Тек у другом делу песме лирска инстанца експлицитно пореди прозу и поезију. Поезија се истиче својом сажетошћу, и за лирско Ја један стих вреди више него томови романескних циклуса:

Одвратни су ми томови књига које је написао један човек

Па ма био у питању неко ко се зове Оноре или Марсел  
Или Франц или она жена са мушким именом  
Које никако да утувим  
Кадилад сам обузет правом мржњом према такозваним великанима пера  
Чија су дела обележена бројевима од 1 до 14 и даље  
И дражи ми је један једини стих неког посве осредњег песника  
Него гомиле чађавих књига које како веле сликају доба разнолике судбине и  
спокојну или неуравнотежену људску нарав. (Ристовић 1981: 43)

Предност поезије је и у томе што се једним стихом може рећи оно за шта је прозном начину изражавања некада потребно и неколико књига. Ту, дакле, лирско Ја, а са њим и песник Ристовић, види недостижну предност песничког начина изражавања над прозним.

У наставку песничке збирке *Улог на сенке*, Ристовић се окреће другој главној теми ове књиге – свакодневном животу и малим стварима које га чине. Ипак, и овде имамо песама у којима се два главна смера књиге укрштају. Једна самосвесна песма представља програм овог окретања малим стварима, и стога она савршено у себи спаја две централне песникове преокупације у *Улогу на сенке*. У питању је песма „Речи“ у којој Ристовић образлаже своју заокупљеност ефемерним. Из разлога што представља једну од песама у којима Ристовић излаже сопствену поетику песма заслужује да је наведемо у целости:

Велике поетске слике: дрво снег или птица  
Имају потребу да говоре  
Али исто тако:  
Моја лева и десна ципела  
Наочари  
Новчаник надут од новца или провидан као стакло  
Али исто тако:  
Животиње вазда лишене поетичности  
Црв глиста буба  
Која заудара пацов  
Што држи се чврсто ножицама за ивицу рупе у каквом јавном заходу  
Али исто тако:  
Клин забијен у танку и гипку даску  
Чаша са провидном и лелујавом водом  
Сто о који се заправо сада ослањам или сто над којим се надноси  
Твоје лице  
Имају посве разумљиву  
Потребу да говоре. (Ристовић 1981: 39)

У овој песми Ристовић оправдава скретање своје песничке пажње са великих или, можда прецизније, традиционалних песничких слика и мотива на оне врло ретко у поезији обрађиване слике из свакодневице. Разлог за то је једнака потреба тих

свакодневних предмета и неугледних животиња попут црва, глисте и бубе да се искажу. Отуда песник, као неко кога је Ристовић још раније одређивао као особу посебно осетљивог слуха, треба да им позајми свој глас.

У својим стиховим Ристовић је и ову уврежену поделу на велико и мало, битно и небитно итекако проблематизовао. То чини, између осталог, и у песми „Снага доказа“: „Шта је велико а шта је мало? Овај предмет овде рече неко да је велики / А онај предмет тамо / Да је пак мали“ (Ристовић 1981: 80). Ипак, та уобичајена поимања величине и мајушности песник овде доводи у питање: „Но је ли велико садржано у малом и мало садржано у великом?“ (Ристовић 1981: 80). Велико и мало се садрже једно у другом и није их лако раздвојити. Ристовић за то наводи и доказе: На пример: / Јабука и њена семенка кокош и јаје / Намећу ли поређење нуде ли одговор?“ (Ристовић 1981: 80).

Још једна песма, иако у њој нема директног помињања поезије и песничког процеса, може се схватити као аутопоетичка, и у њој се, такође, говори у прилог малим стварима и оправдава њихово присуство у поезији. То је песма „Усамљен човек“:

Има један посве мален предмет  
Готово безначајан  
Скоро ништаван  
Судећи према ономе што се њиме може учинити  
Али ево како ми заправо он  
Обузима пажњу читаво време  
И ја га узимам у шаку  
Стављам на длан  
Посматрам како мења облик за обликом  
Премећући се  
Из једног стања у друго  
И доводећи у забуну  
Оне који такође зуре у њега  
Преко мога десног или левог рамена. (Ристовић 1981: 40)

Дакле, иако се на први поглед ради о једном малом и безначајном предмету, чији идентитет песник не прецизира, проширујући тако говор ове песме на све сићушне ствари, његово пажљиво посматрање које предузима лирски говорник ове песме чини да се у њему открију бројна нова и непозната својства. Испоставља се, ипак, да се нипошто не ради о нечем једноставном, већ о предмету који након пажљивог посматрања изазива чуђење и запитаност. Тај предмет и његова чудесност привлачи том усамљенику и друге људе, и ево њих како на крају песме провирују иза његових рамена, и они опчињени том маленом необичношћу.

О малом предмету недовољно прецизираног идентитета Ристовић пева често, па тако и у сасвим краткој песми „Светиљка под капом“. Овде малени предмет, такође, добија изразито позитивну конотацију, с обзиром на то да осветљава лица лирског субјекта и његове драге, и чини их другачијим:

Између мене и ње  
Некакав предмет неуобичајена облика и за који не можемо посве сигурно рећи  
шта представља  
Шаље своју пригушену светлост  
Уоколо  
Чинећи другојачијим  
Оба нагнута лица. (Ристовић 1981: 79)

Дајући малим стварима овакав значај и проблематизујући уобичајену бинарну опозицију велико – мало, Александар Ристовић пева о малом и свакодневном, често га и прослављајући, као у песми „Ура траво“, кратком остварењу у којој се слави трава у којој леже лирско Ја и његова вољена: „Ура траво / Која се њишеш око њених дојки струка и меснатих гузова / Која додирујеш и моје ухо“ (Ристовић 1981: 85).

Поред биљака, и животиње су честа тема Ристовићевих стихова, оне сићушне попут мишева („Хајде да ловимо мишеве“) или свиње, која у уобичајеном поимању, углавном, представља нешто сасвим непоетично и неприкладно за лирику. Посебно је непоетичан догађај клања свиња, који Ристовић уноси у своју песму „Несрећа“:

Господе заклали су моју свињу  
Што сам је о узици водио [...]  
Сада је ено  
Обријане окупане  
И подигнуте до таванске греде  
Помоћу кука и ужета  
Док јој се у дрвеном каблу  
Пуше топла и масна црева (Ристовић 1981: 94)

О потреби да и обични предмети и мале и неугледне животиње имају потребу да говоре, Ристовић је певао у песми „Речи“. У низу песма из *Улога на сенке* Ристовић такође даје глас и обичним људима, припадницима наизглед непоетичних професија. Ако прихватимо дефиницију да „реч 'свакодневица' означава широк дијапазон радњи које врше обични људи“ (Моран 2011: 22), Ристовић овим низом песама управо представља те радње обичних људи које се понављају из дана у дан.

Иако то експлицитно не назначавача, Ристовић овим низом песама прави један песнички циклус унутра своје књиге. У овој збирци песник препушта свој глас дрводељи, сеоском учитељу, апотекару, чувару стада, младићу са обручем, копачу

јаме, старијој жени и војнику. Све ове песме, у којима нам се насловом назначава ко нам се у њима обраћа, Ристовић даје једну за другом.

Техника коју у случају ових песама Ристовић користи, подсећа на употребу „персона“, која је особито стекла на популарности у модернизму, деловањем Езре Паунда и Томаса Елиота. Употреба персона је и код наших песника послератног модернизма, посебно код оних који су се ослањали на Елиота и савремену англоамеричку лирику, стекла значајну популарност, и можемо је наћи најпре код Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића и Јована Христића<sup>57</sup>. Овај поступак који у себи садржи и драмску компоненту састоји се у давању песничког гласа некој одређеној личности.

Код помињаних англоамеричких и српских песника најчешће се радило о добро познатим историјским или митолошким ликовима. Најрепрезентативнији примери употребе овог песничког поступка што се наше поезије тиче могли би бити они у Павловићевим збиркама *Млеко искони* и *Велика скитија* (1969), где у првој проговарају античке фигуре, док се у другој глас даје личностима из српског средњовековља. Међутим, код Ристовића су личности које нам се обраћају сасвим обични људи, чак, у највећем броју случајева, људи са маргине. Ристовић је познату песничку технику прилагодио својим намерама и програму давања прилике да говоре онима којима се поезија све до друге половине двадесетог века, барем у нашој књижевности, скоро уопште није бавила.

Искази овог низа Ристовићевих личности најчешће су веома једноставни, усмерени на пуки опис сопствене делатности, с обзиром на то да су људи одређени путем својих занимања, и свакодневних радњи. Тако Ристовићев дрводеља каже: „Ја сам дрводеља / Моје алатке не теже од конца / Упиру у свето дрво / Тање га / Буше“ (Ристовић 1981: 45). Слични су искази и других Ристовићевих личности, рецимо апотекара: „Ја сам апотекар / Справљам беле ружичасте зелене и мрке напитке [...] Додајем једну течност другој течности / Мешам прах овог и оног / Са прахом овог и оног“ (Ристовић 1981: 47) или чувара стада: „Ја сам чувар стада / Ја идем за стадом чија вуна светли као јутарња светиљка“ (Ристовић 1981: 48). Идентично је структурирана песма и о копачу јама: „Ја сам копач јама / Дуж пута ја копам јаме у које се слива вода / Ја копам гробљанске јаме / И копам јаме у сеоском дворишту / За стајско ђубриво“

---

<sup>57</sup> Мајкл Хамбургер наводи да „The problem of multiple personality become most acute in those poets to whom tradition was not something given and self-evident [...] but something to be selected from the *musée imaginaire* of literary history, to be renovated and restored“ (Hamburger 1972: 126)

(Ристовић 1981: 50). Ипак, као што и усамљени човек из претходно анализираних песме након дужег посматрања „обичног“ предмета открива његове интересантне и скривене ствари, тако и код ових обичних људи искрсавају неке неуобичајене појаве и спознања. Тако се испоставља, да је дрводеља начињен, такође, од дрвета, којим се опсесивно бави и обрађује га, и да су се у његовом случају човек и материјал стопили у једно. Ово можемо схватити и на буквалан начин, али можемо видети и као метафору његове посвећености занату којим се бави. Апотекар у својим свакодневним активностима задубљен у справљање лекова и прашкова долази до дубљих спознаја самога живота:

Кадикад осећам да сам и сам начињен  
Од капљица  
Које се крећу вртоглавом брзином  
Пре него што очврсну  
Или испаре  
У посве провидном и миришљавом ваздуху. (Ристовић 1981: 47)

Исто тако, чувар стада, који нам саопштава „мени мало треба да будем оно што желим“ за тили час је способан начинити пиштаљку од врбе „Чији звук зауставља незнанца на коњу / Или неко девојче чије сисе вире / Из комотног хаљетка“ (Ристовић 1981: 48). Овај неугледни пастир, испољава тако свој ванредни музички таленат.

Шта тек рећи за младића са обручем и стару жену, једине у овом циклусу које не дефинише њихово занимање, већ тренутна игра и животна доб. У току своје игре са обручима бацајући их у ваздух, младић нехотично ствара призоре који „Као да отварају пут ка истини коју нисам досегао“ (Ристовић 1981: 49), а старица из песме испоставља се да је сасвим од посебне врсте. Она призива духове, али и чини да остале старице, међу којима седи, када то пожели подлежу њеној вољи и крећу се четвороношке, њачу као магарад или говоре француски. Са тим је у вези архаична слика старице која има вештичије моћи. У складу са раније изнесеним песничким становиштима у песми „Речи“ и овде се на „конкретним“ примерима, показује да се и у ординарном, врло често указује оно несвакидашње и драгоцено.

Овај низ песама није једини „нехотични“ циклус у *Улогу на сенке*. Поред њега издваја се и низ песама о ручковима. Опет је у питању једна уобичајена радња којој наизглед није место у поезији, а Ристовић јој посвећује низ песама. Он овде приказује различите ручкове, оне који се обедују на различитим местима, али и које конзумирају разне особе. Такође, ту је и циклус/вишеделна песма „Пси“ која представља ову

животињску врсту из више углова, као и „Крчма“, вишеделна/песма циклус, опсежан попис разноврсних посетилаца овог посебног места<sup>58</sup>.

У овој књизи је, такође, и обимна песма/циклус „Војничка балада“. Ристовић је сваки од њених девет делова посветио различитим ситуацијама у којима се могу наћи војници. Ту су војници који се враћају из рата, али и војници који се налазе у рову и војници изложени баражној ватри, али и војници у јавној кући и у гостионици. Оно што се понавља као лајтмотив, барем ових ратних војничких ситуација, јесте младост војника, како се у првом делу песме каже „ниједном није више од шеснаест година“ (Ристовић 1981: 53).

Ипак, оно што изазива најснажнији утисак јесте тема смрти у овој песми/циклусу. Њој су посвећена и два дела ове песме, њено присуство је овде обавезно јер како песник каже: „Да не говорим о смрти / Смрт је војнички посао“ (Ристовић 1981: 56). Овакво виђење смрти као посла у наставку овога дела постаје још присније, па смрт као посао, постаје објект љубави и жеље, и са њоме војници воде љубав:

Лежећи војнички положај  
Уистину положај љубавника  
Који истура своје весело оружје  
И води љубав са оном  
Која је смрт сама у лепом зеленом ружичастом и црном рубљу (Ристовић 1981: 56)

Са визијом смрти се и завршава овај Ристовићев песнички текст, само нас у последњем делу песник суочава са морем смрти, морем које се састоји од безбројних наслаганих људских лешева, који су ту вероватно остали након битке на бојном пољу. У њему се налази и лирско Ја овог последњег одељка „Војничке баладе“:

Управо то: војничко море  
Где се сијасет тела додирује  
И наново враћа ономе што је њихов почетак  
То  
Стварно колико и измишљено старо начело  
Смрт пре свега (Ристовић 1981: 57)

Да би ова слика добила на снази и аутентичности лирски глас је саопштава из сопственог искуства, из сопствене тескобе и умирања:

Један сам од њих и мој глас једва да надјачава гласове оних што су поред мене  
[...]  
Осећам да стојим у средини

---

<sup>58</sup> Више о овим трима песмама/циклусима говорићемо у поглављу „Каталог у поезији Александра Ристовића“, у трећем делу дисертације.

И да ми нечији потиљак  
Заклања оно што бих уистину хтео да видим (Ристовић 1981: 57)

Ова слика мртвих и умирућих наслаганих тела представља Ристовићев завршни коментар како ове песме, тако и војничког позива у целини, позива чија је коначна и једина извесност само и једино смрт. Отуда би се ова песма могла видети као антиратна.

Као што смо видели, Ристовић се преко ових песама са војничком темом и у *Улогу на сенке* позабавио јединим од својих омиљених песничких мотива, мотивом смрти. То нису биле једине песме у којима смрт долази у први план. И у овој књизи имамо песму у којој се лирски субјект пита о својој будућој смрти, и замишља неки вид идеалног момента да се она деси. Песме ове садржине већ су познате из књиге *О путовању и смрти*. Овде је песма која обрађује овај Ристовићев опсесивни мотив „Нова смрт“. Смрт која се прижељкује је она какву има сељак док се бави неким од својих једноставних, свакодневних послова. У питању је дакле нека врста смрти у складу са животним ритмом и са елементарним, тренутна и лака:

Да ми је да умрем као што умире сељак [...]  
Док поји коња  
Вади мед из кошнице  
Ставља мелем на рану задобијену у једном од оних дуготрајних ратова  
Музе краву  
Подиге ограду око нове куће  
Калеми воће [...] (Ристовић 1981: 84)

Такође, и овде се као пожељна смрт, као и у неким другим песмама Ристовићевим на ову тему, види она у кругу породице у кревету:

Или једноставно: док лежи  
У гостинској соби  
Окружен укућанима и на кревету (Ристовић 1981: 84)

У књизи *Улог на сенке* Ристовић је испољио велику разноврсност приступа теми саме поезије, дотакнувши се скоро свега што се обично наводи као предмет метапоезије: „Metalyric poems refer to lyric inspiration, to the poetic creative process, to the social task of literary creation, or to the intended reader’s reception“ (Müller Zettelmann 2005: 132). Отуда би се можда Ристовићева поезија о поезији могла подвести и под шири концепт од онога који подразумева сам жанр метапоезије. Могли бисмо отуда тај аспект његовог песништва одредити термином и концептом *песничке самосвести*.

Под песничком самосвешћу подразумевамо следеће образложење Тихомира Брајовића:



„синтетички“, обједињујући теоријски конструкт који се тиче нарочитог, песнички артикулисаног себе-знања у смислу *autopoesisa* своје врсте, а који своје *експлицитне* и *имплицитне* манифестације проналази у лирском песништву као белетристички повлашћеном модусу изражавања базичне, њему инхерентне „нарцисоидне“ диспозиције, са свим оним што она подразумева и носи са собом. Ваља скренути пажњу да, овако схваћена, песничка самосвест заправо представља (мета)естетски феномен који је у извесном смислу „шири“ од експлицитне или имплицитне аутопоетике лирског стваралаштва, што ће рећи да, зависно од контекста и околности, може у целини да обухвати аутопоетички аспект, или да га пак само „окрзне“, будући да подразумева свеукупан, егзистенцијално актуелизован – а не тек занатски и „технички“ профилисан – однос песништва према себи и свему што га окружује у једном вазда реверзибилном, (ауто) рефлексивном кретању које своју фундаменталну нарцисоидност непрестано екстериоризује, једнако као што интериоризује видљиве и невидљиве манифестације стварности, дочаравајући сопствени „свет“ и његов положај у „спољном“ Свету као поље нарочитог, лирски посредованог смисла, односно онога што личи на њега. (Брајовић 2013: 35)

У наредном пасусу, користећи теоријска разматрања Андреаса Јагера и Алфреда Вебера, Брајовић конкретизује своје разумевање термина песничке самосвести:

Лепеза могућих тематизација и њима одговарајућих интерпретативних разумевања овако схваћене *песничке ауторефлексивности* као „погонског замајца“ лирске самосветси прилично је, наравно, широка, и креће се од „писања 'о поезији и песницима' тј. од поетолошке поезије [poetological poetry] у ширем значењу речи“, преко „ауторефлексивности као својства песничког језика што у први план ставља текстуалност песме“, па све до „ауторефлексивности као резултата песникове свести о сопственом статусу у модерном друштву“. У том смислу можда чак постаје могуће говорити и о посебном „жанру ауторефлексивне поезије, којим се означава песнички третман бар једног аспекта ауторове теорије, или поетике, као примарни и отворени тематски интерес. Овај тематски жанр укључује све песме које се баве песником (његовом позицијом и улогом у култури и друштву сопственог времена), писањем поезије (креативним процесом и језичким проблемима), и/или песме (уметничко дело, његова структура и квалитет). То значи да све ауторефлексивне песме као доминантан предмет имају неки аспект песникове поетике“. (Брајовић 2013: 35–36)

Имајући у виду ова појашења и разграничења, можемо рећи да је код Ристовића, са књигама *Та поезија* и *Улог на сенке* дошло до проширивања од позиције на којој се ауторефлексивна поезија ограничавала само на сопствену аутопоетику, у једном невеликом броју песама у првих неколико његових збирки, ка оваквом широко схваћеном концепту песничке самосвести који у себе укључује различите аспекете и питања песничког себознања, који ће постати репрезентативан не само за поезију

Александра Ристовића, већ и за српску поезију друге половине двадесетог века у целини, чији је Ристовић један од најзначајнијих представника металирике или самосвесног песништва.

### *Нигде никог*

И у књизи *Нигде никог*, која се појавила само годину дана након *Улога на сенке*, песнички ум Александра Ристовића остао је заокупљен самом поезијом и животним реалијама. Међутим, за разлику од претходне две песничке збирке, у овој књизи доминантну позицију заузима свакодневни живот. Са бићима и предметима који га чине, лирско Ја ступа у присан однос, о чему сведочи и апострофа која представља доминантан песнички поступак у овој књизи<sup>59</sup>.

Такође, у књизи *Нигде никог* можемо сасвим јасно стећи представу у каквом се простору и времену налазе бића и предмети са којима лирски субјект ступа у дијалог. Као и у својим ранијим књигама, и овде Ристовић обликује један одређен хронотоп, али за разлику од пасторалног, који карактерише његове прве песничке књиге, овде се ради о обликовању света провинције, села или неке варошице, коју настањују кројачи, бербери, учитељи, кољачи свиња, месари, гробари, и бројне друге личности са маргине, попут малоумника и јавних жена. У питању су појаве којима је далека свака иделаност, а за разлику од бујности природе која карактерише неколико раних Ристовићевих песничких књига, овде господари годишње доба зиме<sup>60</sup>. Отуда би се

---

<sup>59</sup> О обраћању и апострофи као једном од карактеристичних поступака Ристовићевог песничког рукописа говорићемо посебно у поглављу „Апострофа у поезији Александра Ристовића“ у трећем делу ове дисертације.

<sup>60</sup> Интересантно је да је већина песника Ристовићеве генерације, пре свега Иван В. Лалић и Јован Христић, гајила одређени медитерански култ у својим стиховима – култ лета и мора. Ови песници певали су о лету у више наврата. Лето је годишње доба у којем се живот налази на своме врхунцу и достиже своју пуноћу. Лето и море врло често у поезији ових аутора чине јединствени хронотоп. Пишући о поезији свог пријатеља и песничког сродника Ивана В. Лалића, Јован Христић је записао: „Није тешко приметити да су лето и југ најчешћа климатска и географска локација Лалићевих песама; па и када им је предео зимски и континенталан, у њима можемо осетити дах лета које ће доћи и треперење неког мора у позадини. Могао би се написати читав оглед о медитеранској инспирацији наших модерних песника, од којих већина нису медитеранци. У том огледу морало би се рећи да је Медитеран за њих – као што је био и за Камија – поновно откривање и повратак лепоте коју смо (да парафразирам *Хеленино изгнанство*) заборавили у хиперборејским поднебљима зиме и магле. Морало би се исто тако рећи да је за њих Медитеран могућност, или повод, да се обнове пуноћа и богатство чулног доживљаја, насталог у маглама метафизике и апстракције. Када се обраћамо Медитерану, обраћамо му се не само као поднебљу лепоте и чулности него и као поднебљу у коме имамо највише прилике да обновимо своју везу са конкретним, са материјом коју у модерном песништву – и у модерном начину мишљења уопште – прети опасност да изветри у симбол и апстракцију.“ (Христић 1994: 99). Када је написао да би се могао начинити читав оглед „о медитеранској инспирацији наших модерних песника“ Христић је свакако мислио и на себе. Мало ко је био од савремених српских песника толико доследан у певању о лету и

могло рећи да је свет песничке збирке *Нигде никог* антитеза пасторалном свету ране Ристовићеве поезије.

За разлику од хармоније, али и унисонности која карактерише идилични свет, свет збирке *Нигде никог* је непредвидљив и разноврстан. Ова Ристовићева песничка књига почиње обраћањем путу за пешачење, коме лирски субјект упућује питање куда га то води док иде средином друма „заклоњен огртачем и у обући са јаким ђоновима“ (Ристовић 1982: 9). Пут се овде, као и у књизи *О путовању и смрти*, види као метафора живота, не само зато што лирско Ја не зна куда га пут води, пут који час представља стрмину, а час успон, што би исто могле бити метафоре за лаке и тешке животне периоде, већ и отуда што се пут никако не завршава, и окончаће се тек са смрћу лирског субјекта. Интересантно је да на том путу пред лирског говорника искачу „жабице не веће од дечје шаке“ (Ристовић 1981: 9). Овде се поново јављају жабе, Ристовићеве омиљене животиње, које врло често уноси у своје стихове.

Ове животиње могу бити и антиципација једног од главних усмерења Ристовићеве књиге, њене заинтересованости, пре свега, за оно маргинално и аутсајдерско, и у поетичком, и у егзистенцијалном смислу. Личности, бића и предмети са животне, али и са књижевне маргине биће тематизовани у овој Ристовићевој књизи. Када се ради о личностима, уколико прихватимо поделу Ханса Мајера на интенционалне и егзистенцијалне аутсајдере (в. Мајер 1981), њихово аутсајдерство је

---

уздицању истог као зенитног периода у години. Почев од „Једног сентименталног путовања по мојој соби“ које пева о крају лета, и „Острва“ која славе његов повратак, из његове ране књиге *Песме 1952 – 1956*, преко песме-циклуса „Mezzogiorno“ из његове централне књиге *Александријска школа* (1963), која представља химну пуноћи живота које ово годишње доба носи, све до позних „Дошло је лето“ и „Три песме о лету“, у којима се предосећа крај овог годишњег доба, који је истовремено и крај делатног животног раздобља. Отуда је разумљиво што је, баш Лалић констатовао како ће се Христићева централна метафора остварити „у биному море-лето“ (Лалић 1997: 131), Леон Којен је писао о лету као „повлашћеном годишњем добу Христићевог песничког света“ (Којен 2012: 68), а Драган Хамовић своју монографију о поезији и поетици Јована Христића насловио *Лето и цитати*. Имајући све ово у виду, није чудно што је Јован Христић Ивану В. Лалићу у спомен написао песму насловљену као „Летња литургија за мртвог песника“. Песнику који је своју поезију унео медитерански дух једино је летња литургија могла бити посвећена, а песник за кога је једино лето било годишње доба и метафора пуног живљења једино је летњу литургију могао и морао написати.

На почетку свога стваралачком пута и сâм Ристовић је, како смо видели, често своје идеалне пејзаже обогаћивао сунчевом светлошћу и смештао у бујну природу или у близину мора, у чему је следио и Душана Матића. Лето и пролеће свакако су били, или експлицитно наглашена, или подразумевајућа, годишња доба његових првих неколико књига (од *Сунца једне сезоне*, па све до *Венчања*). Међутим, у књизи *Нигде никог* временски период у коме се смештају његове песничке слике је зима. Она је експлицитно присутна у скоро свим песмама ове књиге. Почев од кољача свиња који у зиму, вероватно око празника, обавља свој посао и вози се саоницама са газдином ћерком, до песме „Снег“ у којој се лирско Ја обраћа директно овој природној појави. Такође, пејзажи који се осликавају у његовим песмама никако не могу бити медитерански, што су они у његовим првим књигама само условно могли бити, већ су изразито континентални – пејзажи једне провинције дубоко у копну. Ово Ристовићево кретање и на плану годишњих доба, од нечег што је било полазна тачка генерације ка сопственој теми, јесте још један од видова његове песничке реализације.

пре свега егзистенцијално. Они су рођењем у провинцији, и припадништвом ниским сталезима и неугледним фесовима, гурнути на друштвену маргину, ван главних догађаја и светала позорнице. У поетичком смислу, у питању је свет који такође није био пречесто књижевно тематизован, барем када је лирски род у питању, и коме из тог разлога Ристовић жели дати глас.

Будући да су лирски јунаци Ристовићевог песничког света нису само људи, већ веома често и животиње, аутор књиге *Нигде никог* и у овом случају на своју песничку позорницу изводи оне животиње које у егзистенцијалном смислу сматрамо грозним, одвратним или штетним, попут жабе или свиње, а у књижевном смислу непоетичним. Мада, у односу на људе који владају овим нашим светом, могли бисмо рећи и да су све животиње по рођењу аутсајдери.

Већ у другој песми књиге, „Предео са снегом“, очитује се ова Ристовићева окренутост оне што је маргинално. У овој песми њен аутор проширује и изневерава наша очекивања од поезије, јер се лирско Ја, уместо да се, у складу са у лирици успостављеним обичајима, обраћа драгој или пријатељу, упућује своје речи кољачу свиња. Такође, поред неубичајеног адресата, и сам догађај клања свиња био би погоднији некој натуралистичкој прози него поезији.

Ристовић у овој песми даје детаљан опис клања, од тренутака пре самог чина и описа уплашених свињских очију, преко догађаја свињокоља („твоја лепотица види јутарње сунце у облику округлог сечива / док је обухваташ коленима не испуштајући цигарету из уста ни једног часа“ (Ристовић 1982: 10)), па све до уређивања животиње након њеног усмрћивања („свлачећи са ње кожу као скупоцену хаљину и стављајући јој у утробу масну шаку“ (Ристовић 1982: 10)).

Много простора поред догађаја, као и пуну карактеризацију, у песми добија и кољач. Лирски субјект га пита о разлозима његовог смеха док врши обред клања и уређивања, али и ћутљивости за кафанским столом, неко време након усмрћивања свиње. Слика коју нам доноси последња строфа песме има у себи елементе језовитости, али и указивања на аналогije између света животиња и света људи:

Седиш у саонама са господским покривком, ти кољачу свиња,  
одевен у рухо кољача свиња док уоколо промиче снег  
и милујеш танан врат газдине кћери, њене уши и заобљене удове. (Ристовић 1982: 10)

Кољачева рука која је нешто раније клала свињу, сада чини нешто сасвим друго, милује танан врат газдине кћери. Дакле, један исти човек је способан и за две тако

супротне радње као што су клање и миловање. Али то, заправо, није коначно изходиште ове Ристовићеве песме. Газдина кћер је упоређена путем помињања њених ушију, које се помињу и код свиње, као и заобљености, која такође карактерише и животињу, са свињом коју је кољач управо заклао. Отуда нам се сугерише да би кољачева рука, која тренутно милује женски врат, могла и њега преклати као што је преклала и свињски. Тако ова слика добија извесну језовиту позадину.

И песма „Питања за онога који није овде“, опева једног аутсајдера и сувишног човека. Ристовићево лирско Ја се интересује за судбину учитеља по завршетку школске године:

У којем правцу ћеш отићи ти, учитељу,  
када школа буде затворена и ученици се разбеже по околним брежуљцима,  
када послужитељ скине бакарно звоно са довратка и окрене се другоме послу?  
(Ристовић 1982: 11)

У време распуста, учитељева егзистенција је излишна, он губи *raison d'être* свога постојања, и то га квалификује да се песничко Ја ове песме заинтересује за његову судбину у овом периоду године. Наредне строфе песме у којима говорно лице песме представља хипотетичке ситуације у којима се учитељ може наћи у то доба, говоре у прилог схватња овог јунака Ристовићевог песничког света као сувишног човека. Он се може обрети у сеоској крчми, у којој пије танко вино и дружи се са другим личностима са животне маргине „са ћопавим свирачем и са сељанком која пуши на лулу“ (Ристовић 1982: 11), или у сопственом дому са старом матером, или коначно у празној школској згради у којом разговара сам са собом. Позиција учитеља као животног аутсајдера учвршћује се у последњој строфи песме, где се он слика као сиромашни бескућник и стални путник усамљеник:

У којем правцу ћеш, отићи ти, учитељу,  
сав иметак носећи у једном џепу и наизуст знајући оно што ти ваља чинити,  
не настав ни једног сапутника, него су ти за петама овца и јагње? (Ристовић 1982: 11)

Као што нам знак питања којим се песма завршава сугерише неизвесну учитељеву судбину, тако нам и овца и јагње који једини прате учитеља на овом путовању откривају и разлоге због којих се лирска инстанца Ристовићеве песме за њега интересује. Јагње и овце, као познати симболи невиности и наивности, сугеришу незлобиву и наивну природу самог учитеља. Ове врлине остуда постају разлог за бригу коју према њему испољава песничко Ја.

Да Ристовићева збирка у доброј мери постаје обраћање људима различитих занимања из једног провинцијског места сведочи и песме „Радионица“. У њој је у центру пажње кројач, који је попут учитеља због посла и положаја који обавља одгурнут у страну. Презрела га је жена за коју је заинтересован, а која се не обазире на њега, обичног кројача, већ прижељкује богатог човека за себе.

И поред тога што га је издала, лирско Ја сугерише кројачу да се не свети жени која га одбацује: „Немој је убости иглом [...] Немој је застрашити [...]“ (Ристовић 1982: 16). На основу наредби/сугестија које даје кројачу, можемо закључити доста и о самом лирском казивачу ове песме. Он наступа као глас разума и мудрости који кроз сугестију кројачу да настави започети посао, поручује да се живот наставља, на шта асоцира и слика удевања нове нити у нову иглу, као и да ће се друге жене и њихови гласови појавити:

Него доврши оно што си започео  
удевајући нову нит у нову иглу  
и присећајући се других гласова о зимским празницима. (Ристовић 1982: 16)

Ова песма није једина у књизи *Нигде никог* у којој се пева о кројачу. Њему је упућена још једна песма са краја збирке – „Лицидерско срце“. Интересантно је да песма о кројачу и овога пута говори о изневереним љубавним очекивањима, међутим, сада у питању није љубавно разочарање кројача, већ самог лирског субјекта. Оваква комплементарност двеју песма сведочи о чврстим везама које се успостављају између појединих песама, тема и мотива ове Ристовићеве збирке. Иначе, песма је сачињена као низ налога кројачу шта да сашије лирском Ја. Путем ових захтева и одеће какву за себе жели, сазнајемо доста о песничком субјекту ове Ристовићеве збирке. Лиски субјект жели капут, чакшире, прслук и кратак капут, све тамних нијанси. О њему можда највише казује строфа у којој се даје налог за шивење чакшира:

Сашиј ми од истог материјала тамне чакшире  
да могу трајати онолико колико то будем хтео,  
да могу обићи у њима многе градове, села и засеоко. (Ристовић 1982: 64)

Говорник ове, а могуће и других песама Ристовићеве збирке, је луталица, човек кога ноге носе различитим путевима. Није отуда збирка узалуд почела обраћањем путу. Такође, лирски субјект ове песме је и боем, човек кафане и дружења:

Сашиј ми таман прслук, ти кројачу,  
у којем ћу седети за гозбеним столом окружен веселим лицима  
таман да бих у једну од двеју рупица заденуо господску ружу. (Ристовић 1982: 64)

Последња строфа доноси слике љубавног разочарања лирског субјекта које он поверава кројачу:

Сашиј ми таман кратак капут, ти кројачу,  
са дубоким и пространим џеповима у којима ћу стискати песнице,  
све гледећи у ону коју ми одводе од стола под дрвеће које почиње да се тресе  
након неколико тренутака. (Ристовић 1982: 64)

У низу људи различитих занимања, са друштвене маргине, лирски глас Ристовићевих песама пева и о гробару у остварењу „Посао за гробара, за мене или за оног у чијем одсуству сам написао ову песму“. Лирски субјект и у овој песми сугерише ономе коме се обраћа шта да ради:

Леп је дан, ти гробару,  
те застани мало крај празне јаме  
и посматрај оне који се пењу уз брег. (Ристовић 1982: 26)

Поворка која се пење уз брег, заправо је погребна поворка која носи сандук са мртвацем који треба да буде покопан у јаму коју гробар управо копа. Оно, на шта му лирско Ја скреће пажњу, јесу лица људи у поворци која су иста као и лице умрлог који се сахрањује. Нису, међутим, само у питању иста лица већ „исти трбух, шаке, глежњиви и готово иста одећа“ (Ристовић 1982: 26). Лирски субјект вероватно гробару жели да укаже како нема разлике између мрвог и ових што су (још) живи, јер су сви смртни и ови у поворци ће убрзо бити посао за гробара, пошто су од истог материјала сачињени. Међутим, ово није једино значење ових Ристовићевих строфа. Оне се могу протумачити не само у метафоричном смислу, дакле да су сви живи заправо живи мртваци, већ да су људи који носе ковчег заиста мртви и представљају једну језовиту поворку мртваца. Овакво тумачење нам може сугерисати и мртвачева рука, која се у наредној строфи помаља из ковчега.

Ипак, као и у првој песми са кројачем и овде лирски субјект саветује гробара да се не заноси сувише овом спознајом о свеопштем мртвилу и пропадљивости, већ да настави свој посао:

А онда настави посао не размишљајући о другом  
и не размећући се тек стеченим искуством,  
што је, уосталом, за који час већ замагљено другојачијим причама. (Ристовић 1982: 26)

Ристовић и у овој песми не жели да стане на страну неких дефинитивних спознаја, већ „замагљује“ мноштовом других ствари које такође постоје, у овом случају „другојачијим причама“. Дакле, прича о свеопштој смртности или о живим

мртвацама само је једна од бројних прича и спознаја које нам живот нуди. Отуда је, као и на бројним другим местима, сугестија Ритовића да се ка тим искуствима отворимо.

Списак људи који настањују свет збирке *Нигде никог* и којима се њен лирски субјект обраћа овде се исцрпљује. Још један аутсајдер о коме Ритовић пева је будала, која се на маргини друштва нашла не због свог матерјалног положаја, већ због своје менталне ограничености. Као и у неким другим песама, и у песми „Једној будали“ се лирско Ја обраћа другоме питањем, што сведочи о томе да Ритовић у овој својој књизи жели да створи код читаоца дојам разговора и постојање потенцијалних одговора адресата, на тај начин креирајући њега као целовит лик. Креирањем ове илузије двосмерности разговора, Ритовић жели да испуни једно од програмских начела своје лирике, које је у давању прилике оним подређеним и занемареним да проговоре својим гласом.

Ипак, у овој песми будали се дају посебне моћи и знања („Оно што ти, будало, знаш не зна други“ (Ритовић 1982: 33)), јер то је разлог што она иде у „другу крајност“, бирајући оно што други избегавају:

Тумарајући уоколо, ти, будало, идеш у другу крајност  
изабрав између Нечег и Ничег оно што је уистину ништа,  
причицу под покривачем и дах у округао прозор. (Ритовић 1982: 33)

Будала бира између понуђених Нечег и Ничег, баш то ништа, односно ствари које су нематерјалне природе „причицу“ и „дах“, и представљају ништа према матерјалним критеријумима. Могуће је да баш због тог избора будала бива названа будалом. Међутим, лирско Ја сматра да је по среди нешто друго, и да јуродиви коме се он обраћа поседује неку врсту езотеричних знања. Ово Ритовићево вредновање будале или луде, као некога ко поседује неке посебне моћи и знања блиско је становишту распрострањеном у средњем веку, у коме је лудост и малоумност била само наличије светости. Лудило се тада дубоко поштовало „стога што оно носи трагове невиности, безазлености, непознавања зла [...] јер је од природе лишено разума“ (Левер 1986: 15). Отуда због те безазлености проистиче и схватање да је малоумник у поседу и посебне врсте знања:

луда је драга Богу, прва у небескоме краљевству, али такођер и прва на Земљи, јер једино она у своме поремећеноме мозгу, партиципира на тајној мисли свемогућег. Бог му надахњује истину као што је надахњује дјетету. Уосталом, што је он друго доли дијете које је чудом 'остало' у милости невиности? (Левер 1986: 16)



Према оваквим схватањима „глупост је изокренута мудрост, правда наопако [...] слободна од свих норми и ограничења официјелнога света, као и од његових забрана и његове озбиљности“ (Бахтин 1978: 277).

Таква становишта добила су свој израз и у литератури, па код Раблеа имамо „апологију глупости као једне од форми неофицијалне истине, као једног гледања на свет, ослобођен од свих индивидуално-користољубивих интереса, норми и вредности 'овога света“ (Бахтин 1978: 279). Сродну апологију глупости имамо и у овој Ристовићевој песми, у којој се поступци будале виде у позитивном светлу баш због одбијања да се следе материјални принципи.

Као о бићима која су у посебном дослуху са Богом, о малоумницима се старала црква, хранила их, штитила и давала им смештај у својим самостанима. Посебан статус и место су тек уживале луде на дворовима. Из схватања луда као поседоватеља посебне врсте спознања произилазила су „голема преимућства дворских луда – који изворно бијаху прави душевно заостали болесници – да кажу све што им падне на памет“ (Левер 1986: 16). Отуда у старим друштвима „луђаци никад нису били издвајани. Напротив, у феудализму и апсолутизму имали су строго интегрирану функцију“ (Мајер 1981: 18).

Укључујући у своју песму разумевање будале као бића које види више од других, Ристовић је помера са аутсајдерске позиције ка месту личности која је битна за свет и друштво, као што је урадио и са учитељем дискретно истакнувши његове врлине.

Да обични људи, занатлије и сељаци, насељавају у великом броју свет збирке *Нигде никог* сведочи и песма „Кентаур са главом обасјаном из оба правца“. У овој песми необичног наслова лирско Ја комуницира са бербериним у запуштеној бријачници. Ово обраћање је конципирано као вишеструко одбијање устројено градацијски. Најпре у првој строфи лирски субјект каже берберину да му не уклања увојке са браде, а у другој да му не скрађује косу. Ипак, врхунац песме су последње две строфе у којима лирско ја одбија љубавно удварање берберина:

Немој ми шапутати на ухо речи од којих бих поцрвенео само кад бих могао да им одгонетнем значење,

немој ме одвести (држећи ме под руку и уносећи ми се у лице)

у једну од оних просторија где се момци љубе у уста и пробају вечерње хаљине.

Не говоримо истим језиком, ти берберине у запуштеној бријачници,  
другојачије си протумачио мој изглед или моје понашање

док покушавам да те убедим у оно што зна и мало дете играјући се невероватним играчкама. (Ристовић 1982: 34)

Испоставља се да је берберин код кога долази лирско Ја, заправо, двоструки аутсајдер, како својим ниским друштвеним положајем, тако и сексуалном оријентацијом.

Да је песник Ристовић склон приказивању различитих сексуалних пракси и прекорачивању уобичајених образаца<sup>61</sup> сведочи и песма „Закон“. Иако се у овој песми лирско Ја обраћа судији, у центру пажње је, заправо, трећа особа, она због које лирски глас моли судију да обрати пажњу на њу:

Одложи на час своје списе, ти судијо,  
те подигни поглед на ону што уђе у собу  
дан уочи главне расправе.

Рече да ће родити братовљево дете  
вешто скривајући нарасто трбух  
шареним огртачем. (Ристовић 1982: 38)

Неименована жена из ових стихова се на маргини нашла прекорачујући границе дозвољеног и кршећи један од најчвршћих табуа људског друштва – инцест. Ипак, иако је прекорачила границе друштвених норми, и ова жена заслужује милост, саосећање и љубав. Да је то тако, сведочи и њен пас, који је прати и за њом цвили („псето које припада несрећници у шупљој обући / цвили, звецка ланчићем“ (Ристовић 1982: 38)). У прилог вишедимензоналније карактеризације ове жене уведена је дигресија са псом у трећој строфи. Лирски субјект песме, очито сагледавајући ствари у ширем контексту, наступа у овој песми као молилац и заступник жене пред судијом. Он га моли да јој се смилује:

Учини јој ону услугу коју од тебе очекује,  
стави параграф крај једне другачије бројке  
које нема у књизи са металним угловима. (Ристовић 1982: 38)

На изванредан начин и у овој песми врлине које жена има, и њена могућност да пробуди љубав и приврженост код једне животиње, искупљују је код судије. Тако Ристовић све своје аутсајдере враћа у матицу живота, представљајући их пре свега као људе од врлине, или чак бића са посебним даровима.

---

<sup>61</sup> Према Хансу Мајеру прекорачивање граница представља једну од главних карактеристика аутсајдерства, посебно у случају аутсајдера по рођењу, када је „сама егзистенција постала прекорачењем границе“ (Мајер 1981: 14)

О заокупљености Ристовића изопштенима из друштва и онима на друштвеној маргини, сведочи и песма „Испред и иза“, где се лирска инстанца обраћа сеоском потуцалу, а посебно бисмо истакли песму „О правичности, о расипању“. У овој песми Ристовићев лирски субјект обраћа се прогоњеном, ономе ко је одметник од закона. Увођењем преступника, Ристовић проширује круг својих аутсајдера и на оне интенционалне, који својим свесним деловањем одводе себе на рубове друштва. За разлику од претходно анализираних песама, које су имале доста прецизно дефинисаног адресата, овде је он много дифузнији. Иако се лирски субјект обраћа у другом лицу једине, имамо утисак да се он заправо обраћа мноштву, свим људима који су прогоњени, и који су починили неко непочинство:

Ти човече, коме су за петама  
газдини пси, отац обешћашићене девице  
или полицајац са упереном лампом и лисицама у цепу. (Ристовић 1982: 47)

Лирско Ја ове песме, као и неких других песама у збирци, легитимише себе као неког ко је на страни прогоњених и оних ван закона, прекршилаца норми, неко ко је њихов јатак и помагач:

Оставићу на кући отворена врата и одшкринут  
прозор на било којој од њене четири стране  
како би могао ући кроз врата или кроз било који од одшкринутих прозора [...]

Јер, на страни сам онога ког јури закон  
и онога који је ван закона  
и онога који се закону супротставља користећи се овим и оним. (Ристовић 1982: 47)

Спремност да помогне одметницима и преступницима поново проистиче из ширег увида и сагледавања ствари мимо уобичајених норми и оквира. И пут преступа и прогонства, може бити, само нешто другачији и вијугавији, пут који води ка врлини, спознаји и, како се у овој строфи експлицитно наглашава, Богу, а порок и прекршај могу бити само пролазна рана животна фаза:

Јер, на страни сам онога  
што је упетљан у младалачке недаће  
и који бира другачији начин да стане пред божје лице. (Ристовић 1982: 47)

Поменули смо већ да је Александар Ристовић, поред људи са маргине, био веома заинтересован у своме песништву и за животињски свет, посебно за оне животиње које су у контексту песничке традиције сматране непоетичним и недостојним тако узвишене ствари као што је поезија.

Отуда се Ристовићево лирско Ја у песми „Удварање једној свињи“, која већ својим насловом изазива одређену зачудност, обраћа баш свињи. Сама ова песма својом формом и адресатом представља прекорачивање бројних песничких конвенција, с обзиром на то да су песме током историје песништва, често писане у форми обраћања драгој, као вид (фиктивног) удварања, док је у овој песми биће коме се Ја удвара, ни мање ни више, свиња. Ово биће је, према нашим уобичајеним асоцијацијама које за њега везујемо, понајмање прикладно за нежне и суптилне речи, које упућујемо бићу коме се удварамо. Одређена бласфемичност и гротескност провејавају из овог наслова, али и целокупне песме. Ипак, ово „удварање“ проистиче из емпатије коју лирско Ја књиге *Нигде никог* осећа за оне који су, на овај или онај начин, проказани и скрајнути. Лирски субјект, који се представља као песник, тако има одређене симпатије за свињу и њено понашање:

Не доликује мени који сам песник да волим што и ти,  
али има нечег што ми је драго и што има облик  
извесне распусности у ономе што чиниш, вазда се двоумећи. (Ристовић 1982:  
19)

Поред симпатија за њене поступке, лирско Ја јој се обраћа и из самилости, због тога што свињу управо воде на клање, и отуда јој он упућује неколико љубавних речи, које су потпуно супротне од оних које уобичајено добија, и које ће добијати док је буду водили у кланицу:

Приђи ми, ти свињо, господарице брлога,  
шапнуо бих ти коју љубавну реч у широко ухо  
пре него што те одведу обасипајући те час похвалом, час погрдама. (Ристовић  
1982: 19)

Ова песма није једина у збирци у којој се лирско Ја обраћа некој животињи. Ристовићев лирски субјект се у песми „Природни разлог“ обраћа још једном од својих фаворита из животињског света – жаби. У овој песми он позива жабицу да му скочи на руку. Занимљиво је да у средишње две строфе ове четвороделне песме, добијамо поглед из жабље перспективе на лирског субјекта. Као што је у свом песничком програму исказивао да жели да да глас у својој поезији запостављеним бићима и предметима, овде нам представља њихову перцепцију, њихов поглед на ствари. Добитак је двострук, жаба се од стране читалаца перципира као биће које види и осећа, а слика коју она види, заправо је веома слична оној коју види човек када гледа жабу. Жаба исто тако, лирско Ја види као биће непријатног изгледа:

Гледаш у мени оно чудовиште

што шири уоколо  
јак мирис дувана и непроветрене одеће.

И које се, ево, пригнуло к земљи  
да те улови  
шаком са већ утрнулим прстима. (Ристовић 1982: 68)

Дакле, све је ствар перспективе, и што се Ристовића и његове поезије тиче, ону људску и људски поглед на ствари, нипошто не треба апсолутизовати и сматрати једином.

Такође, поред свиње и жабице, пажња се поклања и овци у песми „Једној овци“. Лирско Ја у овој песми упозорава овцу да не иде за колима, јер на њима седи сам ђаво, који је мами у пропаст и на клање:

Ти, овцо, не иди за колским точком,  
јер онај што седи горе, певуши и замахује бичем  
није нико други до сам ђаво прерушен у сеоског шерета. (Ристовић 1982: 82)

Ипак, оно што је најинтересантније у овим песмама јесте она промена перспектива у песми о жаби, и којима, заправо, сâм лирски субјект себе поставља у позицију аутсајдера. Видети некога као чудовиште и монструма, истовремено значи доивљавати га као аномалију и одступање, и поставити га у аутсајдерску позицију.

Међутим, не види се лирски субјект као аутсајдер само из угла неке животиње, која га види као чудовиште због тога што је припадник њој страног људског рода. Лирско Ја, које себе одређује као песника, види се и као маргиналац унутар људског рода, управо због свог песничког позива, како се то очитује у песми „Замена вредности“, где се оно налази у инфериорној материјалној позицији спрам богатог трговца, коме се обраћа следећим речима: „Немам новаца и не могу купити оно што си разастро унаоколо, ти трговче“ (Ристовић 1982: 51). Ипак, лирско Ја нуди трговцу да замене места – он ће му уступити своје песничке способности за материјална добра која трговац поседује:

Уступићу ти оно што се толико пута називалом душевном преосетљивошћу  
и способност да видиш оно што до сада ниси могао видети,  
колико и да чујеш шум и гласове ту где би се рекло да нема ни једног ни другог.  
(Ристовић 1982: 51)

Као што је видео будалу као особу која поседује посебне вештине и знања, која не видимо на први поглед, лирски субјект захтева да и њега сада тако посматрамо. Мимо сиромаштва које се лако да уочити, лирски субјект инстинстира да су његове перцептивне способности екстраординарне. На тај начин песник се чини

амбивалентним – на први поглед је сиромашни маргиналац, док боље сагледавање омогућава да га видимо као особу изузетних вештина. Поред ове преосетљивости и чудесних, тако рећи пророчких, способности лирски субјект нуди трговцу и онај једини иметак који песнички живот захтева: перо за писање, сто, столицу и лист хатије.

Нудећи ове своје моћи, песник ће заузврат добити блага од овог света која трговац поседује:

За то време ћу бити уз твоју жену или кћер и окружен твојој послугом,  
имајући озбиљан израз на лицу и изводећи по ко зна који пут  
мали комад за породично приказивање са једном, две или више личности  
сједињених у једној. (Ристовић 1982: 52)

Имајући у виду последњу строфу песме, чини се да лирски субјект заправо покушава да превари трговца да замене места. Док би трговац покушавао да пише на папиру који је добио од песника, песник би уживао благодети његовог богатства. На то нас посебно упућује помињање малог позоришног комада на крају, у коме је лирско Ја глуми једну или више личности по потреби.

Имајући све ово у виду, јасно је да се лирско Ја ове Ристовићеве песничке збирке указује као веома амбивалентно. Са једне стране има способност разумевања других, оних који су грешили, попут жене из песме „Закон“, или оних чија перцепција стварности се не поклапа са већинском, попут адресата из песме „Једној будали“, а показује и спремност да помогне широком кругу потлачених и прогоњених. Моћ да својим гласом покреће и усмерава друге и буде свеприсутан<sup>62</sup> даје лирском субјекту ових Ристовићевих песама некакав профестски, чак, светачки ореол. Такав ореол мудраца му дају и савети које он дели другима, гробару и кројачу, између осталих. Са сличним песничким Ја са израженим профетским аспектима сусрели смо се у Ристовићевом опусу у књизи *Венчања*. Међутим, лирски казивач у књизи *Нигде никог* има и своју другу страну. И он сам је скитница и бездомник, песник и аусајдер као и људи и остала бића и предмети о којима пева. Отуда је његова природа сложенија у односу на природу његовог претходника из Ристовићеве збирке из 1966.

Ипак, можда би се као врхунац аутсајдерске тематике ове Ристовићеве песничке слике могла навести песма „Беспредметно сећање“ у којој песник помиње Алис Б. Токлас, авангардну уметницу и животну партнерку Гетруде Стајн, која је и написала чувену *Аутобиографију Алис Б. Токлас*. Ова уметница је током свога живота заузимала

---

<sup>62</sup> О овим особинама лирског Ја књиге *Нигде никог* више види у поглављу „Апострофа у поезији Александра Ристовића“.

бројне аутсајдерске позиције. Најпре, може се сврстати у све три аутсајдерске категорије које обрађује Ханс Мајер у својој гласовитој књизи. Алис Б. Токлас је била жена пољско-јеврејског порекла, хомосексуалне оријентације. Такође, као уметница она се уклапала у још једну маргиналну нишу.

Ристовић ову америчку књижевницу јеврејског порекла у складу са оријентацијом књиге на животне реалије, уводи у песму путем сећања лирског Ја, као једну од успомена из детињства, тако избегавајући утисак немотивисаног укључивања њеног лика у збирку. Алис Б. Токлас се појављује у часопису који чита мајка песничког субјекта:

У неком од предратних ресторана  
моја мати чита новине, заправо чланак  
о Алиси Б. Токлас која је подигла на ноге извесно друштво. (Ристовић 1982:  
65)

Наставак песме представља опис свакодневних детаља из тога поподнева, који су такође остали у меморији лирског гласа песме. Опис конкретне топографије, пролазника, као и мајке и њихове поручбине доминирају централним делом текста:

А између гимназијског двориштва и библиотеке  
човек на бициклу превози ролне са филмом  
из једног биоскопа у други за представу у 17.30.

Моја мати ставља шминку, уклања ситне боре  
и ухвативши конобара, даје му знак да приђе,  
плаћа сладолед, кафу и новине које остају на столу. (Ристовић 1982: 65)

На крају песме сећање се поново враћа на Алис Б. Токлас, што показује да је њена фигура повлашћен детаљ у меморији, и да ово сећање, ипак, није беспредметно и безразложно, како нам сугерише наслов песме:

А Алиса Б. Токлас навлачи јахаће рухо и за тренутак  
прноси прст носу удишући љубавни мирис, позива списатељицу у помоћ  
и изгледа пометено због промене пола, заводљивости извесних делова тела и  
играчке коју држи у руци. (Ристовић 1982: 66)

Последња строфа надилази обично сећање, и представља авангардну уметницу баш у тренутку прекорачивања наметнутих граница, као једне од кључних особина аутсајдерских фигура. Њена андрогина појава, у коју се можемо уверити посматрајући и њене фотографије, порушила је границе између полова.

Поред наведених особина јасно је уочљива и изражена саморефлексиивност овог Ристовићевог песничког Ја. У више наврата он сагледава сопствену природу и положај себе као песника у свету, али и природу бића и предмета којима се обраћа, и о којима

говори. Једна од песама које би се свакако могле узети као програмске и аутопоетичке, и у којима лирски глас себе дефинише подвлачењем сопствене самилости за целокупан свет који га окружује јесте песма „Не губећи из вида ниједно биће ни предмет“. Интересантна је посебно у овој песми, коју вреди навести у целини, самодефиниција лирског Ја кроз обраћање другоме:

Имам за тебе самилости, ти прасе у повртњаку,  
Са белим коврцама на челу и са тамним коврцама на леђима  
Док ријеш леју по леју, сладећи се овом стабљиком овде и оном стабљиком  
тамо.

Имам за тебе самилости, ти свињо коју воде на клање  
два момка, држећи те за уши, кроз сеоско двориште  
док веје снег на тамну земљу, на кожух и голу лобању оног што једним ножем  
превлачи преко сечива другог.

Имам за тебе самилости, ти разбојнице у затворској ћелији,  
док шкрипе големи кључеви у брави и улази поп са малом књигом,  
док стојиш са марамом на лицу и слушаш песмицу о ружама кроз суседно окно.

Имам за тебе самилости, ти која умиреш у порођајној муци,  
напињући трбух и ногу подигнутих свиленим конопима,  
док онај који очекује дете седи у гостиони преко пута, погледа упрта у столњак,  
бео и с капљицом вина у средини.

Имам самилости за тебе, ти девојко коју сусрећу у шуми  
четворица са газдиног поседа и који ти сада деру лепу хаљину  
и обављају чин обљубе сваки понаособ, ударајући руменим лицем о твоје  
румено лице.

Имам за тебе самилости, ти шумо, воденични точку, ти мливо у шаци,  
ти птицо што се узвијаш у небо и ти која падаш из њега стрелимице,  
за све вас самилост једнаку поседујем, не губећи из вида ниједно биће ни  
предмет. (Ристовић 1982: 45–46)

У овој песми на једном месту у малом имамо све оно са чиме смо се сусретали у читавој збирци *Нигде никог*. У средишту пажње лирског казивача су и овде људи са маргине, разбојник у ћелији, као и они који страдају, попут девојке коју силују у шуми. Лирски субјект се обраћа и особама у граничним ситуацијама, жени која умире на порођају. Песничко Ја се, такође, и животињама које пате, свињи коју воде на клање, и прасету у повртњаку.

За све који страдају песнички субјект има саосећања и разумевања, и на тај начин им бар мало олакшава патњу и чини да је лакше поднесу. Ипак, границе његове самилости се не заустављају само на људима и животињама, оне се шире и на шуму,



воденички точак, мливо у шаци, односно на сва позната бића и предмете. Овакве размере емпатије, али и способност да се тај тоталитет обухвати, поново доста говоре о Ристовићевом лирском казивачу. Те моћи може имати само неко посебно биће, чаробњак или пророк.

Песма „Не губећи из вида ниједно биће ни предмет“ поред тога што показује размере самилости Ристовићевог лирског Ја, прецизно изражава и тематским границе његове поезије. У њој је експлицитно изражена тежња да се сва позната бића и предмети представе у стиховима .

Још једна сродна песма је и „Места“ у којој лирско Ја захтева од своје кћери да устане од стола, како би он могао сести уз прозорско окно „и да бих још једном видео оно што ми се учинило вредним гледања“ (Ристовић 1982: 12). Као вредно гледања испоставља се заправо све, јер за лирску инстанцу ове песме једнаки су и длето и комад дрвета, и магаре под товаром и онај који га гони, и копоран од свиле златних дугмади неке госпође са сиротињским избушеним хаљетком. Поред ових поређења у овој песми песничко Ја користи и следећа:

Јер, једнака је песма оне која познаје свој занат  
и глас неког невољника што је опијен вином,  
његово певање, дакле, док иде равно из крчме. (Ристовић 1982: 12)

Исто тако, подједнако је значајан и вредан пажње уман човек, као и будала и луда:

Памет каква будаласта човека  
и памет оног који има у малом прсту  
васколик човеков труд, судбину овог и значење. (Ристовић 1982: 12)

Овде поново наилазимо на одјеке Ристовићевог разумевања луде које смо већ наводили. А свакако да бисмо ово изједначавање свих бића и предмета, требали посматрати у склопу Ристовићевог начела посматрања ствари мимо уобичајених оквира и норми. Но, у сваком случају, баш из разлога што све у себи крије неку вредност, као нам је у претходно анализираним песмама показао Ристовић, све подједнако заслужује да на њега буде обраћена пажња. Овај радикални егалитаризам изложен у овој песми, такође је нека врста имплицитног оправдања Ристовићевог песништва. Стављањем лирског Ја ове песме у позицију поред прозора, да буде посматрач целокупног животног садржаја, Ристовић подвлачи веристичку оријентацију своје поезије из овог периода.

Слично становиште о поезији као репродуковању виђеног доноси нам и 4. део песме/циклуса „Љубавни труд“ у којој се лирски субјект обраћа огледалу:

У свему си једнако мени ти, огледало  
јер од једног чиниш два и од два четири  
и од четири шеснаест посве истоветних предмета. (Ристовић 1982: 41)

Поређење песника, и уопште писца са огледалом веома је старо. Међутим, у Ристовићевом случају ово одражавање виђеног у стихове није тако једнозначно. Када се о виђењу и гледању ради, Ристовић је тај проблем ставио у фокус песме „Читав призор“. Лирски субјект се обраћа у овим стиховима неком неодређеном Ти, могуће и самом себи, и саветује га на који начин да посматра свет. Он заговара неку врсту непосредног, изравног гледања, без било чијег посредовања:

Не гледај кроз наочаре  
него скини наочаре и гледај свет  
који је посве другачији но виђен кроз округла стакла. (Ристовић 1982: 18)

Само такав начин гледања омогућиће нам да сагледамо свет на прави начин и уочимо сва његова лица, преливе и ситнице које га чине:

Наједном ће ти бити све непознати:  
семенка стабаоце и одраз  
било ког предмета на било којој површи. (Ристовић 1982: 18)

Гледати свет сопственим очима исто тако значи не ослањати се на претходна искуства и на претходна виђења и њихове описе. Отуда и искуства песника и писаца не могу бити од помоћи:

Не читај овог или оног песника,  
твоје и песничко искуство два су искуства  
које је тешко спојити у једно. (Ристовић 1982: 18)

Ристовићеви поетички ставови изнети у овој песми подсећају и на феноменолошки захтев ка самим стварима, али још и више на позив за дезаутоматизацијом наше перцепције, на коју је позивао и Виктор Шкловски у својим раним текстовима. По овом корифеју руског формализма, и двадесетовековне теорије књижевности уопште, деловање наших чула се временом аутоматизује, „ствари које су опажене неколико пута почињу се опажати препознавањем“ (Шкловски 1969: 44). При аутоматизацији „ствари се узимају уздуж и попрјеко, ми их не видимо, већ их препознајемо по основним ознакама. Ствар пролази крај нас као да је замотана, знамо да она постоји према мјесту које заузима, но ми видимо само њезину површину“ (Шкловски 1969: 43). Цитирајући Толстоја Шкловски илуструје у свом теоријском манифесту „Уметност као поступак“ шта нашем биствовању чини аутоматизација: „Аутоматизација прождире ствари, хаљину, намештај, жену и страх од рата. Ако читав

замршени живот многих пролази несвјесно, онда тај живот као и да не постоји.“ (Толстој нав. према Шкловски 1969; 43).

Због тог узмицања живота пред аутоматизацијом нашег опажања, неопходна је њена дезаутоматизација, а у том процесу кључну улогу игра уметност: „И ево због тога, да би се вратио осјет живота, да бисмо опет могли осјетити ствари, да бисмо камен учинили каменом, постоји оно што се назива умјетношћу. Циљ је умјетности дати осјет ствари као виђење, а не као препознавање“ (Шкловски 1969: 43). Ове реченице Шкловског могли бисмо узети и као један од циљева Ристовићеве уметности. С тим што би његова поезија имала и циљ да помери наше опажање са оних ствари које сматрамо битнима и великим, и да усмери наша чула и на оно што се према аутоматизму перцепира малим и неважним.

На том фону је и песма „У дослуху са стварним предметом“, чији наслов већ призива управо усмеравање на саму ствар, а не на представу коју нам намеће аутоматизација наших чула. Последња строфа управо је упућена сопственој уобразиљи, од које се захтева како упућеност на истински предмет, тако и фокусирање на оно што се сматра неважним:

Ти, уобразиљом која си вазда у дослуху са стварним предметом,  
стави свој улог на оно што је тек незнатне вредности  
и не очекуј много од оног који те употребљава са толико притворности.  
(Ристовић 1982: 79)

Још једна песма у којој се заговара егалитаризам је и „Терет вредности“. И у овој песми можемо наћи неке ставове који би у контексту Ристовићевог пеништва могли имати општији значај. То су уверења о неопходности сваког живог створа и места које свако заузима на свету. Тако у првој строфи лирски глас поручује „Нико није непознат“ (Ристовић 1981: 50), док у другој говори да свако има свој посао, који једино он зна и самим тим своје место на свету.

У трећој строфи нам лирско Ја исказује своје најдубље уверење о једнакости, али и подједнакој обдарености свих на овом свету, јер сви поседујемо оно елементарно и по томе смо исти:

Никоме ништа није ускраћено. Напротив,  
свакоме је дато да види, чује, говори и креће се тамо и овамо,  
надмећући се у говорењу, слушању или кретању у различитим правцима.  
(Ристовић 1981: 50)

У последњој строфи лирски субјект нас упућује на ту разноликост бића, које је он скупио на једном месту, али то место на које нас упућује може бити једино сама збирка *Нигде никог*:

И ево оних на које сам мислио на једном истом месту,  
затечених у различитим положајима где стоје, седе, чучнувши и налакћени,  
са једном ногом у ваздуху или са обе испружене и не мрдајући малим прстом.  
(Ристовић 1981: 50)

Песма „Терет вредности“, јасно је, још једно је у низу Ристовићевих остарења, у којима он експлицира разлоге свога бављења различитим животним сферама и разноврсним бићима и предметима.

Да је Ристовићев веризам сложен, и помало противречан, сведочи и појава ђавола у свету који моделира збирка *Нигде никог*. Кнез од овог света се најпре појављује узгредно у песми „Мада је дан“, синегдохском сликом репа који искрсава међу другим објектима у песми: „Док вејавица застире окно / и ђаволов реп врлуда међ околним предметима“ (Ристовић 1982: 13). Коначно, у песми „Саслушање уз ђаволски потпис и друге поуке“ лирска инстанца песме се обраћа директно ђаволу, кога именује као „кућног шерета“. Лирски субјект поставља ђаволу низ питања о његовим активностима, које, иако наизглед делују уобичајено, имају обележја изопачености и изокренутости и тако сугеришу и первертираност онога ко их обавља (испијање воде из празне чаше, јахање коња наопачке, испијање чорбе из флаше). Обављајући те активности ђаво истовремено и засмејава жену која га следи, и која му помаже у његовим активностима. Како по синтагми којом је ословљаван, тако и по радњама које обавља, Ристовићев ђаво има обележја лакрдијаша, па бисмо чак могли рећи и да је овај ђаво „весели амбивалентни носилац незваничних гледишта, светости наопако“ (Бахтин 1978: 50). Ипак, он се забавља и загорчавајући животе људима:

Јеси ли помешао спискове оних који ће бити осуђени и оних који ће бити ослобођени,

јеси ли ставио ђаволски потпис на какав документ од необичне важности?

(А она коју засмејаваш стоји уза те додајући ти мастило и упијачем прелазечи преко обојене хартије.) (Ристовић 1982: 62)

Можда због присутва ових демонских елемената у Ристовићевој поезији, у књизи *Нигде никог* наилазимо и на песму „Без наслова“ која делује да је испевана у форми неког апокалиптичког пророчанства, што оснажује претпоставке о шаманском и профетском карактеру Ристовићевог лирског субјекта. Пророчанство које нам се даје у овој песми је о доласку наопаког, али и лакрдијашког времена:

Долази време будала,  
време вашарске шатре  
и поспрдљивца са смешним лицем. (Ристовић 1982: 24)

То је доба у коме ће све вредности бити изокренуте, а то су управо вредности и начела која заступа Ристовићев ђаво („и пера које клизи здесна у лево / по изокренутој хартији“ (Ристовић 1982: 24)). Врхунац изопачености долазећег доба види се у томе што ће то бити „време неуког учитеља“ и „књиге која се не може отворити ни с које стране“ (Ристовић 1982: 24). Заправо, врхунац невоље је што ће то бити доба незнања, у коме се неће читати, и у коме ће они који подучавају бити незналице.

Када се о самосвесној лирици ради, Ристовић и у овој књизи испољава извесну скепсу спрема литературе. Тако је у песми „На крају крајева“ у којој се лирско Ја обраћа књигама на полицама и у библиотекама:

Од какве сте ми помоћи, пак, ви књиге које читам и заборављам?  
Оно што сам запамтио након толиких година  
могао бих испричати неком малодушном слушаоцу за кратко време (испуњено досадом, бесмисленим упадицама и очајем). (Ристовић 1982: 22–23)

Из овог корпуса металирике посебно је интересантна песма „О путу“. У њој се лирски субјект обраћа дечаку кога сустиже на путу „који није учртан ни у једну од земљописних карата“ (Ристовић 1982: 84). Тај пут би можда могао бити и онај животни, а дечак кога сусреће исти тако је књижевник као и песничко Ја:

Ти са првим књижевним саставом под пазухом  
и ја, идући с тобом у корак  
са последњим књижевним саставом под пазухом. (Ристовић 1982: 84)

Песма представља сусрет два песника – дечака на самом почету свог књижевног пута и лирског субјекта на заласку књижевне каријере. У другој строфи лирски субјект нам представља и делатност двојице песника, којој ће они заједно приступити. То је опис онога што представља песнички посао:

Гледаћемо оно што се не да видети и што није намењено гледању,  
слушаћемо оно што се не да чути и што није намењено слушању,  
додирнућемо оно што се не да додирнути и што није намењено чулу додира.  
(Ристовић 1982: 84)

Употребити сва чула и њима досегнути оно што другима није доступно јесте према овој Ристовићевој песми суштина и моћ песничког позива. Интересантно је да се овај сусрет младог и старог песника у овом остварењу може протумачити и као сусрет садашњег и некадањег себе. Томе доприноси и последња строфа у којој и лирско Ја и

дечак, са којим се сусрео, пију из исте боце и брбљају о истом предмету, па се може закључити да се ради о истој особи.

У бројним проблемима и темама које се тичу поезије и књижевности, Ристовић се дотиче и улоге читаоца. Претпоследња песма у књизи „Одсјај“ јесте обраћање ономе ко се налази са друге стране песничког текста<sup>63</sup>. Лирски субјект читаоцу даје неку врсту упутства за читање и тумачење. Смисао текста, заправо, умногоме зависи од читаоца који „домеће“ значење. Отуда лирски субјект поручује читаоцу да доврши оно што је започео:

Служећи се речима свакако  
и домећући им смисао од којег су узмицале  
све тежећи једном значењеу.

Јер једног нема без другог,  
садржај и значење садржаја  
тек су предмет и његова једва уочљива сенка. (Ристовић 1982: 86)

Важност читаоца састоји се у томе што без њега, заправо, ни нема садржаја онога што је написано. Значење које читалац придаје садржају његова је једва уочљива, али неопходна сенка.

Из корпуса *Нигде никог* треба издвојити и песму „Зачаране“ у којој Ристовић, као и у неким ранијим, настоји да превазиђе сва тематска ограничења и све табуе лирике, и да докаже да се о свему може написати песма. Тема ове дуже песме је женска мастурбација. У њој нам Ристовић даје низ славних жена из историје, митологије и књижевности из једног необичног угла. Све њих он нам представља како мастурбирају. Ту су лепа Јелена, Клеопатра, Пенелопа, Офелија, Жорж Сандова и наша Исидора. Али такође ту је и „девојче у хаљини од груба платна“ и краљица кћи и краљица мајка, које такође мастурбирају. Ристовић поред ових чувених жена, уводи и оне најсиромашније, као и најбогатије и најмоћније, тежећи, као и обично, свеобухватности. Овде се све ове жене путем једне телесне потребе и чина изједначавају и укључују у исти низ.

Последња песма из збирке на којој ћемо се задржати, и која би се могла убројати у корпус Ристовићевих антологијских, јесте песма „О смрти и о још којечему“ која иде у ред већ помињаног низа песама у којима лирски субјект промишља сопствену смрт. Као и у неким ранијим и овде лирско Ја замишља различите ситуације у којима би га

---

<sup>63</sup> Инструктивно је овде навести запажање Тихомир Брајовића да „је модерно европско песништво у пуном значењу те речи, могло би да се каже, зачато једним у исти мах демократским и 'акробатски' нарцисоидним гестом, којим се његов зачетник (Бодлер – М. А.) препознаје у једноликој читалачкој фигури с друге стране текстуалног 'огледала', на неки начин јој дајући 'право гласа' путем властите имагинације и њених свакидашње присних слика.“ (Брајовић 2013: 370)

могла задесити смрт. Песма почиње стиховима „Како ће бити чудна та моја смрт на коју мислим од детињих година“ (Ристовић 1981: 73), а затим се нижу ситуације у којима би лирска инстанца могла умрети. Смрт у старој доби након изласка из библиотеке, смрт док се пење у степенице враћајући се из куповине, смрт у путничком вагону, затим смрт у кафани за столом са веселим друштвом, као и она у сенаторијуму за умболне све су још увек отворене могућности и све су подједнако реалне.

У последњој строфи се, пак, говори о смрти другачијој од оне која се очекује. То је заправо она смртна ситуација која се прижељкује, и која је жељена и у претходним песмама на ову тему, у кревету, у кругу највољенијих: „уз кћер и жену и окружен књигама са сваке стране, / док напољу сусед покушава да упали мотор свог аута што га је преко ноћи изненадио снег.“ (Ристовић 1982: 74)

Смрт се у овој, али и у неким другим песмама, из овога круга схвата као неминовност, као нешто што сигурно долази, а песничком Ја остаје само да се пита о начину њеног доласка. Такође, и након његове смрти, што иницира последњи стих о комшији који покушава да упали свој ауто, живот се наставља. У том сталном мишљењу на смрт у Ристовићевој поезији, као и схватању њене неминовности и њеном прихватању има нечег стоичког. Отуда није чудно што у Ристовићевим стиховима и схватањима одзвањају и речи Епиткета. Овај ослобођени роб поручивао је у *Обрасцима воље и среће* свом читаоцу: „Нека ти смрт, прогонство и све остале ствари што изгледају ужасне стално буду пред очима, а нарочито смрт, и ти онда нећеш ништа желети сувише ватрено“ (Епиктет 2015: 55).

Један од видова овог *memento mori* у коме се сусрећу Ристовић и Епиткет јесте и помишљање на ситуацију у којој ће нас смрт затећи. Тако римски стоик пише:

Смрт нам мора доћи кат-тад, раније или касније. У каквом ли ће нас послу изненадити? Земљорадника на његовој њиви, баштована у његовом врту, трговца у његовом дућану, а ти, чиме ћеш бити запослен? Што се мене тиче, моја је искрена жеља да ме, у том последњем тренутку, смрт затекне како уређујем своје жеље [...] (Епиктет 2015: 55)

И аутор *Образаца воље и среће* се попут Ристовића често враћа помисли на ситуацију у којој ће умрети, и такође има ону коју сматра најприкладнијом:

У каквом би послу желео да те смрт затекне? Што се мене тиче, ја бих хтео да ме изненади у раду достојном човека, у раду великом, племенитом и корисном по човечанство. Или, још боље, хтео бих да ме затекне заузетог како, и у последњем часу, исправљам самога себе [...] (Епиктет 2015: 57)

## *Дневне и ноћне слике*

Песник Александар Ристовић је у првој половини осам десетих година постигао изузетну продуктивност, из године у годину објављујући нове књиге. Тако је и 1984. године у Народној књизи објавио нови наслов, песничку збирку *Дневне и ноћне слике*. У односу на *Нигде никог* и *Горе и доле*, Ристовићева књига из 1984. године је подељена на неколико циклуса, тачније шест, и то „О претварању воде у вино“, „Птице“, „Лева пукотина“, „Кућна муве“, „Награда за пет прстију“ и „Јавне девојке“. Поред ове цикличности, књига напушта строжију формално-реторичку организацију песама из претходне две збирке. Као и у књигама *Та поезија* и *Улог на сенке* песме су некад строфичне, некад искључиво стихичне, и најразличитијих дужина. Наравно, као и увек Ристовић остаје веран слободном стиху и не користи риму.

Набројани цилуси могу се разврстати према макро темама којима се баве. Ако бисмо ишли ка највећем могућем уопштавању, и нова Ристовићева књига, као и други његови наслови из овог зрелог стваралачког периода, бави се најпре самом поезијом, као и свакодневицом, овај пут са нагласком на њеним најнижим телесним видовима.

Први песнички циклус „О претварању воде у вино“ није изузетак у овоме, и ту се преплићу овде две главне Ристовићеве теме, песничка проблематика и говор о свакодневном и сићушном. Већ у првој песми збирке „Доживљај“ ова два тематска комплекса се укрштају:

Отишао сам у башту и у рупу начињену оловком  
ставио неколико семенки,  
и док сам прекривао семенке  
иситњеном земљом  
осетио сам извесно голицање између прстију на десној руци  
и видео сам како оно што сам тек био засејао  
расте неуобичајеном брзином,  
како ми танке и чврсте стабљике не допуштају да одвојим шаку  
од оног што је било тек предмет моје разоноде. (Ристовић 1984: 7)

У овој краткој песми могу се уочити и неке од честих особина Ристовићевог песничког поступка из књига *Дневне и ноћне слике*, али и шире. Наиме, у овој Ристовићевој књизи на значају добија нарација, па су попут ове, Ристовићеве песме врло често мале песничке приче. Такође, овде је на делу и двоструко кодирање аутора књиге *Дневне и ноћне слике*<sup>64</sup>. Наиме, ову песму можемо схватити на дословном и

---

<sup>64</sup> Упореди становиште Милице Николић: „Та Ристовићева способност да филозофску тему сведе на овакав очигледан отисак стварности, да преобрати сваку општу идеју у ситуационо обележје и



метафоричком плану. Ако је схватимо на дословном плану, она јесте похвала сићушним зрнима. Иако су зрнца мала, из њих изниче велико растиње. Отуда је она похвала и указивање на сврху малих ствари, које могу дати велике и имају своје место и важну улогу на свету.

Са друге стране, постоје и назнаке, попут оне да је рупа у којој лирски субјект сади семенке начињена оловком, као и да биљка ниче између прстију на његовој десној руци – оној којом се пише, те да ову песму можемо схватити и као метафоризацију списатељског и песничког поступка. Оно што је било тек предмет разоноде лирског Ја, писање и поезија, постаје нешто што има одређену стабилност и трајност, танке и чврсте стабљике које почињу да фасцинирају самог лирског јунака песме.

Песма која носи наслов „О претварању воде у вино“, и дели га са читавим овим циклусом Ристовићеве књиге, за разлику од претходно анализираних, дискурзивног је типа. Ристовић овде пева о преображајима, који су га фасцинирали, алудирајући на једно од најславнијих новозаветних Исусових чуда. Међутим, у његовој песми није довољна само моћ и умешност онога који ту промену изазива, већ и сарадња оних пред којима се метаморфоза дешава. То нам поручује лирски глас ове Ристовићеве песме: „Да се вода претвори у вино нису довољни вода и онај који би то умео учинити више пута пред очима завидљиваца [...] него су потребни и они који умеју веровати да је могуће да се вода претвори у вино“ (Ристовић 1984: 8). Неопходно је, дакле, и учешће оних који чину преображаја присуствују. Овде се могу уочити и извесне двосмислености овог изреченог става. Да ли то онда значи да је сам преображај пука илузија у коју верују само наивни, или нам песник поручује да се једино учешћем и заједничком енергијом актера и посматрача чини

да чудо настане из сићушних делова стварног живота  
и да буде оваплоћено у било којем облику  
који нам се учинио невероватним. (Ристовић 1984: 8)

Удео посматрача подсећа на улогу читаоца коју је Ристовић помињао у песми „Одсјај“ из претходне збирке. Отуда би чин претварања воде у вино, могао бити схваћен као сам акт песничког и уметничког стваралаштва, који преображава сићушне делове стварног живота у један сублимни облик. Ипак, за то је потребно и садејство реципијента, који мора имати поверења у ту исту уметност, односно њену способност да значења гради.

---

реалистички распоред не само лишивши песму сваког апстрактног просуђивања него и свдећи је на свакодневно – та је његова способност сасвим изузетна међу многим и различитим песничким формулама у нашој савременој поезији.“ (Николић 2008: 80)

О односу живота и уметности говори песма „Једно у различитом“ у којој Ристовић овај однос жели, такође, да представи путем једне метафоричке слике. Постоје они који према лирском гласу ове песме „двоје живот од уметности“ (Ристовић 1984: 16). Према заступницима таквог становишта живот се може представити сликом хране, која је „потребна / да се напуни трбух“ (Ристовић 1984: 16) и има искључиво материјалну страну. Такви уметности приписују важније значење, можемо претпоставити и одвојено од живота и материје. Међутим, лирско Ја нас упозорава да они греше, и задржавши исту метафору хране за живот, поручује да уметност:

тек је танан мирис који се шири око пуна крчага,  
у којем се по ко зна који пут вари  
исто вариво. Мирис је уметност,  
од којег никакве користи до те да оно што је унутра  
можемо препознати (Ристовић 1984: 16)

Лирско Ја Ристовићеве песме заступа становиште о неодвојивости уметности од живота, и њене службе животу. Поново овде долазимо до очуђења и дезаутоматизације наших утисака помоћу уметности које је помињао Шкловски, и која нам служи да препознамо и спознамо живот. Идући даље за метафором хране и мириса, можемо додати да нам уметност служи да спознамо неке аспекте живота и пре него што их проживимо. Ставови изнети у овој песми насупротив су сваком становишту које одваја уметност од живота. Ристовић и овде настоји да назначи значај оног телесног и материјалног, као и неодвојивост духовних ентитета од њега.

Ипак, иако су уметност и живот неодвојиви, постоје и они који не разумеју улогу стваралаштва и његову важност. О томе говори песма „Песници, у мишју рупу!“, испевана као низ заповести и псовки. Лирско Ја заповеда свим песницима да оду на неко непријатно место, и уклоне се из видног поља:

Песници, у мишју рупу!  
у буђав хлеб!  
у прокисло сено!  
у књиге закључане са седам брава!  
у дрвен нужник!  
у сасушене цветиће, дабоме!  
у подрум где настран власник сваке суботе донесе нов леш [...]  
у мало лечилиште што је на беспрекорној удаљености од било каква насеља, од  
било које живе душе! [...]  
Песници, у бојју матер! (Ристовић 1984: 12–13)

Онај ко изриче ове наредбе и псовке, јесте и сам песник, а ове речи нису изворно његове, већ оних који не разумеју улогу и функцију песника:

Био сам са вама,  
ишли смо руку под руку неким одвећ нестварним пределом, уста су нам се  
дотицала  
док смо пили из исте чаше исто вино,  
а сад нам је време да пођемо тамо где нас шаљу  
они који имају уши  
а не чују,  
они који имају очи  
а не виде  
ни светлост што долази озго,  
ни светлост што се шири околу  
уз крике и шапутања. (Ристовић 1984: 13)

Песнике прати неразумевање оних који немају чуло за суптилније и духовне ствари, и који желе њихов нестанак са јавне сцене и одлазак у изолацију и на маргину. У овој песми Ристовић поново подвлачи аутсајдерски положај песника. Но, чини се, с обзиром на то да и сам лирски субјект-песник преузима њихову реторику, и поручује да је време да пођу тамо где их шаљу они који их не разумеју, да се и сами песници мире са сопственим положајем.

Да овај први циклус књиге *Дневне и ноћне слике* стоји у знаку песничких и уметничких проблема сведоче и песме „Ништавност људске природе“ која се просторно смешта у Тибинген, уз алузије на Хелдерлина који је умро и највећи део живота провео у овом немачком граду<sup>65</sup> и „Не сасвим случајна смрт“. У овој другој песми Ристовић тематизује сам процес писања песама. Свест о артифицијелности самих текстова јесте иначе врло честа у *Дневним и ноћним сликама*.

Када се ради о другој Ристовићевој главној теми, певању о малим стварима, можемо најпре издвојити песму „Тајна“, која пева о трави, и о непосредном контакту које лирско Ја остварује с њом. Песма је полемички окренута ка уобичајеном схватању о немости биља и предмета. „Рекоше ми“, каже овде лирски субјект, „да трава ништа не говори“ (Ристовић 1984: 11). Међутим, лирско Ја корачајући преко траве каже:

---

<sup>65</sup> Поезија немачког песника Фридриха Хелдерлина, за живота слабо познатог, а убрзо након смрти заборављеног, која је у двадесетом веку поново откривена и захваљујући бројним великим духовима, попут Рилкеа и Хајдегера, препозната као врхунска књижевна вредност, снажно је одјекнула и у српској поезији друге половине двадесетог века. Овај одјек је био посебно јак код Ристовићу генерацијски блиских песника. Хелдерлина су преводили Миодраг Павловић и Иван В. Лалић. Лалић је првео и његова изабрана дела (1969). Реминисценције на песме и стихове немачког класика уочљиве су поезији Миодрага Павловића, понајвише у књизи *Светли и тамни празници*, Ивана В. Лалића код кога читав низ песама комуницира са Хелдерлиновим стиховима (в. Делић 2011: 51–93), а песме са алузијама на Хелдерлина написали су и Јован Христић („Богови“) и Борислав Радовић („Кула на Некару“). Видимо да ни Александар Ристовић није одолео овом талсу хелдерлинофилије у српској поезији друге половине двадесетог века. Поред горе поменуте песме Ристовић Хелдерлина експлицитно помиње у још неколико својих песама, док су хлеб и вино веома чест мотив његове поезије.

А ја, спорећи се с другима колико и са самим собом  
и идући преко траве,  
опажам да је свака стабљичица у разговору са оном до себе,  
и да ми се, све заједно, обраћају једним гласом  
који ми удева у ухо  
чаролију љубавне реченице. (Ристовић 1984: 11)

Овде опет имамо посла са једним хиперсензитивним лирским Ја, највероватније песничким, које успева својим чулима досегнути оно што другима остаје „испод радара“, и ступити у присан однос са непосредном околином. Поред тога што представља похвалу трави и њеном говору, ова песма иде и у круг (ауто)поетичких песмама, које говоре о изворима песничког надахнућа лирског гласа Ристовићеве поезије.

Са овом песмом не завршава се Ристовићева похвала малим стварима и свакодневним радњама у првом циклусу *Дневних и ноћних слика*. Тако у песми „Искуство“ он пева о бубици, док се у песмама „Једноставан прохтев“ и „Нагон за обрађивањем земље“ говори о елементарним поступцима. У другој поменутој песми је то чин обрађивања земље, док у „Једноставном прохтеву“ лирски субјект описује свој чин мокрења. У овом рудиментарном чину, лирски субјект проналази задовољство док мокри „на све оно што мили, пузи, што се покреће између заљуљаних стабљика“ (Ристовић 1984: 23). Иако овакав поступак може бити схваћен „простачком намером / да се утера страх у кости свему што је мање од вас“ (Ристовић 1984: 23), у корист чега сугеришу и наведени стихови, овај чин може се разумети и као остваривање непосредног контакта са тим малим бићима која живе на тлу под нама, и из тог дотицаја би управо и могло проистицати помињано задовољство.

Ова склоност ка сићушним бићима и објектима претвара се и у сопствену тежњу да се буде што мањи, и на тај начин пређе граница постојања. У песми „Последњи разговор“ лирска инстанца нам представља ово своје будуће стање, које је заправо стање смрти. Тако се у овој песми говор о малим стварима спаја са говором о смрти. Замислити себе тако малим, мањим од сваке малене ствари, јесте један вид замишљања сопственог нестанка:

Бићу мањи од маковог зрна,  
бићу толико мален да могу проћи кроз иглене уши,  
бићу део нечега  
што је заправо ништа [...]  
ни о чему нећу рећи ни речи,  
ниједна мисао неће ми пасти на памет,  
једноставно нећу постојати

ни у којем облику, стању и садржини.  
Ја сам то Ништа.  
Ја сам Нико и Ништа. (Ристовић 1984: 19)

Ова песма иде у ред врло сугестивних Ристовићевих песама о смрти и умирању, јер нам се насловом, наглашено је да је у питању „последњи“, али и њеним градацијским устројством, предочава непосредно нестајање лирског Ја. Песма сама постаје догађај и чин умирања. Оно се збива у тренутку говорења/читања ове мале песме. Током свог монолога, лирско Ја постаје све мање, прелазећи трансформацију од маковог зрна до непостојања.

Да је смрт трећа битна тема овог првог циклуса *Дневних и ноћних слика* сведоче и песме „Хераклит пред гостионицом с измењеним чашама“, која пева о славном античком филозофу, који је формулисао своје дијалектичко становиште „да све јесте у свему и да / једно на чини два ако то два већ није садржано у једном“ (Ристовић 1984: 22) тек када му је смрт пришла близу. Из овог би се могао извући закључак да се до битних мисли и закључака долази тек онда када нам откуцава последњи час, када осећамо дах смрти, или када на њу мислимо. Ово би могао бити и разлог Ристовићевог сталног враћања у поезији на тему смрти и певања о њој. Поново као једно од главних начела Ристовићеве поезије искрсава максима *memento mori*. Тек сам овом мишљу може се доћи до битних спознаја и разумевања живота и света који окружује човека. Управо, то је и разлог због чега лирски субјект у последњој песми циклуса „Дражи живота“ призива смрт и несрећу:

потребан ми је гром који ће од мене начинити варницу,  
потребна ми је несрећа  
или вест о њој, да ме уразуми и приведе стварном искуству,  
потребна ми је смрт, доиста моја [...] (Ристовић 1984: 26)

Други циклус Ристовићеве књиге „Птице“ састоји се од шест песама одреда посвећених живим бићима из ове животињске класе: сови, врани, голубовима, ласти. Ипак, највише пажње привлаче, и вероватно су и најуспелије, две песме посвећене врапцу, у којима се сустичу већ помињане главне тематске преокупације из његовог зрелог периода, песничка самосвест и посвећеност оном мајушном и скрајнутом:

Немам друге намере доли да напишем  
песму о врапцу, недоличној птици,  
која не ужива никакав углед  
међу осталим птицама, и чији,  
рекао бих, друштвени положај  
тек на првом је степену који тако лако  
прекорачују остале птице. [...] (Ристовић 1984: 34)

Ипак, иако такав, аутсајдер у роду птица, врабац заокупља пажњу лирског субјекта „попут оних чувених птичурина / из митологије“ (Ристовић 1984: 34), које су и опеване у осталим песмама овог циклуса. Зато врапцу Ристовић даје одређено значење, које одавно већ поседују сова, ластва, врана и голуб. Врабац за нашег песника постаје симбол оног свакодневног, животног и опипљивог:

Врабац је птица која улива поверење  
чак и код оних који сумњају  
у постојање  
било чега што се да видети, чути и опипати. (Ристовић 1984: 36)

И у другој песми посвећеној врапцу „Друга слика“ ствари које чине врапчев оброк „клас жита, располићена јабука, коњски измет / земља, вода и ваздух / пуни летећих бубица,“ (Ристовић 1984: 37) представљају као и сам врабац праву слику света, ону коју они богати и бахати најчешће не виде или занемарују.

Наредни одељак *Дневних и ноћних слика* „Лева пукотина“ изазвао је пажњу већ и првих критичара ове Ристовићеве књиге. То је свакако из разлога што је у њему Ристовић досегао можда и крајњу тачку своје поетичке пароле да пева песме о стварима о којима се најчешће не пише, и које се у песничкој традицији сматрају непесничким<sup>66</sup>. „Лева пукотина“ као врхунац такве Ристовићеве намере песнички је циклус од шест песама и седме песме-циклуса од седам делова о нужницима. Означивши овај песнички циклус заједно са циклусом „Јавне девојке“ „скаредним поетским театром у славу 'нискога доле“ (Николић 2008: 86), и Милица Николић је сагледал овај лирски низ као Ристовићев најдаљи корак у увођењу у поезију онога што се сматра недостојним стихова:

Пре свега, битно и, рекла бих, милитантно начело ове поетске праксе – „Све је у свему“ – где је свет „нискога доле“ она крајња тачка конкретног и животног којим се устоличује разумевање света, а што иначе представља саставницу живота који обично не улази у програм поезије. (Николић 2008: 86)

Песник у песмама из „Леве пукотине“ говори о различитим врстама нужника, било према месту на коме се налазе (у позоришту или манастиру, селу, на пољу), тако и према различитим корисницима нужника, а то су: глумци, часне сестре, сељаци, заљубљеници у књижевност, пијанци, као и читав низ славних личности из историје чије нам нужнике Ристовић представља у последњој вишеделној песми овог циклуса.

---

<sup>66</sup> Да Ристовић о пражњењу црева није писао само у стиховима већ и у прози, сведочи и запис „Сређена обрада“ из постхумно објављене прозне књиге *Кожа* (в. Ристовић 1995а: 35)

Ови различити нужници из циклуса су сасвим у складу са местима на којима се налазе, као и веома налик онима који те нужнике користе. Нужник-библиотека тако је испуњен полицама са књигама класика, док је нужник пијанца, заправо, било које место на коме се он у тренутку опијености алкохолом затекао. То може бити напуштена кућа, башта са јесењим ружама, камено степениште или гробље.

Славне личности којима се Ристовић бави у песми „Нужник-музеј“ имају тоалете потпуно прилагођене својим потребама, или су они, пак, огледало њихових карактера. Платонов је обична рупа са ниским зидом, да би филозоф и током вршења нужде могао да посматра свет око себе. Маркиз де Сад има у њега уграђен механизам за додатно мучење, а Жорж Сандова има нужник са куком за коју може да веша панталоне. Бајронов тоалет је начињен према песниковом нацрту са омиљеним му реквизитима, совом и рупом која има обрис мртвачке лобање, док је Лењинов једноставна бела просторија која подсећа на хелију осуђеника.

Говорећи о нужницима песник свакако говори и о физиолошкој радњи пражњења која је са овим местом нераскидиво повезана. „У име непризнавања поделе на 'високо' и 'ниско' [...] Ристовић уводи у лирску поезију, без икаквих еуфемизама, изравно именовање и директно означавање тзв. 'доњих' региона и скаредних радњи“ (Николић 2008: 87). Песник нам показује како ову физиолошку радњу врше глумци, сељак, љубитељ читања, самоубица, пијанац, часне сестре, али и Платон, де Сад, Жорж Санд, Рабле, Лењин, Бајрон и нека непозната лепојка. Описујући ову радњу код толико различитих особа, различитог друштвеног положаја и веома разноликих духовних домета, Ристовић нам сугерише да су сви они заправо једнаки, јер су сви телесни, а ово представљање најелементарније телесне радње указује управо на то, „ту су носиоци животних улога, и 'главних' и 'споредних', сви подједнако протагонисти биолошких нужности“ (Николић 2008: 89). Ма колико славни били и ма колико моћни, или можда окренути духовности као монахиње, не могу побећи од оног телесног дела себе који их све повезује.

Певањем о нужницима и пражњењу, Ристовић поново истиче телесни и материјални аспект света, до кога му је увек изразито стало. Као пример колико овај телесни сегмент нашег бића може бити битан показује песма „Пољски нужник“ која говори о самоубици:

Док иде пољем  
неко који је до тог часа био опседнут мислима о самоубиству,  
приморан је једном сасвим природном невољом  
да оно што је наумио

одложи за касније  
и ево где ужива посматрајући влати траве из чучећег положаја  
и које као да први пут види из те близине,  
док му се жаре образи  
и док из цепа покушава да извуче комадић хартије  
са већ написаном  
последњом поруком. (Ристовић 1984: 44)

У овој песми нам се сликовито казује како наше тело и његови природни процеси и даље функционишу, чак и у оним тренуцима када смо се својим духом већ опростили од овога света, и они су толико снажни да нисмо у могућности да им се, чак, и у тим граничним тренуцима одупремо. Телесни нагони у овој песми одлажу извршење наума потенцијалног самоубице. Они у овој песми чине још и више, својим деловањем скрећу пажњу јунаку на свет око нас, и на лепоту самог тог појавног света. У пренесеном значењу овај сусрет лирског јунака песме са влатима траве, може се схватити и као Ристовићев апел на обраћање пажње на физички карактер света, на његову материјалну страну, али и на оне ситне лепоте, мирисе и гласове које најчешће не примећујемо. Отуда у овој Ристовићевој песми присуствујемо тријумфу материјално-телесног животног принципа. Како пише Милица Николић „за Ристовића, сасвим сигурно, дух [је] веома близу логике материје“ (Николић 2008: 88).

Са аспекта односа телесног и духовног је интересантна и песма „Манастриски нужник“. Монахиње које користе нужник, који је беспрекорно чист, показују одређени страх према телесном и телесним излучевинама које се перципирају као ђавоље:

[...] а када она прва изађе,  
поправљајући наборе на мантији и готово озарена,  
друга улази унутра,  
завирује у беспрекорно чисту  
рупу на поду,  
испуњена страхом да јој оно што је на дну  
не скочи право у лице  
и не остави траг на зарумењеним образима  
у виду ђавољег крста. (Ристовић 1984: 46)

Монахиње имају отпор према материји коју схватају као ђавољу ствар. Ристовићева поезија писана је са потпуно супротних позиција, као глас у корист разумевања и прихватања свих животних појава, посебно оних из ниских животних сфера, које су врло често биле одбациване било као превише профане и баналне, и чак захваљујући предрасудама сматране лошим.

Ристовић у овом слављењу онога што је ниско, има једног великог претходника у светској литератури, који је такође писао о телесним пражњењима. У питању је,



наравно, Рабле, и отуда није нимало случајно, што се и овај француски ренесансни писац појављује у песми-циклусу „Нужник-музеј“, у којој се пева и о његовом нужнику. Већ одавно су прихваћене у науци Бахтинове тврдње да у Раблеовом делу преовладава „крајња превласт материјално-телесног начела живота: слике самог тела, једења, пијења, пражњења, полног живота“ (Бахтин 1978: 26). У делу Александра Ристовића, иако је он у добром делу свога опуса окренут овој материјално-телесној животној страни, књига *Дневне и ноћне слике* представља кулминацију у афирмацији овог материјално-телесног принципа. Управо зато, имајући у виду превласт овог начела у Ристовићевој збирци, самом чину пражњења и измету код Ристовића треба димензију пунију од оне коју у нашим свакодневним схватањима ове радње подразумевају:

У гротескноме реализму код Раблеа, слика измета, на пример, није имала ни онај животни, ни онај ускофизиолошки смисао који се данас у њу уноси. На измет се гледало као на суштински моменат у животу тела и земље, у борби између живота и смрти, он је учествовао у живом човековом осећању сопствене материјалности и телесности, неразлучиво повезаних са животом земље. (Бахтин 1978: 240)<sup>67</sup>

У фаворизовању овог принципа Ристовић у *Дневним и ноћним сликама* не стаје са циклусом „Лева пукотина“, већ наставља и у наредним одељцима књиге. Најпре првим наредним „Кућне муве“ у коме, за разлику од претходног у коме су у центру

---

<sup>67</sup> Песму реплику на овај Ристовићев циклус о нужницима написао је Стеван Тонтић „Александар Ристовић, када пише о нужницима великих“, у збирци *Ринг* из 1987, у којој каже:

Када је оно врли, мени драги поета  
Александар Ристовић, чачанин родом,  
красне – о нужницима великих људи – пјесме писао [...]  
пропустио је да истакне  
да клозетске супстанције великих  
лице на доње екстракте малих  
као јаје јајету  
да су обично жуте  
и да смрде (Тонтић 2010: 75)

Међутим, чини се да је управо Тонтић тај који је нешто пропустио, с обзиром на то да, како смо видели, Ристовић није писао само о нужницима великих људи, већ и оних обичних и малих. Из такве Ристовићеве поставке и произилази управо да су „клозетске супстанције великих“ једнаке онима малих. Иако нам се чини, да је Тонтић направио омашку у читању Ристовићевог циклуса, вреди навести крај његове песме, у коме одаје почаст Ристовићу:

Чврсто верујем да ће Ристовић  
исправити ову „грешку“  
у некој својој новој књизи  
чаробно ефемерној, лежерно узвишеној,  
по свему људској,  
кроз уста народа пропраној,  
коју ишчекујем, као и увијек, са радошћу,  
с радошћу и дивним ученика нестрпљењем. (Тонтић 2010: 76)

пажње била телесна пражњења, у средишту се налази једење, које је исто тако једна од централних животних радњи.

Уводна песма циклуса „Обично вече“ наговештава шта ће бити преокупација ове скупине песама – свакодневни живот. У овој песми призори из свакодневног су слике интимности лирског Ја и његове жене, као и пролазности, чији је симбол снег који прекрива отиске стопала. Тако док брачни партнери леже унутра држећи се за руке „Напољу пада ситан снег / на трагове наших ногу у јучерашњем снегу“ (Ристовић 1984: 53).

Већ другом песмом „Вештачка вилица“ Ристовић се усредсређује на оно што је и најферквентнија тема овог циклуса, а то је сâм поступак конзумирања хране. У првим стиховима лирски субјект се обраћа жени захтевајући од ње јабуку, воћку која није ретка појава у Ристовићевој поезији, да би је појео:

Дај ми јабуку (довољно је да је додирнеш прстом),  
да бих појео јабуку  
коју су неким тајним погледом наменила ником другом до мени (Ристовић 1984:  
54)

У наредним стиховима се истиче како једна материјална ствар може говорити више од било које вербалне творевине:

Нежна и готово провидна јабука  
говори више од било које речи,  
она је сигуран знак распознавања,  
она је клупко дијалектике  
које ће почети за који час да се одмотава (Ристовић 1984: 54)

Предмет може имати веома различита симболична значења, и на то нас лирски субјект Ристовићеве песме подсећа. Јабука посебно има у културној историји различита наталожена значења. Она може бити библијска јабука, као и „она коју је Лу даровала Фридриху глачајући јој кору о наборе своје студентске хаљине“ (Ристовић 1984: 55).

Песма као заповест којом од неименованог саговорника тражимо храну, постаје чест случај овог Ристовићевог циклуса. Таква је „Док им замењујемо места“, у којој лирско Ја тражи различите врсте хране биљног порекла:

Дај ми лист салате,  
дај ми зелено-црвену ротквицу  
дај ми махуну грашка,  
дај ми зрно грашка (Ристовић 1984: 61)

И овде се ови плодови земље високо вреднују и именују божјим. Лирско ја жели да гледа, и на крају поједе ове биљке које сматра ремек делом земље:

јер хтео бих да гледам, додирујем  
и на крају прождерем  
оно што је зацело ремек-дело  
земље  
која га истура на дневну светлост  
и ставља нам га под нос (Ристовић 1984: 61)

Оваква гозба и једење представља „сусрет човека са светом“ (Бахтин 1978: 298). Отуда није чудно што Ристовићево песничко ја тим путем остварује присан додир са оним што га окружује: „Ту човек једе свет, куша укус света, уноси свет у своје тело, претвара га у део себе самог“ (Бахтин 1978: 298).

У песми „Промена интересовања“ лирско Ја жели храну посебног типа:

Хтео бих храну коју су волели богови,  
лаку као дах,  
готово провидну,  
храну која се приноси устима  
врхом прста  
и од које не остаје никакав укус  
након обеда (Ристовић 1984: 63)

Храна код Ристовића често иде са другим елементарним телесним поривима попут сексуалног. То није нимало необично, с обзиром на то да су „слике једења нераздвојно повезане са сликама тела и са сликама полне моћи (плодности, раста и хране)“ (Бахтин 1978: 296). Тако и неименовани мушкарац из ове песме преусмерава своје интересовање са хране на домаћицу која храну припрема.

Да су једење и полно општење делови истоврсних телесних процеса и да иду једно са другим сведочи и песма „Подела хране“ у којој лирски субјект и његова саговорница најпре деле храну:

Кромпир је твој,  
моје је јаје пржено на око,  
твој је комад овчетине,  
говеђи одрезак је мој (Ристовић 1984: 76)

Након поделе и обеда, њих двоје одлазе у кревет у коме производе исте звукове као и приликом јела, што исто сведочи да се ради о радњама из истог круга:

А када будемо завршили с јелом,  
отићи ћемо у кревет  
и чинићемо оно што се вазда чинило у кревету  
(готово по договору)  
Грицкајући, лижући, срчући, захватајући  
Као из каква чанка. (Ристовић 1984: 76)

Обе ове операције иду у ред оних које изазивају велика задовољства, о чему сведочи и песма са тим насловом „Задовољства“. Лирско Ја најпре поручује жени којој се обраћа да се препусти уживању једења:

препусти се једноставном и опчињавајућем задовољству  
уништавања јабука  
док ти вода удара на уста и зуби трну (кутњаци колико и секутићи) (Ристовић 1984: 70)

Након тога он упозорава своју саговорницу и да буде пажљива према ономе ко је у том тренутку заузео место за столом додирујући њено колено. Дакле, и након ситуације опеване у овој песми, уследиће чин љубавног уживања, зато је у наслову реч задовољства и дата у множини.

Ни у овом циклусу Ристовић не одступа од метапоезије. Читав низ песама у овом сегменту збирке, најчешће датих у облику обраћања вољеној жени, има за тему песничко стварање. Прва таква песма је „Вечерњи мотив“, у којој песнички субјект поручује да песме неће бити довршена пре извршења одређених радњи:

Ову песму нећеш довршити,  
не, ову песму никако нећеш довршити  
пре него што поједем колач,  
пре него што умијем леви и десни образ,  
пре него што легнем у кревет  
над којим зуји  
вечерња бубица  
и наравно пре него што испушим цигарету  
гледајући све време  
у тебе која си ми окренута леђима. (Ристовић 1984: 58)

Ово давање предности свакодневним радњама у односу на чин писања поезије, може бити последица тога што су саме те уобичајене активности услов да се песма напише. Лица која не живе и не учествују у свакидашњици не могу ни писати песме. Искуство свакидашњице, и контакт са материјалним и телесним, неопходан је услов за песнички занат.

Још један од ових песмоцентричних текстова, има за тему одлагање самог стваралачког чина. У питању је сасвим кратка песма „Не пожуруј ме с песмама“ од само три стиха:

Не пожуруј ме с песмама,  
оно што је преостало  
тек је вински талог. (Ристовић 1984: 67)

Ако је у претходној разлог за застајањем у процесу писања била неопходност да се оствари потпуност искустава, овде се као разлог за овај застој наводи искоришћеност свих расположивих животних сокова, и отуда је потребно сачекати до акумулације нових.

Поред ових двеју песама које се баве проблемима стваралачког процеса, и у овој збирци, као Ристовићева стална метапоетска тема, постоје песме у којима се, поред проблема самога стварања, у сумњу доводи сам песнички занат. Таква је песма „Песник се обраћа својој супрузи“, у којој лирско Ја говори својој супрузи да нема потребе за указивањем икакве пажње и обзира према њему док саставља песме:

Писање песама и није некакав посао  
да би ти морала  
ћутати све време,  
или ићи на прстима,  
или разговарати с неким  
поневши телефон у купатило,  
или се устручавати да уђеш у собу,  
или ако уђеш подешавати пламен светиљке (Ристовић 1984: 69)

Разлог оваквог потцењивања песничке делатности открива нам се у следећим стиховима, у којима нам лирска инстанца представља сам изглед сопствене стваралачке делатности:

док седим нагнут над једним комадићем хартије  
трудећи се да утекнем  
извесним застрашујућим гласовима  
на начин толико скроман и толико лишен  
достојанства (Ристовић 1984: 69)

Писање песама не заслужује назив никаквог посла, рекло би се, из разлога што представља некакав искључиво лични чин покушаја да се умакне одређеним застрашујућим, можемо претпоставити, унутрашњим гласовима. Отуда се ова борба са унутрашњим демонима путем писања не може схватити као некакав користан посао јер не доноси никакву корист другима, и бива само један вид ескапизма.

Из сличних разлога се у песми „Нови сан“ упућује позив за одбацивањем поезије као нечег сувише личног, заједно са још неколико ствари које се у некаквом јавном површном схватњу често посматрају заједно са њом:

Време је да се оканемо поезије,  
љубавног милосрђа,  
женских уста боје винског талоба,  
оног што би се могло сматрати  
посве личним

решењем извесног личног проблема (Ристовић 1984: 72)

Исто, као и у наведеним почетним стиховима песме, тако се и у њеном завршном делу позива на напуштање поезије и отварање за извесна спољашња искуства, као и изношење својих унутрашњих садржаја у свет:

Време је да се оканемо поезије  
и да оно што је вазда било напољу  
призовемо унутра а оно што је било унутра  
извучемо напоље  
у било којем правцу  
и било којим оруђем. (Ристовић 1984: 72)

Поред анализираних, у овом одељку Ристовићеве књиге налази се и наративна песма о једном познатом песнику „Верлен у апотеци“, у којој овај француски симболиста купује отров за своју супругу.

И у овај блок *Дневник и ноћних слика* Ристовић је укључио једну песму о смрти. У песми „Ругање са самим собом“ лирски субјект се обраћа извесној женској особи, можда и смрти лично, тврдећи да неће умрети. Песма подсећа на неку врсту порицања, тешења и уверавања себе у сопствену бесмртност:

Нећу умрети,  
не, нећу умрети,  
не постоји начин на који би ме приволела да умрем,  
нема тих услова који би отворили пут ка једној таквој одлуци [...]  
Не, нећу умрети,  
Не постоји начин да ме на то наговориш [...]  
не, нећу да умрем,  
упркос теби или упркос схватању ужитка и дужности,  
тврд сам ја орах за зубе било којег метафизичког начела (Ристовић 1984: 77)

Као потврду сопствене бесмртности лирско Ја ове песме види то што је жив и што до тренутка говора није умро. Сопствено постојање неспојиво му је са смрћу: „као што нисам умро јуче нећу умрети ни данас, а не верујем да ћу то учинити ни сутра“ (Ристовић 1984: 78). Вредност живљења, макар и оног најелементарнијег и најпростијег, које не доводи у питање појаве око себе, јесте вредност која надилази све друге:

хвалисав онолико колико бих могао бити,  
хвалисав сам и у ономе што ми се чини једино вредним хвале: живети  
разбијен на сто делова и придружујући се сваком предмету,  
не доводећи у питање ниједно од његових својстава, сврху или вредност  
(Ристовић 1984: 78)

И наредни одељак књиге „Награда за пет прстију“ доноси песме које се баве карактеристичним темама Ристовићевог зрелог опуса. Прва песма из одељка је „О нади и расипништву“ у којој лирски субјект себе представља као неког ко се налази на најразличитијим местима у различита времена, те зато и први стих песме гласи „О, где све нисам и када све не!“ (Ристовић 1984: 83). Занимљиво је да лирско Ја најпре именује и различите нужнике као места на којима је присутно, кореспондирајући тако са циклусом „Лева пукотина“. Али нису само пољски, школски, парохов и нужник неке лепе госпе места на којима се он налази. Налази се и на успутним станицама, али и у нужнику самог Творца. И управо је Творац кога помиње лирско Ја, онај који му даје и кључ за сва та места, очекујући заузврат испуњавање одређених обавеза.

Уколико ово свеприсутно Ја схватимо као песничко Ја, овде ћемо се суочити са схватањем да посебне песничке моћи долазе са божанске стране и чине га повлашћеним бићем. Ипак, ни Бог не даје такве повластице безинтересно и постоји нешто што и он чекује од песника заузврат. Међутим, у овој песми ми не сазнајемо шта је у питању.

Када се има у виду овај дуг према Богу, као и Ристовићево често прослављање свеукупног света, помало и изненађује наредна песма „Антимолитва“ у којој се лирско Ја директно обраћа вишем бићу. За разлику уобичајених молитви у којима се од Бога најчешће нешто тражи, у овој песми лирски субјект одбија све оно што је божије дело, зато ово и јесте анти-молитва. У њој лирски субјект даје списак ствари којих се одриче:

Одричем се твога плаветнила,  
одричем се твојих стабала, твоје шуме, твојих мртваца који још нису у твојој земљи,  
одричем се црвенила сваких уста, или пољубаца што пољубљени су из једноставног осећања љубави [...] (Ристовић 1984: 85)

Списак ствари које лирска инстанца ове песме одбацује се наставља, а одриче се и материјалне и духовне ствари.

Иако и у овом одељку имамо песме које певају о малим стварима, неким толико мајушним да се налазе на самој граници (не)постојања („Ништа“), или о уобичајеним радњама („Вожња бициклом“), у њему доминирају песме које се имплицитно или експлицитно баве песничким темама и проблемима. Тако песму „Будући поглед“ можемо схватити као имплицитно аутопоетичку и програмску, у којој се налаже да прихватимо физичку датост света који нас окружује:

Сада нам није остало друго

до да прихватимо ствари онакве какве јесу:  
износећи у први план  
њихово физичко својство [...] (Ристовић 1984: 91)

Ови стихови о стављању у први план физичког својства ствари, могли би да стоје и као мото читаве књиге *Дневне и ноћне слике*. Да су оно физичко, али чак и оно ружно и одурно били у центру пажње Ристовића у овој књизи сведочи и песма „Снага речи“, у којој лирско Ја и поред свега другог што може именовати одлучује да својим речима створи чудовишно биће:

Стоје ми на располагању лаки и готово невидљиви предмети,  
птица,  
разређен планински ваздух,  
књига која се отвара у оном часу када је додирнем,  
комад свиле,  
али ево како се одлучујем за тебе, чудовиште  
набране коже,  
узвинутих обрва  
чије канџе зачас оборе оно што им стоји на путу  
и којима не могу утећи било које биће и предмет. (Ристовић 1984: 92)

Да је Ристовић правио одклон од лажне углађености и чинстунства сведочи и песма „Два песника“ која нам представља два аутора који седе у отменом хотелу

сваки са по љубичицом у руци,  
сваки са по скупом цигаретом међ зубима,  
однегована лица  
и налик онима који су већ досегли свој Олимп. (Ристовић 1984: 93)

Ова два песника варе своју „дијеталну храну“ и стварају „дијеталну поезију“. Живот у сопственој самодовољности и самозаљубљености, који живе ова два песника, без контакта са „протувама из песничког подземља“ може довести само до стварања дијеталне поезије, односно песништва коме недостаје оно што га повезује са стварним животом. Иако таквим ставом и животом два песника из песме купују свој мир, они жртвују сопствену поезију из које изостаје аутентичност. Закупљеност искључиво собом и песничким савезницима и пријатељима, чини да они буду „као две рибе у скупоценом акварију међусобне усамљености“ (Ристовић 1984: 93)

Чини се да са овом песмом у блиској вези стоји „Безазлен закључак“, у којој лирска инстанца поручује да никада више неће читати „извесне песнике“. То би могли бити песници сродни онима из претходно анализираних песме, јер и ови које лирски субјект овде помиње „немају вртоглавицу / од изузетних доживљаја ни онда када јашу



кроз планине“ (Ристовић 1984: 97). И они би се онда могли сврстати у ред песника који остају затворени за живот који се води ван њих самих и пишу дијеталну поезију.

Када пева о поезији, код Ристовића обично не изостају песме у којима се песнички позив на овај или онај начин оспорава. Већ смо помињали такве песме и из ове збирке. У тај круг могла би ићи и песма „Поређење“ у којој се поезија не оспорава директно, али лирски субјект, иако песник, истиче да не воли поезију, и управо због тога је и осуђен на њу:

Кажу да Одисеј није волео море  
и управо зато  
био је заробљен елементима мора: морским поветарцем, морском олујом,  
таласима у виду чипкане простирке,  
али и ја не волећи поезију, а предајући јој се  
њен сам заробљеник  
и не могу наудити другоме више но себи (Ристовић 1984: 100)

У круг матлирике може се укључити и песма „Дијалектички кончић“ која говори о природи новине и нејасности и њиховом односу. Иако не истиче то експлицитно, можемо претпоставити да се ради о песничкој, књижевној и уметничкој нејасности. Према овој песми новина увек иде руку под руку са нејасношћу: „новина подразумева нејасност / новина и нејасност иду заједно“ (Ристовић 1984: 95). Међутим, уколико је врлина нечега само то што је ново и нејасно, ти квалитети имају рок трајања јер

и када оно што је ново  
престане бити ново,  
онда престане бити и нејасно  
и свака новина постаје стареж  
с рупама од дуге употребе (Ристовић 1984: 95)

Као што и у овом циклусу песникову пажњу заокупља сама поезија и свакодневица, тако га заокупља и проблем смрти. У краткој песми „Одложено време“ лирски субјект измиче намери смрти на неко време захваљујући томе што га смрт не препознаје.

Песма сродне тематике „Нећеш умрети“ испевана је у виду обраћања, које би могло бити понајпре обраћање самоме себи лирског Ја, поводом сопствене будуће смрти. Ово је још једна у низу Ристовићевих песама у којој се лирски субјект пита о својој смрти, само је овде песма дата у виду који бисмо могли назвати „негативном теологијом“. Као што у овом правцу богословске мисли о Богу можемо нешто сазнати

само преко онога што он није, тако лирски субјект може да каже само каква неће бити смрт онога коме се обраћа:

Нећеш умрети, бар не на начин на који си мислио да ти се то може догодити,  
као во,  
као коњ,  
као псето на путу док мраз окива околно дрвеће [...]  
ни као затвореник у затворској ћелији,  
ни као монах који је ослушноу шум оближњег дрвета и у њему препознао глас  
Бога (Ристовић 1984: 98)

Сопствена смрт ће бити нешто сасвим друго и непредвидљиво. Међутим, о том несвакидашњем искуству лирско Ја неће бити у могућности, или боље речено, неће стићи, нити имати коме да посведочи:

нећеш умрети ни на овај ни на онај начин  
него ће то бити нешто посве треће:  
искуство о којем нећеш рећи ни „а“ будући да ћеш имати  
непоуздане саговорнике:  
не човека него његову слику  
и не жену него њену слику  
и обоје у нестварном и тешко препознатљивом садржају  
неименованих делова. (Ристовић 1984: 98)

Занимљиво је да нам у последњим стиховима песнички глас даје и своје виђење оностраног света, у коме обитавају само слике некадашњих људи, и у коме сви чине јединство.

Циклус затвара песма „Атомско доба“, помало нетипична за Ристовића. Утицај и дејство овог савременог историјског тренутка огледају се у дејству које оно има на жива бића, која под утицајима атомског зрачења мутирају:

Овој птици недостаје једно крило,  
она друга покушава да лети без репа,  
овој риби испада крљушт,  
ону тамо носи вода  
окренуту на леђа  
и с белим трбухом прошараним  
црним пегама,  
овај пас дозива у помоћ  
ослепео од изненадне светлости (Ристовић 1984: 101)

Слике живог света у атомском добу делују апокалиптично и застрашујуће. Међутим, нису само животиње подложне овим променама већ и људи:

ова жена има само једну дојку  
коју користе наизменично њен супруг и дете,  
муж претворен

у одистинског анђела  
и дете које је на добром путу да постане  
Нешто Друго. (Ристовић 1984: 101)

Иако су овде, као ретко где другде, у Ристовићевом песничком опусу метаморфозе добиле негативно значење, увођењем трансформације мужа и оца у анђела, бар једна слика песме постаје позитивно осенчена. Песник на тај начин, ипак, оставља простора да ове промене могу понекад бити и позитивне, поготово што нам се не открива у шта ће се дете претворити.

Последњи циклус књиге *Дневне и ноћне слике* носи назив „Јавне девојке“ и сасвим директно пева о проституткама и сексуалном чину, као још једном у низу основних телесних радњи којима се ова Ристовићева књига првенствено бави. За разлику од других циклуса у овој песничкој збирци, овај последњи састављен је од 25 песама без наслова, свих изграђених по истоветном моделу. У питању су песме краћег стиха, све одреда састављене од по пет катрена, у којима је аутор пружио прилику проституткама да нам се директно обрате. Овде можемо видети још један начин Ристовићевог коришћења технике персона која подразумева истура на песничку позорницу читав низ аутсајдерки.

Све јавне девојке почињу своју песму на исти начин, указујући најпре ко је њихова тренутна муштерија. Чине то са речима „Са мном је“, а у наставку песме описују карактеристике и сексуалне склоности своје муштерије. Као и увек, када је Ристовићева поезија у питању, и овде је низ личности које долазе у посету проституткама изузетно шаренолик. У питању су личности из најразличитијих друштвених, али и старосних сфера. Такође, опсег муштерија није ограничен само на оне мушког пола, а неке од њих излазе и изван граница људског. Јавне девојке у овом Ристовићевом циклусу посећују пољски радник, железничар, песник, брбљивац, војник у изношеном шињелу, затим Исус, професор, мађионичар, мачевалац, богаташ, калуђер, курат ђак, људски костур, анђеоло, богаљ, коњ, ђаво, старац, говедо, лутка, официр, девојка, дрводеља, пчелар, и у последњој песми сам Бог.

Узимајући овакву шареноликост клијената проститутки Ристовић има за циљ, као и у случају сродног циклуса „Лева пукотина“, да да једну потпуну панораму света, да сачини попис свих бића која га настањују. Иако је циклус насловљен као „Јавне девојке“ он заправо много више говори о њиховим муштеријама, а те муштерије су као што смо већ видели, веома разнолике. Потребу за сношајем имају како они са маргине друштва, и дна друштвене лествице попут пољског радника, тако и занатлије –

дрводеља, пчелар, службеник железнице, али и они имућни, попут „богаташа дебелокурастог“, који је у песми опседнут својим новцем. Исто тако, телесни нагони терају да долазе млади, попут „кураторог ђака“ који спава „с капљицом млека на усни“ (Ристовић 1984: 116), али и старци.

У одаје проститутки долазе и интелектуалци, професор и песник. Професор, иако би као образован човек требало да приступа свим стварима и појавама без предрасуда, крије, највероватније због стида, свој прави идентитет када одлази код јавне девојке. Ни песник виђен из угла јавне девојке не одаје лепу слику. Он је припит и дебелогуз, стално се распитује за тоалет. Занимљиво је да се овде помиње и трик који он изводи са корњачама. Али оно што је најупадљивије јесте његова одсутност из љубавног односа, који само отаљава, „из малог мозга“, и без имало нежности:

Онда ме појебе  
из малог мозга,  
не пољубивши ме ниједном  
и готово ме не додирујући. (Ристовић 1984: 107)

Ова одсутност песника из сексуалног чина, могла би се објаснити његовим претензијама ка интелектуалним постигнућима, и заокупљеношћу сопственим песничким делом. Међутим, овако негативно осенчен песнички лик, тешко да може бити творац ичег вредног.

Сличну самоизузетост из сексуалног чина показује још само брбљивац, који је предмет песме која долази одмах након ове о песнику. По свему, он је песников парњак у овом циклусу. Заокупљен сопственом причом, ни он не остварује контакт са светом: „брбљање је начин да не види / ништа око себе“ (Ристовић 1984: 108). Ова успесређеност искључиво на сопствено трабуњање до апсурда доводи његову посету проститутки. Он у свом заносу не види ништа:

Ни ону ствар,  
ни ону другу ствар.  
Док брбља, заборавио је  
Зашто је дошао. (Ристовић 1984: 108)

Очито усредсређеност само на језичке творевине, али не оне истинске, већ лажне и бесмислене, супротстављено је истинском учешћу у телесним радњама, које у Ристовићевом песничком свету заузимају значајно, а у *Дневним и ноћним сликама* централно место.

Када набраја муштерије Ристовић не жели само да представи материјална бића, већ приказује и ентитете који надилазе једнодимензионалну стварност, попут Исуса,

анђела, ђавола и Бога. У својој „панорами“ ликова кроз призму секса, Ристовић показује колико су чак и бића која схватамо као потпуно духовна у његовом песничком свету зависна од најосновнијих телесних потреба и порива. Попут анђела и Бога, тако и човек који би им на земљи требао бити најближи, и самим тим најдаљи од ниских телесних сфера, калуђер, такође је посетилац проститутки и биће коме је сполно општење неопходно. То је из разлога јер „испод мантије је човек / од сељачке крви и меса“ (Ристовић 1984: 115). Ма каква ограничења да се поставе, у калуђеровом случају завет и звање, они не могу надвладати основне телесне принципе и потребе у Ристовићевој поезији.

Као што је већ у својој поезији прелазео границе телесног и материјалног, Ристовић је у овом циклусу прекорачио и границу живо/мртво. Тако је код једне од јавних девојака довео и људски костур, који сексуално општи са њом. Сlike тог општења које нам девојка саопштава су карикатуралне:

Понекад изгуби  
понеку малу кост,  
онда тражимо кошчицу  
повоздан међу постељним рубљем.

Вештим прстима намештам  
кост између две друге  
заморан посао, али ми  
причињава задовољство.

Кадикад покуша  
да пије из моје чаше,  
уистину несрећним га чине  
винске барице на поду. (Ристовић 1984: 117)

Ова Ристовићева песма својим мотивом живог костура и живе смрти подсећа на средњовековне карневалске мотиве и елементе, поготово јер је развијен и хуморни поглед на мртваца.

Као што прелазу границе духовног и границе живота и смрти, Ристовић у овом свом песничком циклусу прекорачује и границе људскога. У сексуалном чину код њега учествују и животиње, а у питању су коњ и говедо. Коњ је одбегао од газде, и како каже девојка код које је дошао „досадиле су му кобиле / тражи управо мене“ (Ристовић 1984: 120). Као што у својој поезији аутор *Дневних и ноћних слика* настоји да превазиђе све границе, тако се не обазире ни на ону која се тиче извесник табуа, и пева о полном општењу човека са животињом:

Милује ме главом

и гривом у праменовима,  
задовољан је ако га јашем  
нага, тек у чизмама. (Ристовић 1984: 120)

Интересантно је да приликом сексуалног чина долази до приближавања коња људскоме. Он се на извешан начин хуманизује, и то нам такође саопштава ова јавна девојка, која у присном контакту са њим опажа његове људске стране:

Има људско око,  
има људску нестрпљивост  
и необично развијен  
смисао за хумор. (Ристовић 1984: 120)

Посебно је интригантан овај смисао за хумор који она помиње, с обзиром на то да се смех и хумор сматрају искључиво људским карактеристикама, оним које човека одвајају од животиња („човек је једина животиња која се смеје“). Међутим, Ристовић нам овде указује да нема велике разлике између људи и животиња, и да смо понајвише слични са њима, баш тамо где смо убеђени да се највише разликујемо.

Као што превазилази границе људског, поменули смо већ да Ристовић превазилази и границе живог и мртвог. Он то чини и у случају када у постељу једне од јавних девојака доводи лутку:

Са мном је лутка,  
од каучука и жице,  
с опругом, наравно,  
на одређеном месту. (Ристовић 1984: 124)

Ова лутка сасвим успешно полно општи са проститутком јер „покреће се по мери / потребе за коју је и начињена“ (Ристовић 1984: 124). Песма о вођењу љубави са роботом заправо, много је интересантнија и актуелнија данас него у тренутку када ју је Ристовић писао, с обзиром да смо данас и прилици да пратимо развој трансхуманих интелигенција и киборга, који постају и врло употребљиви у сексуалне сврхе.

У овом циклусу главни телесни принципи прекорачују све границе и надвладавају све препреке, па тако и саму препреку телесне осакаћености. У сексуалном акту учествује и богаљ, без руку и ногу, коме телесне силе дају снагу да превлада своје недостатке:

Уз то је и хвалисав  
у својој настраности:  
води љубав стојећи  
на страшним штакама. (Ристовић 1984: 119)

Овај богаљ, као што је и често код Ристовића, као апсолутни аутсајдер, добија обележја свеца:

Плећат момак  
са брадом као у апостола,  
ружан као било који  
други од светаца. (Ристовић 1984: 119)

Поред већ поменутих, Ристовић прекорачује и полне границе. Код јавних девојака долази и девојка „заљубљена у девојке“, жена која поседује извесне мушке особине и физиономију „пуши јак дуван“, „сисице су јој тек / две капи меда“ (Ристовић 1984: 126). Ипак, она је особа која се стално преображава и плута у свом идентитету. Она и проститутка, како ова друга каже, „Сањамо једна другу / замењујемо места“ (Ристовић 1984: 126). Ујутру, девојка заљубљена у девојке, опет бива женствена „смешно дечје лице / с истуреним зубима / уских јагодица“ (Ристовић 1984: 126), док у ноћно доба дана долази до промена:

Увече јој порасту  
брада и бркови,  
ујутру је опет она  
ни боља ни гора од себе. (Ристовић 1984: 126)

У песничком циклусу „Јавне девојке“ снага основних телесних функција побеђује и превазилази све границе, материјалне, полне, границе између живота и смрти, између живог и неживог, људског и нељудског, чак и сама телесна ограничења као у случају богаља. Потребе за сексуалним општењем и пражњењем имају сви, стари и млади, богати и сиромашни, људи и животиње, мушкарци и жене, анђели и ђаволи, чак и сам Бог. Песма о Богу као посетиоцу јавне девојке затвара циклус и представља његов врхунац – наизглед насумично одабрани учесници, заправо су постављени у градацијски низ.

У последњој песми долазе до изражаја и blasphemичне црте у Ристовићевој поезији. Свемоћни и свеприсутни Господ представља се као учесник у сношају. Прва строфа нам не оставља дилему да се ради тек о неком споредном божанству, већ да је у питању један једини Господ Бог. Отуда је прва строфа и цитат и травестија прве божје заповести:

Са мношћом је Бог  
свих богова,  
немам других богова  
осим њега. (Ристовић 1984: 129)

У наставку песма Ристовић приказује како током полног општења Бог милује целокупно тело девојке која говори, све њене органе, да би се у последњој строфи усредредио на само продирање Бога у уторбу девојке. Ова последња строфа суштински је амбивалентна и двосмислена:

Вешто се служи  
древном алатком,  
Бог је одиста у мени  
или у било којој од нас. (Ристовић 1984: 129)

Поред дословног плана, који приказује сам сношај, стихови којима лирска казивачица ове песме казује да је Бог у њој и у другим јавним девојкама, могу се схватити као порука да је божанство заправо тај полни уд који се у њима налази, односно сам телесни и сексуални принцип, који, како смо видели у овом Ристовићевом циклусу, надвладава све препреке и заиста господари свим бићима и стварима, чак и оним из највиших сфера. Оваква порука била би логична, када се узму у обзир поставке овога циклуса. Међутим, она се може схватити и у још једном кључу. Бог се налази у свима, па и у проституткама, које обично сматрамо бићима са људске, али и духовне маргине, удаљене захваљујући занату којим се баве од Бога и од врлине. За Ристовића, који никаква ограничења не признаје, и овакво становиште је неприхватљиво. У његовој поезији сви смо божја створења. И бубице, и жабе, и злочинци, и проститутке. Можда су оне, које служе једном од централних принципа света, то и више него многи други. Тако Ристовић у овој последњој строфи свога циклуса чини и један заокрет. Већ смо поменули да иако носи наслов „Јавне девојке“ овај низ песама много више говори о посетиоцима и мушетријама, него о самим проституткама. У последња два стиха која изговара једна од девојака, овај песнички рефлектор се окреће ка њима самима, и поручује нам да су и оне света створења, која се исто као и други налазе у служби принципа без кога свет, такав какав је, не би био могућ.

### ***Слепа кућа и видовити станари***

На нову Ристовићеву књигу није било потребно дуго чекати. Према обичају који је установио у првој половини девете деценије двадесетог века, Ристовић је сваке године објављивао по песничку збирку. Другачије није било ни 1985. године, када је у Нолитовој песничкој библиотеци објављена књига *Слепа кућа и видовити станари*.



Овај стваралачки напон Ристовићев да сваке године објављује изузетну песничку књигу није остао непримећен ни од стране рецензента остварења Ивана В. Лалића, који је на клапни књиге записао: „Александар Ристовић је песник који се налази у свом зениту.“ (Лалић 1985).

Тај Ристовићев зенит, како смо већ видели, анализирајући његове претходне књиге, био је у знаку неколико великих тематских преокупација. И књига *Слепа кућа и видовити станари* је била изграђена на истим основама. Тако је, већ помињани, рецензент написао: „Ову књигу доживљавамо као потврду, наставак и даљу разраду песничког искуства из његових претходних књига“. Песничка питања и свакодневица остају угаони каменови тематске стране Ристовићеве лирике и у овој књизи, док је тема смрти у *Слепој кући*, такође, доминантно присутна.

У односу на књигу која јој је претходила, Ристовић нову збирку није организовао у одељке. Такође, строфичка организација песама, које су најчешће прилично кратке, ретка је. Поред кратких песама, које некада и испитују границе песничке сажетости, попут циклуса (псеудо)хаикуа „Дух злата“, ту су и две веома дуге песме „О анђелима, о дрвећу и о пословима везаним за анђеле и дрвеће“ и „Пацови“.

Ипак, иако смо поменули да су две главне теме, као и у претходним Ристовићевим песничким збиркама, само песништво и свакодневица, збирку *Слепа кућа и видовити станари* отвара песма о смрти „Ковчег од провидног дрвета“. У овој песми Ристовић нам даје слику тела у болници, на апаратима, на издисају. У првом делу песме песник не говори о особи и личности, већ искључиво описује тело, и његову прикаченост на разне апарате, цевчице и иглице.

У другом, знатно краћем делу песме помиње се душа. О овим двома стварима пева се одвојено, зато што је дошло до одвајања душе и тела. Наиме, тело које је описано више није жив човек, оно је, тако рећи, већ у једној врсти мртвачког сандука, што нам се и сугерише у наслову песме. Песник нам представља тренутак када душа већ напушта тело и одлази другде:

Душа је негде другде,  
ни овде ни тамо,  
нити на иједном месту које смо навикли,  
ни на оном које бисмо могли замислити,  
на месту немерљивих величина. (Ристовић 1985: 7)

Као и у другим Ристовићевим песмама у којима се дотиче смрти, и овде нас она изненађује. Као што не можемо знати када ће нас смрт посетити, нити на ком месту, што нам је песник поручивао у неким својим ранијим песмама, тако не можемо знати

ни на које место ће након смрти отићи људска душа. То свакако неће бити ниједно од места које познајемо, нити неко које замишљамо као потенцијално. То нипошто није ни предео у који замишљамо да иду душе након смрти, који Ристовић овде, не без ироније, назива, „местом немерљивих величина“.

Следећи текст у књизи, циклус кратких песама „Часови приватне историје“, је даљи рад Ристовића на приказивању свакодневице у његовој поезији. Наслов који наткриљује ових двадесет кратких песама јасно указује на оно што Ристовић у својој поезији жели да нам представи – не велику историју и крупне догађаје, већ оно што се одвија у њиховој позадини, и у време када је велика светска позорница мирна или празна. То су свакодневне појаве и ситуације, које смо често склони да превидимо и одбацимо, иако оне заправо чине највећи део људских живота.

У поменутој песми, Ристовић нам даје једну мозаичку слику света, низ ситних дешавања, звукова, померања, призора. Једна од таквих песама из овог низа, коју чини само каталогизовање детаља и утисака, јесте и она под бројем 13:

Плавичаста је киша,  
плавичасто огледало у соби,  
лева мишица,  
дојка,  
прстен,  
кошуља с монограмом,  
моја брада  
и буба која мили преко отворене књиге. (Ристовић 1985: 11)

„Јунаци“ ових догађаја су исто тако ситни предмети, бића и појаве. Отуда је са таквим малим догађањима и јунацима и компатибилна форма ових малих песама, од тек неколико стихова. Песме у овом циклусу крећу се у распону од два до двадесет и шест стихова. Ипак, најчешће имају по пет, шест стихова.

У овим кратким песамама Ристовић приказује жабице које искачу и ускачу у бару, као што даје приказе кућног живота, путем низа звукова које наводи у једној од песама:

Сада је на тебе ред,  
кућна свирко,  
звечкање ножевима, кашикама и виљушкама,  
ви крици у постељи  
и ви звукови што долазите из кухиње,  
нужника  
и пролазних просторија. (Ристовић 1985: 8)

Именовањем ових кућних звукова, Ристовић наводи све битне радње које чине један људски живот, једну „приватну историју“: једење, сексуално пражњење, као и припремање хране и телесна пражњења. У овим песмама као да је песник отишао још даље у приказивању оног сићушног и пролазног. Више се не представљају само обични предмети и бића, већ звуци и померања које они производе. Тешко да се може наћи нешто ефемерније од тога.

Део те приватне историје чини и смрт, додуше не она на бојном пољу, већ пре или после вечере. Таква смрт је према Ристовићу, као саставни део живота „неопходна / и безбеднија од било чега другог / што нам стоји на путу.“ (Ристовић 1985: 9). И на овом месту песник доживљава смрт као неминовност, коју треба примити са миром, и без које живот не би био то што јесте.

Песник приказујући свакодневни живот, истовремено га и слави:

Срећни су коњи,  
господар је унео сено,  
господарица иде нага кроз светлу шталу,  
има бич у руци,  
гледа, гледа у коње,  
коњи слушају шум кише из стајских прозорчића. (Ристовић 1985: 9)

У својој песми/циклусу „Часови приватне историје“ Ристовић инвентарише чак и непознате, али снажне звукове које чујемо. То чини садржај његове најкраће песме из овог циклуса, од само два стиха: „Велики Неко / удара у велико Нешто“ (Ристовић 1985: 11). Наравно, неодређеност онога што се чује, и оних који у изазивању звукова учествују, дају могућност различитих тумачења како самог збивања, тако и Ристовићеве песме.

Да је Ристовић волео да се у својим стиховима игра неодређеностима ствари о којима пева, сведочи и песма број 14. у којој идентитет маленог предмет које лирско Ја носи остаје затамњен:

Не бој се.  
Приђи ближе.  
Или ћу ја доћи до тебе  
држећи какав мали предмет у руци. (Ристовић 1985: 12)

Осликавајући различите сићушне ствари, Ристовић представља и бакалук који сељаци продају на пијаци. Међутим, међу њиховом робом на тезгама налази се овај пут и један артикл из велике историје. Овим премештањем из главног у, да тако кажемо, споредне токове, песник сугерише, да је статус тог предмета, а у питању је

Комунистички манифест, постао знатно нижи, он је сада тек један од половних предмета на распродаји, а не више библија епохе. Отуда овај 15. одељак има и политичку ноту, ноту која је све до средине осамдесетих изостајала из песништва Александра Ристовића:

За то време сељаци продају  
мед и потковице,  
траву, празилук и обојадисано цвеће,  
добро очуване примерке Комунистичког манифеста,  
дуње, секирице и вуну,  
наковње,  
сунце и ветар.

Да мале ствари нису нимало безначајне, и да оне имају своју важност у укупном поретку бића и предмета, сугерише нам и песма 18. Преко њих нам се некада указује и сам Творац:

Господ ће ти се указати  
у виду провидне кишне капи,  
дрвцета,  
пољског миша,  
говечета које дува у твоје ципеле,  
необичних инсеката,  
неке жене која те гледа изблиза,  
друге жене у скаречној одећи,  
указаће ти се  
у виду светлог трага  
који остављаш кадгод додирнеш било коју од ових страница прстима леве или десне руке. (Ристовић 1985: 13)

Истичући вредност свакодневних ствари и појава Ристовић истовремено образлаже и своју заокупљеност овим наизглед ефемерним делом стварности. Да посматрање обичног и свакодневног није само себи сврха, сведочи и наредна песма у којој лирско Ја, посматрајући жабице које скакућу, поставља крупна питања:

Жабица је  
скочила у бару.  
А ми,  
којим ћемо путем?  
Горе или доле? (Ристовић 1985: 13)

Наравно, када се радио о путу на горе или на доле о коме се пита лирски субјект песме, ниједан читалац неће помислити да се ради о неком обичном рачвању стаза, већ о једном од суштинских питања, која се односе на нашу посмртну судбину. Ристовић нам у овој песми демонстрира своју способност да у само пет кратких стихова, и уз помоћ једне песничке слике поставља суштинска питања.

„Часови пријатне историје“ није једини вишеделни циклус/песма који нам доноси призоре из свакодневице. Такав је и „Мрље у негативу“, састављен од дванаест краћих песама. Манир прослављања свакодневице у овом циклусу је још више изражен. Отуда се личности који свакодневицу настањују у неколико случајева означавају као срећне:

Срећан је војник:  
љушти кромпир,  
хвата у лету златне и беле бубице,  
вода му иде на уста,  
копоран је окачио о клин,  
чизме су му под креветом,  
књига испод јастука [...] (Ристовић 1985: 62)

Као што видимо, Ристовић наводи низ уобичајених свакодневних радњи које војник, именован као срећан, обавља. Извор среће је само постојање, сама чињеница егзистенције и учествовања у животу. Сви који се налазе на свету и постоје срећни су, па тако и пијанац:

Срећан је пијанац,  
ушао је у подрум с вином,  
прави му друштво  
газдина кћер [...] (Ристовић 1985: 64)

Ристовић се не ограничава када је срећа у питању само на људску врсту, срећне могу бити и биљке:

Срећна је детелина са четири листа,  
најзад ју је пронашла  
међу другим травкама  
песникова кћер  
и ставила је у кутију међу друге драгоцености. (Ристовић 1985: 65)

Најзад, у песми број 10, путем каталога, песник проширује ово осећање среће на сва бића која настањују овај свет:

Срећан је коњ,  
срећан је сељак који води коња,  
срећан је ђак са сличицама нагих жена,  
срећна је породица за вечерњим столом,  
срећан је покојник док га облаче у празнично рухо,  
срећан је тумач загонетних стихова,  
срећан је онај који управља олујама, поплавом и громовима,  
срећна је моја супруга,  
иде поред мене,

држи ме за рукав,  
срећан сам и ја док покушавам да је пољубим у уста  
непрестано застајкујући. (Ристовић 1985: 65)

Живот код Ристовића тако поприма једну празничну димензију. Сваки вид постојања треба прослављати и радовати му се. У овом прослављању учествују сви, и људи и животиње, па чак и мртви, који постају тако нека врста веселих мртваца, који такође учествују у том колективном прослављању радости живљења. Сâм живот код Ристовића поприма обележје карневалског, не само по томе што сви учесници у њему учествују у слављењу самог постојања, јер „у карневалском свету је укинута свака хијерархија“ (Бахтин 1978: 268), већ и по разноликости његовој. Живот је шарен и разнолик попут неке карневалске поворке.

Осећање среће и светости у таквом, скоро па карневалском, свету, проистиче и из осећања јединства у постојању, сви су део једног великог света и организма: „У целини света и народа нема места за страх; страх може да продре само у део који се одвојио од целине, само у беочуг који изумире, узет издвојено од оног што се рађа. Целина народа и света је тријумфално весела и незаторна.“ (Бахтин 1978: 273)

Пажљивом посматрачу живота и света око нас, он се указује другачији и у другим бојама од онога како га обично замишљамо. Такав свет нам представља и Ристовић:

Плаво је дрво,  
зелена је птица која покушава да слети,  
кључеви су љубичасти у жутој брави,  
љубичаста је такође  
вода за пиће и вода за прање,  
црвени су прсти и очи,  
мрке је боје посуђе на зеленом столњаку,  
црн је комад хартије за писање. (Ристовић 1985: 63)

Сродан двема поменутиим циклусима је и „Дух злата“, састављен од 62 микро песме, углавном од само три стиха, тек понека има четири. Овај не тако мали песнички низ доноси различите призоре и утиске, најчешће по песми, као што је то у складу са њиховом (псеудо) хаику формом, доносећи једну визуелну представу. Најчешће су то прикази онога што нас окружује:

Дрво јабуке, до њега  
друго дрво јабуке, до овог опет  
још једно дрво јабуке. (Ристовић 1985: 94)

Овај приказ дворета јабука не представља никакав куриозитет, изузев што знамо да је јабука врло фреквентан реквизит, али и симбол Ристовићеве поезије. Исто је и са следећим, сасвим обичним приказом, у чијем средишту је бубица:

Бубица мили  
преко посувраћеног рукава  
моје кошуље. (Ристовић 1985: 97)

Ове представе не долазе, како је то често било поготово на Ристовићевим почецима, само из света природе, већ и из урбаног света:

Банкарски чиновник  
отвара шалтер. Пале се  
зимска светла. (Ристовић 1985: 96)

Или исто из градског миљеа:

Београдска разгледница:  
једна црвена јабука  
између трамвајских шина. (Ристовић 1985: 98)

Ипак, песник се не задржава само на овим приказима окружења. Он слика и њему драге сексуалне чиновне, овде преко једне синегдохе, груди које поигравају:

Почињу извесне враголије:  
једна дојка мења место  
са другом дојком. (Ристовић 1985: 97)

Често прикази које Ристовић даје у овим својим малим песмама имају особине бизарности, и излазе из оквира онога што се појми као уобичајено. Ту се поново сусрећемо са свињом у његовом песништву:

Свиња је крај кревета  
своје лепе власнице.  
Гледа је заљубљеним погледом. (Ристовић 1985: 94)

Ни овде Ристовић не престаје са опевањем основних телесних функција, попут пражњења:

На сеоској забави  
нечије псето мокри  
уз плав дувар. (Ристовић 1985: 94)

Занимљиво је да и у овом циклусу наилазимо неколико песама са политичком садржином. Ристовић нам даје у „Духу злата“ и неколико приказа из „радног дана“ политичара:

Политичари седе уз вино  
Окружени лепотицама  
Из народног театра. (Ристовић 1985: 91)

Поред оваквих призора из позоришта, ту су и призори из лова:

Бежи, зеко, бежи,  
нагоне псе на тебе,  
у ловачком руху,  
председник општине и други председници. (Ристовић 1985: 91)

Ове слике се могу посебно видети као субверзивне у односу на оновремени комунистички режим у опадању, када се има у виду да су лов, али и дружење са лепим глумицама, били посебно карактеристични за Јосипа Броза Тита. Отуда и ово „други председници“ на крају изазива асоцијације на тада већ неколико година покојног доживотног председника Југославије.

Ова два дела из „Духа злата“ нису једине песме из ове Ристовићеве књиге које имају одређене импликације на политичка збивања и опхођења. Још неколико песама има свој фокус на моделима понашања у политици, а једна од њих је тако и насловљена „Политика“. У њој је дата нека врста алегоријске слике понашања политичара који за собом остављају пустош. Сличан ефекат производи и кратка песма „Са свих страна“ која људе на власти пореди са неколицином бића из биљног и животињског света:

На власти су социјалисти,  
монархисти,  
утописти,  
али, исто тако,  
на власти су  
и:  
гундељи, жабе,  
скакавци,  
коњи, магарад и козе,  
наравно и:  
травке које повоздан стоје  
на једном истом месту  
клатећи се,  
не очајавајући. (Ристовић 1985: 103)

У *Слепој кући и видовитим станарима* Ристовић је наставио да пева и о основним телесним функцијама и пражњењима. Након вршења нужде, сношаја и једења у *Дневним и ноћним сликама*, овде се сусрећемо са петоделном песмом/циклусом необичног имена „Држаћемо се за руке, зар не?“ која пева о



испуштању гасова. Према обичају који је успоставио и у циклусима о нужницима и јавним девојкама, свака од песама овог циклуса пева нам о прдењу поједине особе. Идентично као и у помињаним циклусима и овде су у питању особе различитог друштвеног положаја, као и пола и узраста. У првој песми/делу у питању је отмена жена којој се у трговини отео прдеж, у другој се сусрећемо са лењим учеником који прди у школској клупи, док у трећој ветрове пушта већ оглувели музичар, који не може ни да чује свој прдеж.

У четвртој песми Ристовић пева о калуђерици која је прднула, баш у тренутку док је вадила крст из воде. Она тај чин схвата као мешање ђаволских прстију, и зато се одмах почиње крстити:

а онда се прекрстила  
растерујући танушан мирис  
и у том трену стадоше је опседати ђаволске слике:  
распреден конач,  
рог и свећа,  
слепљена уста,  
књижице које је читала у детињству. (Ристовић 1985: 42)

Као и калуђерице из песничког циклуса о нужницима, и калуђерица из ове Ристовићеве песме има негативан став према уобичајеним телесним манифестацијама, и телесно пражњење тумачи као утицај злих сила. Међутим, такво повезивање основних телесних процеса са ђаволом и слике које јој потом навиру, ствар су празноверица, и како песник каже утицај „књижице које је читала у детињству“.

Као што су и вршење нужде и сексуални чин радње које су распрострањене међу свим становницима земљине кугле, тако је и пуштање ветрова још једна у низу телесних манифестација које без изузетка чине сви, и они учени, и они убоги, и млади, и стари, и они са духовне стране човечанства. То је најчешће радња коју чинимо несвесно, ни не опажајући је, као особа из пете песме овог циклуса. Отуда и циклус Александра Ристовића, сасвим сигурно јединствен у српској поезију у својој тематизацији ове, како се најчешће претпоставља, изразито антилирске појаве, може се видети као нека врста указивања и освешћивања ових телесних процеса.

У контексту овог Ристовићевог слављења телесности, од које нису у његовим стиховима изузета ни бића која се у традицији сматрају искључиво спиритуалним, интересантна је песма „Страсна недеља“. У овој песми пева се о анђелима, који, испоставља се, приликом претреса њихових ствари, и нису тако бестелесна бића како се претпоставља:

Мучитељи пребирају  
по личним стварима анђела,  
налазе слике  
нагих девојака,  
наједном схвате  
да ни анђели нису бесполна бића,  
да је и анђелима потребно  
кадицад погледати кроз прсте. (Ристовић 1985: 25)

Свакодневни живот се не приказује у *Слепој кући* само у овим вишеделним песмама/циклусима, већ и у самосталним малим остварењима попут „Среће“, још једне песме у којој се слави обичан живот, у којој се малена бића и предмети изузетно позитивно одређују:

Миш је од злата,  
од злата су корњача и паук,  
стонога исто тако  
и камичак којим покушаваш да је уклониш  
не помичући се с места  
одакле се виде и други златни предмети и бића. (Ристовић 1985: 82)

Нису само сићушна бића и предмети ти који доносе срећу, већ су то и испуњени тренуци које Ристовић, такође, овековечује у својим стиховима. Тако се у песми „Тренутак“ пева:

Стављам на сто шест семенки јабуке слушајући оно што ми говориш,  
нагнута к мени,  
нашминкана,  
лепа као у младости и са дојкама од којих је свака сличица по једног анђела.  
(Ристовић 1985: 84)

Као што изједначава духовне анђеле са једним таквим симболом путености као што су дојке, Ристовић и самог Бога ставља у свакодневицу у песми „Слика из суседства“. Ни Бога и богова нема мимо овог свакодневног живота:

Бог седи пред кућом  
у вечерњем руменилу  
на дрвеној столицници,  
пије пиво,  
пуши јак дувач,  
димом гони комарце,  
за то време његово друго „ја“  
у другом облику  
удвара се некој сеоској девојци која послује у крчми,  
која пере суђе,  
која шареном крпом таре окно,  
која огромне сисе умива у лавору од плавог порцулана. (Ристовић 1985: 110)

У Ристовићевој поезији често духовни ентитети бивају подвргнути материјализацији, и сам Бог има свој чулни живот, и не може да одоли телесним сластима. Такође, као што се на једној страни духовне ствари материјализују, тако се и оно уобичајено и свакодневно дивинизује. Тако и овде можемо закључити да је Бог свако, сваки човек бачен у живот и свакидашњицу.

Ова тежња ка конкретном испољава се и у ограђивању од литерарних референци, и тежњи да се представи непосредни живот. Тако у песми „Пчела“ лирско Ја на почетку наглашава да се не усуђује да помене Валеријеву пчелу, него жели да опева „пчелу – своју сусетку / огромних крила / лепљива језика“ (Ристовић 1985: 35)<sup>68</sup>.

И у овој књизи Ристовићевој металирика чини значајан део песничког корпуса. Да је Ристовићева песничка самосвест ишла у дослуху са променама које су се дешавале у његовој поезији сведочи и то што је доминацију кратких песама у поменутој књизи, пратило и песничко промишљање овог облика у самим стиховима. Тако се у песми „Један глас више“ мала песма, или како је овде лирско Ја назива „песмица“, испоставља недовољном за његов песнички наум:

Недовољна си ти, песмице, да бих рекао  
оно што мислим,  
послужићу се другим речима  
и у другојачијем распореду,  
потребне су ми  
неприкладне слике,  
будаласто оруђе,  
одећа ветропира,  
срамежљиво лице ученика,  
наравно и справе за мучење  
(намењене мени колико и другима) (Ристовић 1985: 38)

Да би се у овој књижевној форми дошло до правог израза, потребно је изменити средства и оруђа које лирском субјекту стоје на располагању.

У песми која носи наслов „Мала песма“, који упућује на сам њен облик, лирско Ја описује своју делатност, као истовремено увећавање и смањивање, и додиривање свега околу. Оваква деланост сугерише успостављање непосредног контакта са светом.

---

<sup>68</sup> Сличан поступак узмицања и жеље да се „разгрну“ наслале литерарне и културне традиције имамо и у једном много познатијем примеру, у песми „Гавранови над Мраковицом“ Борислава Радовића, први пут објављеној у књизи *Песме 1971–1991* (1991), у којој лирско Ја, насупротив бројним асоцијацијама из света културе, жели да у своју песму уведе „реалне“ гавранове из мраковичког пејзажа. Међутим, парадоксално, песник се опет на крају своје песме обраћа познатој Куленовићевој поеми, показујући тако да је у данашњем добу скоро немогуће избећи културне референце и асоцијације.

Овај непосредни контакт, подразумева суштинско разумевање онога са чим се ступа у додир.

Коначно, у песми, поново краткој, „Ви, дуге песме“, лирско ја се директно обраћа дугачким песмама, захтевајући од њих да се склоне и направе простор за кратка остварења:

Ви, дуге песме  
уступите место кратким песмама,  
онима које се дају изговорити  
у једном даху,  
онима чији су  
крај и почетак  
садржани  
у једној јединој реченици. (Ристовић 1984: 115)

Разлог за ову наредбу дугим песмама да се склоне и уступе место кратким, поред компактности ових других, јер су им и почетак и крај у истој реченици, открива нам се у последња два стиха стављена у заграду, који гласе: (Хиљаде кишних капи / тек чине пљусак) (Ристовић 1985: 115). Сам пљусак, који има у себи небројено много капи, не би био могућ без ових малих саставних делова. Аналогијом бисмо могли рећи да исто тако и живот, чине бројне мале слике и догађаји. Ристовић је своје песничко дело умногоме покушао да обликује према овом моделу, па песнички циклуси које смо већ наводили и анализирали („Часови приватне историје“, „Мрље у негативу“ и „Дух злата“), чине целине које су састављене од ових „капи“. Овакав модел, према Ристовићу, јесте онај којим можемо приказати небројено обиље света, посвећујући пажњу и сасвим сићушним његовим саставним деловима.

Видимо да су разлози за коришћење ових мали песничких, можемо слободно рећи и фрагментарних, облика дубоки. Они су у употреби због карактера самог света који се њима треба исказати. Како је сам Ристовић закључивао „целовитост дела проистиче из његовог пуномоћја да говори у име неког који је одређен и својим временом и оним што је апсолутно својство човека“ (Ристовић 1995в: 163). Ипак, како данашње доба тешко да пружа могућност да уметник говори у име неких прецизно утврђених система вредности, фрагмент постаје реалност савременог песника, који се налази у исто тако сегментираном свету, отуда „песник фрагментарног, фрагментаран својим начелима – песник је данашњег света који му даје право да говори, али га не слуша“ (Ристовић 1995в: 164).

Друга тема која се помиње у кругу ових самосвесних песама, јесте рефлексивност о сопственој заокупљености свакодневицом и малим стварима. Таква је песма

„Метафизичари на окупу“. Нашашвши се са више других стваралаца „метафизичара“, вероватно исто тако песника, или можда филозофа, лирско Ја помиње како они углавном говоре о великим темама и питањима, једни говоре о узвишеном, а други „о непостојању једног и о непостојању оног другог“, „о метафизици предмета и метафизици времена“, „о смрти која оставља траг час овде час онде“, и „о Ничем што није више него што се уистину може доказати или оповргнути“.

За разлику од осталих метафизичара који говоре на крупне теме и расправљају о најважнијим питањима човечанства, лирски субјект говори о стварима различитим у односу на њих, о било чему и о свакодневици:

Ја о којечему, о било чему, почињући од оног што је најниже и идући ка оном што је највише,

дајући за право једном колико и другом,  
на пример:

о невољи неког човека у сеоском нужнику

док напољу трепере овас и раж,

о беди другог човека

у његовој постељи

или у постељи његова суседа,

о кокошки.

о трonoшцу,

о тврдоћи и мекоћи,

о превртљивости слугу и о постојаности господара. (Ристовић 1985: 39–40)

Иако пева о стварима сасвим другачијим у односу на остале, и лирско Ја ове песме назива се метафизичаром. Његов пут је једино другачији од њиховог. За разлику од осталих присутних који говоре искључиво о великим темама и вечним питањима, лирски субјект полази од наизглед сасвих ситних ствари, попут кокошке, трonoшца, али и конкретних људских патњи. Једино певањем о конкретним, о реалним људима и њиховим проблемима може се певати о људским патњама и смислу људских живота. За лирско ја пут одоздоле је једини могући.

На поставке изнете у овој песми, надовезују се и стихови песме „Чиним то ради других“, у којима се такође заступа нужност приказивања конкретних ствари, јер једино се оне могу именовати:

Нећу отићи да гледам у оно што не постоји

и што не бих могао именовати

након гледања,

осим речима које означавају оно што постоји (Ристовић 1985: 79)

Неопходно је отуда бавити се оним што постоји у тоталитету, подједнаку пажњу посветити и великим и малим стварима:

уистину, важно ми је постојање било ког бића или било ког предмета,  
сићшности  
колико и огромности,  
оног што је малих размера и које готово да не заузима никакав простор  
и оног што је великих размера  
и које испуњава сав простор,  
обухватајући његове четири димензије (Ристовић 1985: 79)

У последњем делу песме лирски субјект конкретизује своју делатност и способности. Његов дар и умешност су такви да може именовати једино оно што заиста постоји, а не оно што претпостављамо да се налази иза њих:

[...] Имам дар тек да именујем  
не дух но само постојање. И у то име  
ево ме где јесам  
располажући лаким и тешким предметима који ми долазе под руку:  
зрнцем јечма,  
дуванкесом, преломљеним сврдлом, узицом дужине два и по метра,  
као и стазом која води у брда,  
шумским честаром са зимзеленим и листопадним дрвећем,  
коњским потковом  
или птицом подигнутом увис снажним замасима  
њених провидних крила. (Ристовић 1985: 79)

На ове две песме могла би се надовезати и песма „Други глас“, која се, иако нема назнака да се у њој говори о песништву и песничком изразу, може разумети као имплицитни аутопоетички став самог песника, у којој нам се поново поручује да треба кренути својим путем и пронаћи свој сопствени глас. Као што је у песми „Метафизичари на окупу“ лирско Ја себе индентификовало као неког ко иде различитим путем од оних који говоре о великим питањима на апстрактан начин, тако и у „Другом гласу“ лирски субјект поручује неименованом саговорнику, који је, како сазнајемо из његових речи, много што шта научио и усвојио од великих мислилаца Монтења, Спинозе, Декарта, Платона и Кјеркегора, да је потребно да се некада окрене и сопственом искуству и да и њему верује:

него не треба запоставити ни то што сте сами открили  
у баштенским шетњама  
или у разговору са неким за кога се није дало претпоставити  
да је кадар да расуђује  
на начин који му приписујете држећи га под руку и готово му се уносећи у лице  
(Ристовић 1985: 83)

А то сопствено искуство се стиче, како видимо, једино конкретним живљењем, у свакодневним радњама и сусретима са обичним, наизглед не превише мудрим, људима.

О певању о оном свакодневном говори и песма „Свакодневни посао“, у којој је тај „свакодневни посао“ песнички. Лирски сујект и у њој говори неком неодређеном ти, а могуће је да се ради и о говорењу самоме себи, да помене низ ствари које иду у категорију свакодневног и ниског. Песма је испевана као каталог ствари и бића из ове доње сфере:

Помени клозетског пацова,  
помени зелену и жуту гусеницу,  
рибу окренуту на леђа у загађеној води,  
сасушен измет,  
недужну животињу преко које је прешао аутомобилски точак,  
трбух неке лешине пун златних мува (Ристовић 1985: 85)

Сва набројана бића и ствари долазе из сфере ниског доле. У наставку песме захтева се да се помену још и црви, отпаци, крпе, љуске. Поред ствари из сфере ниског које се ретко помињу и укључују у песнички свет, у овој песми се тражи помињање и оних заборављених ствари, али и онога са чиме смо у непосредном контакту и налази се одмах поред нас. Тако лирски субјект тражи да се помене „надгробни споменик са натписом већ обрастао у зеленило“, али и „сијасет бубица / на своме длану и другде“ (Ристовић 1985: 85)

Претпоставке на којима почива његов песнички свет Ристовићева говорна инстанца најчешће директно изриче, било као говор у првом лицу, било као обраћање неком неименованом Ти, које је највероватније обраћање самом себи. Ипак, у песми „Критика поезије“ песничко Ја, своје тежње да представи свакодневни уобичајени свет заодева као запажање неког другог, сопствене кћери, заправо. Тиме се тежи објективизацији сопствених становишта. Она нису тек декларативна, већ имају упоришта и у самој поезији коју лирско Ја пише. Ево у целини ове кратке, али веома ефектне, Ристовићеве песме:

Моја кћер ми рече  
да могу написати песму  
о било чему,  
о ма којој ствари  
коју видим  
или коју призивам у сећању,  
о једноставним предметима:  
кутији за шећер,  
о виљушкама,  
ножу  
и посуђу.  
Држао сам је за руку. Била је  
Јединствени критичар моје поезије. (Ристовић 1985: 78)

Пошто је она чији се ставови у овој песми преносе млађа од лирског Ја, највероватније дете, онда из тога произилази да су његови поетички ставови, на основу дотадашњих остварења, врло лако уочљиви. Доказ да се са ћеркиним судом слаже, лирско Ја пружа у последња два стиха, изричући похвалу њеном критичарском суду и држећи је за руку. Ипак, ова рука у руци могу навести на закључак да су песник и његова кћер једно, па да су онда заправо и њени ставови његови сопствени.

Још једна подтема у оквиру овог тематског макрокомплекса Ристовићевог зрелог периода је певање о положају песништва у савременом добу. Том темом се бави троделна песма карактеристичног наслова „Теле од железа“. У првом делу песме лирски субјект, и сам песник, изриче своју спознају, до које долази у разговору са обичним светом, да поезија у данашње време не игра никакву улогу у животу обичних људи:

Продавац рибе рече да не мари за Овидија,  
ни старица у новинском киоску није чула за Овидија,  
студент медицине,  
наоружан скалпелом и у белој одори,  
не чита стихове, не само Овидија  
него и других песника,  
Паунда на пример,  
кројач одеће и кројачица у кројачници  
не читају ни моје ни Овидијеве стихове.  
Улазим у дућан са разноврсном робом  
и непознат сам људима заокупљеним њиховим свакодневним послом.  
И тако ни Овидије ни Паунд ни било који други песник  
једноставно не постоје  
за већину света који сам познавао,  
који познајем  
или који намеравам тек упознати. (Ристовић 1985: 108)

Свест о непостојању ни његовог песничког дела, нити поезије уопште у видокругу највећег дела савременог човечанства, доводи до тога да лирски субјект у другом делу песме изједначава читање великих песника, попут Паунда и Овидија, са беспосличењем „које не треба двојити од беспосличења у крчми“ (Ристовић 1985: 108). И сам наслов песме алудира на сумњу у поезију, на двојбу коју лирско Ја има, да ли је она, кад ствари тако стоје да већина људи не мари за њу, само лажни идол којем се он клања.

Ипак, у последњој строфоиду/делу песме, лирски субјект види себе као равноправног са другим занатлијама и запосленима:

Дух злата



води моју руку на исти начин  
на који води руку неког занатлије,  
лакоумника  
или оне девојке која збира новчић по новчић  
иза старомодног пулта  
у божанској радионици. (Ристовић 1985: 109)

Песништва се Ристовић дотицао и у неким деловима који чине „Дух злата“, назван синтагмом која се помиње и у претходно анализираној песми, и која очито означава силу која надахњује како песништво, тако и остале људске подухвате. У двадесет и трећем тростиху лирско Ја Ристовићеве поезије запитало се о рецепцијској снази поезије коју ствара, имајући на уму и оно што је изнето и у песми „Теле од железа“:

Поезију више нико не чита.  
Па онда ко си ти кога видим  
нагнутог над овом књигом? (Ристовић 1985: 92)

Савременом песнику тешко је замислити ко би могао бити његов будући читалац и да ли ће га уопште бити. Ипак, иако је ситуација са поезијом у савременом добу таква каква јесте, Ристовићева говорна инстанца ипак види неког задубљеног у његове стихове. Реципијент ипак постоји, иако је немогуће унапред утврдити његов идентитет. Отуда је песнички посао данас праћен великом неизвесношћу и знак питања стално лебди над могућношћу одзива.

Овог свог могућег читаоца Ристовић је покушао представити и дефинисати и знантно раније, у есејистичком тексту „Читачи поезије“, који је објавио у периодичи 1966. године. Овај тематски паралелизам између есејистичког и песничког текста, потврђује наше становиште да су се Ристовићева поетичка разматрања из прелазне фазе у његовом зрелом стваралачком периоду „прелила“ из есејистичког дискурса у песнички. И две деценије раније, аутор *Слепе куће и видовитих станара* је био у муци да представи идентитет читаоца његових стихова, с обзиром на то да његово „присуство не опажа[м] у свету који подрхтава узнемирен хиљадама егзистенцијалних питања“ (Ристовић 1995а: 158), отуда је он и тада нашем песнику „онај непознати сапутник чије одсутно лице лебди над књигом“ (Ристовић 1995а: 158).

Ипак, уколико је и тада био запитан над идентитетом и уопште постојањем савремених „уживаоца“ поезије, чини се да је скепса код Ристовића била мања, и да је могао барем дати путоказ у којој ниши би требало потражити идеалног читаоца (његове) поезије:

Збиља не налазим га (тог идеалног ловца на суптилност) у групи хајкача, „јесењинаца“, патетичних лакрдијаша, размажених дечака, обожаватељки „дугокосих рита“. Не налазим га ни тамо где су у моди велике теме, где су у употреби огромне речи чији празан метал шупље одјекује при сваком додиру. Овај мој читач нема ничег заједничког са љубитељима лажног злата [...] Мој читач поезије није читалац књига; та страст која га обузима није страст лектире. Она је страст анализе свога случаја, изузетна и несвакидашња. Она је у оном труду који човек чини испитујући себе, стављајући на пробу живот као што то чине људи изванредне моралне одговорности. (Ристовић 1995а: 158–159)

У данашњем времену, дакле, читалац поезије би најпре требао бити онај ко је склон да себе самопреиспитује и упознаје, а не онај ко тражи јефтину забаву и пролазне сензације.

Оно што је још интересантније у Ристовићевом тексту јесте важност коју он придаје читаоцу за саму егзистенцију поезије. Без њега, заправо, уопште ни нема поезије, јер она се реализује баш у тренутку када од њега бива прочитана:

Поезија, како сам је схватао, није била нешто што је настајало касније, но не ни оно што је претходило самом бићу [...] Онај који је прихвата, суревњив на сопствене разлоге који га чине обичним, постаје у исти мах и човек који је ствара. На тај начин песник и његов читалац бивају изједначени. (Ристовић 1995а: 160)

Дакле, писање и читање су део истога подухвата, и Ристовић је у својој песничкој проблематици толико заокупљен проблемом реципијента поезије и њеним одјеком, баш због тога што без тог одјека, и без тог лица које се налази са друге стране текста, ни нема поезије.

Песма која се бави још једним стваралачким проблемом је и „Дуж речне обале и другде“. У њој песник, изриче следеће стихове: „О онима који су умрли за отаџбину / не треба више говорити“ (Ристовић 1985: 19): Дакле, он овде проблематизује само постојање родољубиве лирике, чији су главни јунаци и теме најчешће национални хероји. Према Ристовићевој песми за тему песме довољне су обичне ствари чист ваздух, поља, „земља која сваке године доноси друге плодове“ (Ристовић 1985: 19) и још низ других ствари из сфере свакодневног живота, које Ристовић наводи у овој песми. Овај исказ могао би бити, ипак, протумачен и као порука да се певањем о обичним стварима жртва палих хероја слави на посредан начин, јер су они тај миран и тих живот својим херојством омогућили.

Као једна од тема о којој треба певати јесте и „песничко лудило“. Од овог лудила према лирском Ја „нико неће пострадали него ће оно пружити задовољство“ (Ристовић 1985: 19). У овом стиху може се видети и негативан однос Ристовићев према

песмама о онима који су пали за отаџбину, јер чини се, такве песме и такав говор могу некад донети и нова страдања. Насупрот томе, поезија треба да буде место где се сабирају и уцеловљују различити животни утисци. Ту се у целину склапа „оно што је било распарчано и понуђено му у деловима“ (Ристовић 1985: 19).

Поред ове две велике теме Ристовићевог зрелог периода и овде је, као тема која са њима иде руку под руку, певање о смрти. Већ смо представили уводну песму у којој се тематизује одвајање душе од тела и њен одлазак у друге сфере. Једна од песама која пева о смрти је и „Сан у по гласа“. У овој песми њен лирски јунак умире готово на идеалан начин, зато и први стих песме гласи „Лака је смрт учитеља“ (Ристовић 1985: 189). Након посматрања околине, испијања вина, сусрета са лепом женом и нужничког пражњења учитељ одлази на починак. Међутим, он није заспао, већ га је посетила смрт, која је другачија од сваког сна. И овде Ристовић пева о смрти као нечем што нас увек изненађује својом различитошћу у односу на све што смо навикли:

али оно што је уснио није био сан  
у буквалном смислу те речи  
него нешто посве друго и ни приближно слично  
било чијој претпоставци о сновима и сањању. (Ристовић 1985: 189)

У песми „Саставни део“ лирско Ја нам саопштава како се претварао да је мртав и да га занимају само ствари које могу занимати неког мртваца, и своју тежњу да то заиста и буде („осећао сам огромну потребу да будем уистину мртав“ (Ристовић 1985: 22)). Разлог овог претварања налази се у томе, што како лирски субјект каже, није му било допуштено да живи. У оваквој поставци опет можемо дати претпоставку, имајући у виду неке друге песме из ове збирке, да та овде неименована сила која лирском Ја не допушта да живи и учествује у истинским стварима долази из сфере политике.

Још једна у низу песама које се на различите начине баве смрћу у *Слепој кући* је и „Песник се обраћа својој супрузи мислићећи на оно што га очекује“. Песма је испевана као обраћање које представља последњу жељу песника изреченој својој супрузи. Песник њој поручује да су погребне услуге прескупе и да нема потребе да било какву пажњу посвећује његовом мртвом телу, и прави фешту од сахране: „оставимо овакве сахране онима који воле покојнике више него живе људе“ (Ристовић 1985: 29), или „богатим некрофилима / за које је смрт другог човека тек добра прилика да обуку свој црни смокинг“ (Ристовић 1985: 30). Са хумором песник образлаже разлоге због којих нема потребе волети мртваца, нити им посвећивати претерену пажњу:

мртваце доиста не треба волети, мртваци су глуви, неми и слепи,  
немају смисла за хумор,  
необично су склони распадању,  
не крећу се,  
тешко да могу променити једном већ заузето место,  
сем у случају неких, истина ретких, катастрофалних померања земљишног тла  
(Ристовић 1985: 29)

Отуда песник предлаже својој животној сапутници да тело након његове смрти  
баци или спали у дворишту, и новац употреби паметније:

отиди тог лета с Аном на море,  
не желим да те моја смрт – нешто најглупље што ми се може десити –  
кошта као Светог Петра кајгана. (Ристовић 1985: 30)

Смрт је у овој песми, као ретко где другде код Ристовића, потпуно  
демистификована и представљена као нешто најглупље и најпрофаније што може  
човека задесити.

Ова песма, такође, иде у круг песма из збирке са породичном тематиком. У овој  
књизи Ристовић у својим песмама често помиње своју жену и ћерку, коју и назива  
својим правим именом. Једна од песама из књиге је тако и посвета ћерки поводом  
њеног рођендана „Ани за дванаести рођендан“.

Једна од најуспелијих песама о смрти је „Шира породица“ где се говор о смрти  
преплиће са сећањима на своју породицу, односно претке и старије рођаке. У овој  
песми, евоцирајући сећање на преминуле чланове своје породице, чије су му слике  
остале у сећању, Ристовић даје један својеврстан *dance macabre*. Судбина блиских  
рођака сведочи о универзалности смрти. Ипак, сама песма служи и да се слике умрлих  
поново васопставе:

Моја бака по мајци, мртва, ах, мртва, седећи у гостинској соби, једног  
поподнева, навлачи зелене чарапе,  
мој дед се брије испод напуклог огледала, у кошуљи са подавијеним рукавима,  
моја бака по оцу, мртва, ах, мртва, у дечијем је кревету, таре рукав о рукав [...]   
мој стриц обућар, носи уз сеоско брдо комунистичке летке (ускоро ће бити  
ухапшен и стрељан иза радионице),  
моја ујна, мртва, ах, мртва, умива из шареног лавора једну дојку па другу, гледа  
у мене бела, волоока дабومه (Ристовић 1985: 45)

И последња песма збирке „Нова будућност“ призива смрт као једну од  
најизвеснијих ствари коју ће будућност донети, била она насилна или природна. Поред  
неких уобичајених ствари које време које долази може донети, поред њих као

могућности подједнако оствариве стоје и пошасту савремене цивилизације, попут концентрационих логора:

Те и те године  
не знам где ћеш бити,  
на летовању,  
код куће  
или у концентрационом логору,  
можда мртва  
са рупицом на образу  
или без видљивих знакова  
насиља и самилости. (Ристовић 1985: 116)

Иако у књизи *Слепа кућа и видовити станари* доминирају кратке песме, у њој су се нашле и два изразито дуга песничка остварења: „Пацови“ састављена од седамнаест катрена, и најдуже остварење у збирци „О анђелима, о дрвећу и о пословима везаним за анђеле и дрвеће“ коју чини чак тридесет и једна строфа од четири стиха. Утисак о дужини ових остварења појачава и чињеница да су стихови и у једној и у другој песми изразито дуги, па су у прелому збирке негде заузимали чак и два реда текста.

„Пацови“ представљају неку врсту сабласне представе света у којем су централно место заузели пацови. Ове животиње посебно су запоселе високе војне, полицијске и политичке положаје, па ову песму можемо сврстати и у групу Ристовићевих песама из ове књиге са политичким алузијама, где пацов представља једноставну метафору за оне који су дошли са дна на највише друштвене положаје:

Пацов председник и пацов први секретар  
играју тач за сточићем од мермера и са гвозденим ногама [...]  
Низа зелене стубе силазе пацови доушници  
у униформи доушника и са злаћаним медаљама,  
у граду постоје војводе, надвојводе, краљеви и апсанције,  
град је заокупљен смештајем оних који долазе са стране, а у улози су пацова.  
(Ристовић 1985: 60)

У прилог схватања ове песме у алегоријском кључу говори и претпоследња строфа песме у којој се појављује господар пацова:

Господар пацова, обријан до ушију, и у грађанској одећи  
за писаћим је столом од украсног дрвета и са украсима,  
доноси одлуке, потписује беседе, а у сећању су му  
црвоточан подрум, пивска бурад и беспрекорно заточеништво. (Ристовић 1985:  
61)

Друга дуга песма у овој књизи „О анђелима, о дрвећу и о пословима везаним за анђеле и дрвеће“, сасвим је другог типа. У једном низу приказа, Ристовић нам представља песнички свет књиге *Слепа кућа и видовити станари* чији су фрагменти овде сабрани у једну целину. Ипак, у овој песми има и нечег од иделаних пејзажа Ристовићеве ране поезије, и извесне хармоничности међу приказима и бићима у њој. Отуда и један стих песме гласи: „ходамо испод стабала као словенски богови мушког и женског пола“ (Ристовић 1985: 49).

Зрело песнштво Александра Ристовића обележили су на плану садржаја окренутост самој поезији и песничким проблемима, као и малим и маргалним предметима и бићима. Био је то у доброј мери један веристички заокрет ка реалијама свакодневице, који је и у Ристовићевим аутопоетичким песмама био изложен као укидање граница између песничког и непесничког, и између високог и ниског. У питању је био глас за –

[...] слободу оглашавања неистражене, или понајчешће *прећутане* збиље, у коју нас свакодневље уплиће, из које поничемо, премда превиђамо или заборављамо, или недовољно артикулишемо њену посебност, специфичну оличеност и оглашеност њеног присуства, које и није друго до често хаотични, дифузни ток нашег живљења, постојање само. (Крагујевић 2014: 334)

На плану песничке форме и језика, Ристовић се првенствено окреће кратким песмама и фрагментима који ће ту шареноликост и расутост света изразити, као и жанру металирике, унутар кога ће сада, а не више путем есеја као у својој претходној фази, изражавати своје поетичке ставове, али и шире разматрати разнолику проблематику песништва и стваралаштва уопште, у троуглу аутор–дело–реципијент. Песнички поступци каталога, као начина да се то свакодневно мноштво изрази, као и директно обраћање васколиком свету као знак ступања у присан однос са њим, постали су у овом периоду најизразитији песнички поступци аутора *Нигде никог*, и његов заштитни знак у корпусу савремене српске поезије. Такође, Ристовићеве тематске преокупације пратио је и једноставан песнички језик и најчешће дуги слободни стих, који се веома приближава прозној фрази. Иако ни у ранијим фазама није био превише склон херметизму, Ристовић у свом зрелом добу напушта сваку језичку недореченост и претерану метафоризацију свог исказа.

Ипак, поглед у свет око себе нужно је водио Ристовића и ка дотицању ширих друштвених и политичких проблема, што су биле теме којих се он током највећег дела свог стваралачког пута клонио. Пажљиво посматрање самих ствари, указивало је,

такође, и на њихово „дупло“ дно. Иза стварносних призора, почели су у Ристовићевим песмама искривати и демонске прилике, као и једно карневалско-гротексно виђење света. Ристовићев веризам све више је постајао један гротескни реализам. Ови наговештаји неких нових песничких оптика, воде нас ка новој фази у Ристовићевом стваралаштву.

## ПОЗНО ПЕСНИШТВО: ГРОТЕСКНИ СВЕТ

Песничка књига *Слепа кућа и видовити станари* може се узети као завршетак једног периода на Ристовићевом песничком путу, али и као назнака нових кретања. Треба ипак нагласити да у наставку свога стваралаштва овај песник није напуштао основне теме своје зреле песничке фазе, певање о свакодневици и изражену песничку самосвест. Ови тематски комплекси до краја ће остати важни и централни у Ристовићевој поезији, али се од *Слепе куће*, а поготово од наредних збирки, примећују се одређене новине у његовој поезији, како проширивање на тематском плану и песничко реаговање на непосредне историјске и политичке догађаје, тако и ново истраживање књижевних форми, овај пут искључиво песничких.

Такође, свет који нам Ристовић представља у својих неколико последњих збирки, пре свега у *Празнику луде* и *Хладној трави*, али и у позним песмама објављеним након његове смрти, знатно се разликује од онога из његове зреле песничке фазе. Док би пејзаж из књига *Та поезија*, *Улог на сенке*, па и *Нигде никог* и *Дневне и ноћне слике* могао бити обележен као свакодневни, који нас све окружује, у Ристовићевим позним књигама долази до деформације и изобличавања тог „реалног“ света. Ову разлику између референта Ристовићеве поезије запазила је и Соња Веселиновић:

Његов (Ристовићев – М.А.) поступак извештавања о ономе што се види остаје готово непромењен, али је он смисаоно потпуно померен чињеницом да то није онај свет који сам читалац може да сагледа као сопствену стварност. Песник нам, дакле, намеће две могућности: да је свет око нас само привид или да је реч о песничком субјекту чија је свест помрачена, што су заправо, два аспекта истог проблема. (Веселиновић 2011: 53)

Тим новим светом доминира једна прилично језовита, демонска и изокренута сликовитост, са темом смрти у своје средишту. Према структурирању слика и призора, али и њиховом смислу, њиме доминира гротескно.

У савременој теорији гротеске најутицајнија су, чини се, два становишта. Једно је Волфганга Кајзера изложено у књизи *Гротескно у сликарству и песничком*, изворно објављеној 1957. године, а друго Михаила Бахтина, које је презентовао у књизи *Стваралаштво Франоса Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* (1965). За руског теоретичара кључне карактеристике које се везују за гротеску јесу временитост и амбивалентност:



Гротескна слика карактерише појаву у стању њене промене, још незавршену метаморфозу, у стадијуму смрти и рађања, раста и настајања. Однос према времену, према настајању неопходна је конструктивна (одређујућа) црта гротескне слике. Друга је њена неопходна црта – амбивалентност: у њој су, у овом или оном облику дата (или назначена) оба пола промене – и старо у ново, и оно што се умире и оно што се рађа и почетак и крај метаморфозе. (Бахтин 1978: 33)

Један од аспеката гротескних слика којим се назначује време и његов проток у овим сликама јесте и њихова недовршеност:

Гротескне слике чувају посебну природу, своје оштро разликовање од слика готовог, завршеног живота. Оне су амбивалентне и противречне; оне су наказне и чудовишне и ружне са становишта сваке „класичне“ естетике, то јест готовог, завршеног постојања. (Бахтин 1978: 34)

Међу гротескним сликама Бахтин посебан акценат ставља на гротескне слике тела: „оплођење, бременитост, рађање, телесни раст, старост, распадање тела и његово рашчлањивање на делове и томе слично, у свој својој непосредној материјалности“ (Бахтин 1978: 34). Према Бахтину у таквим сликама –

Акценти су на оним деловима тела где је оно било отворено за спољни свет, то јест где свет улази у тело или избија из њега, то јест на отворима, испупчењима, на свакојаким избочинама и израслинама: разјапљена уста, женски полни орган, груди, фалус, дебели стомак, нос [...] то тело [...] није одвојено од света оштрим границама: оно је измешано са светом, измешано са животињама, измешано са стварима. (Бахтин 1978: 34)

Када су гротескне слике у питању, најчешће се, заправо, ради о недовршеном телу које се ствара и које се рађа, које представља део непрекинутог ланца умирања и рађања, отуда су најчешће „два тела у једном – једно које рађа и одумиरे, друго – које се зачиње, носи у утроби и рађа“ (Бахтин 1978: 34).

За разлику од Бахтина Кајзер ставља акценат на аспект отуђености у гротеци: „гротескно је отуђени свет [...] оно што је било познатно и присно одједном открива као нешто страно и загонетно. Ту се изменио или преобразио наш свет. Тренутачност, изненадност, неочекиваност – то су битна својства гротескног“ (Кајзер 2004: 258). Како је на једном месту Кајзер ефектно изразио: „Гротескни свет је наш свет, а с друге стране опет и није наш свет“ (Кајзер 2004: 46).

Немачки теоретичар наглашава и језу коју ово суочење са гротескним изазива: „Језа која нас спопада је због тога толико снажна јер је то наш свет који се одједном открива као привид“ (Кајзер 2004: 258–259). У отуђеном свету у коме смо се нашли „убичајене категорије више не помажу да се оријентишемо“ (Кајзер 2004: 259).

Као честе начине којима се у гротесци постиже отуђење, Кајзер наводи умртвљивање и оживљавање: „Механичко се отуђује тако што се оживљава; људско се отуђује када се умртвљује“ (Кајзер 2004: 257).

У својој монографији о Раблеу, Бахтин се осврнуо на Кајзерова разматрања гротескног и изложио их критици, због једностраности аутора *Језичког уметничког дела* и приказивања само једног типа гротеске који Бахтин назива модернистичким, и који следи романтичарска субјективна начела. Према руском научнику постоји и други тип гротеске, и то онај који је доминирао током хиљаду година њене историје, а то је реалистичка гротеска „која је везана с традицијама гротескног реализма и народне културе“ (Бахтин 1978: 56), и која такође има представнике међу најзначајнијим савременим ствараоцима, попут Томаса Мана, Бертолда Брехта, Пабла Неруде.

На наредним страницама, у координатама разматрања Бахтина и Кајзера, сагледаћемо, између осталог, и којој од овде две магистралне концепције гротескног се Ристовић у својим стиховима приклонио.

### *Празник луде*

Наредну песничку књигу Александар Ристовић је објавио 1990. године под називом *Празник луде*. Назвавши књигу по једном добро знамом средњовековном пародијском празнику, он је припремио наш хоризонт очекивања за карневалску слику света, коју доноси ова његова нова збирка. Но, пре него што се позабавимо овим слојем његове књиге, поменућемо песме и мотиве који нову књигу уланчавају у већ постојећи контекст дотадашње Ристовићеве поезије.

Поред ове карневалске компоненте, добро знане теме свакодневице и смрти и даље су ту, као и изражена песничка самосвест. Исто тако, кратке песме чине добар део и *Празника луде*. Управо смрти је посвећен и један низ кратких песама у овој збирци, који започиње песмом „1001 бубица: смрт“:

1001 бубица  
полеће из тамне траве,  
носимо светилке  
пролазећи једни поред других,  
дух свега што је живо  
отвара нам уста,  
ставља шаку у шаку,  
додирује лица

неким невидљивим предметима.  
Мртви смо  
има више година,  
више хиљада година, зар не? (Ристовић 1990: 15)

Слике које нам се овде представљају долазе са друге стране, и делују сомнамбулно. Тамна трава, светиљке које носи лирско Ја, бубице које полећу наводе на крају и лирског говорника да схвати да је мртав, и да у тој другој димензији један тренутак или више хиљада година не чине неку разлику.

И наредна песма „Степениште“ доноси низ слика, које делују као низ асоцијација на смрт. Степениште које „не води никуд, не долази / ни од куда“ (Ристовић 1990: 16) подсећа на границу између два света. То место постаје за лирско Ја и место сусрета садашњег и бившег себе „А онда и онај дечак у коме видим себе, / застрашен мраком на дну степеништа“ (Ристовић 1990: 16). На дну степеништа се налази и ружа коју је неко испустио из руке, а чији тренутак испуштања, како ћемо видети и у неким другим песмама, код Ристовића означава тренутак смрти.

Песма „Недоумица“ доноси нам једно бити или не бити лирског Ја, његову недоумицу хоће ли или неће умрети:

Умрећу. Нећу умрети.  
Не, нећу умрети.  
Иако видим анђеле  
који су ми толико близу  
да их могу додирнути  
кажипрстом.  
Само,  
лица су им избрисана  
гумицом за ђачке цртеже.  
Умрећу. Нећу умрети. (Ристовић 1990: 17)

И у овој песми лирски субјект сусреће се са бићима са другог света, чији му идентитет остаје нејасан, као и његова сопствена позиција на размеђу светова<sup>69</sup>.

У *Празнику луде* још једна од песама која се бави смрћу је и „Шекспирова смрт“, у којој први стих доноси ружу палу на под, која означава, како видимо, тренутак

---

<sup>69</sup> Тумачење ове Ристовићеве песме дала је у својој студији о *Празнику луде* Александра Угреновић: „Недоумица песничког субјекта испољава се кроз запитаност да ли има живота после смрти, да ли се умире или не. „Недоумица“ се разрешава увођењем мотива анђела нацртаних дечјом руком и обрисаних школском гумицом, те се на насловно питање песничког субјекта даје следећи одговор: умрећу ако анђела нема, нећу умрети ако анђела има. Ако анђела, који су бића загробног живота, има у овом животу, онда нема смрти, а анђела има, али на дечјем цртежу. Овом кратком лирском песмом крајње сублимисаног значења Ристовић се подсмева идеји вечности, ускрснућа, душе, узимајући појам анђела за дечју фикцију, те се и песма може посматрати као игра за одрасле у којој се смрт поиграва са бесмртношћу.“ (Угреновић 2011: 104)

или приближавање смрти: „Нека мисис Дејк подигла је с пода енглеску ружу / и спустила је на сто“ (Ристовић 1990: 42). Смрт писца која се овде описује, иако се ради о једном од највећих духова у историји, потпуно је у Ристовићевом виђењу телесни чин, како се у песми каже: „и песник је био далеко од својих драма / као ђаво од крста“ (Ристовић 1990: 42). Све што га окружује такође је из сфере ниског и материјалног:

Нека девојка уносила је и износила посуде:  
ону у коју је чика Виљем мокрио,  
покривену платненом марамицом, и ону другу  
из које је пио заслађену водицу. (Ристовић 1990: 42)

И сама смрт се види искључиво као распад материје на делове, како се каже, она није била „ништа друго до чаробно разбијање материје на комадиће / од којих је ова била претходно сачињена“ (Ристовић 1990: 42). Сâм Шекспир се тако своди само на оно телесно, па се за његову смрт каже: „Најзад се посуда по имену / Вилијем Шекспир сасвим распукла“ (Ристовић 1990: 42). Тако се аутор *Хамлета*, не само своди на чисту материјалност, већ се посредно, с обзиром на то да су раније помињани судови за мокрење и храну, пореди и изједначава са овим предметима. Сâм човек, макар био и највећи као Шекспир, није ништа друго, већ посуда испуњена храном и изметом.

У оваквој поставци, отуда није ни чудо што Шекспира не оплакују глумци и други уметници, већ само прост пук: „куварице, уљар / нека простакуша, чувар баште и друга служинчад“ (Ристовић 1990: 42).

Иако их и овде има, ипак је приметан знатно мањи број метапесама, него у претходним Ристовићевим књигама. Ипак, наилазимо и на оне које се могу протумачити као приказ песничког посла, иако то у њима није експлицитно наведено. Једна од таквих је песма „Посао за више значења“, у којој се пева о послу који подразумева отварање невидљиве кутије са унутрашње стране. За то је поред невидљивих прстију потребан и

невидљив кључић  
којим покушавате да досегнете  
такозвану оностраност  
предмета и поступака. (Ристовић 1990: 43)

Досезање оностраности предмета и поступака, може звучати као метафоричан приказ песничког посла док се откључавање невидљиве кутије може разумети као метафора за тумачење поезије.

Песма у којој се говор о поезији укршта са певањем о свакодневним малим бићима и стварима је „Сврака“. Текст говори како о сусрету са свраком, тако и о

немогућности да се слика виђене птице реконструише у сећању. Након што је срео свраку, лирско Ја каже:

А онда сам покушао да је поновим  
присећајући се  
њеног једног крила  
или кљуна  
или њеног полетања  
преко траве.  
И тако сам је изгубио у свом памћењу  
као што се губе бића  
која волимо  
и која бисмо да задржимо  
служећи се њиховим краткотрајним сликама. (Ристовић 1990: 25)

Као што је немогуће у сећању реконструисати виђено, тако се не може, верно пренети у песму оно са чим смо се у животу сусрели, јер је поезија често специфична врста сећања. Баш зато и за свраку лирски субјект на почетку песме каже „Уистину била је лепа / као кап црне боје / на белој хартији“ (Ристовић 1990: 25). Сврака коју представља у песми може бити само од мастила и папира, а нипошто она истинска, виђена у природи. Можда је овде згодно место да се напомене, поводом Ристовићеве металирике, да се као једно од најзначајнијих особина овог жанра узима упућивање самог текста на сопствену артифицијелност: „whenever either the aesthetic construction (*fictio*) or the inventedness (*fictum*) is thematized or presented, we have some form of metalyric writing“ (Müller Zettelmann 2005:132).

Видимо да се Ристовић овим разоткривањем и упућивањем на фикционалност својих текстова и представа о њима често служи. Такав случај је и са, можда, у *Празнику луде* најинтересантнијом песмом из ове групације, насловљеном „Маслачак“, у којој опет долази до укрштања метапоетског тока са певањем о малим стварима:

Једноставна асоцијација: жуто око  
Сложена асоцијација: девојка (боса на снегу) окреће се око себе док не падне.  
Још сложенија асоцијација: самообмана ствари у бескрајном и затвореном простору.  
Једноставна асоцијација: кап светла.  
Сложена асоцијација: звук трубе са извесног удаљеног прозора.  
Још сложенија асоцијација: детињаста очај пред замагљеним искуствима; уз то: пољупци са стране. (Ристовић 1990: 40)

У овој песми Ристовић нас уводи у сам песнички поступак рађања метафора и симбола. Ово је песма о функционисању песничког ума. Да се и ми метафорички изразимо, не само да нам је дата песма, већ су остале и „скеле“ књижевног поступка. Низање асоцијација у односу на почетну слику маслачка, креће се од једноставнијих ка

онијим сложенијим, и тако два пута, мада је песма отвореног краја, и низање асоцијација које производи песничка имагинација могло би се и наставити.

Кратким песмама Ристовић и у овој својој збирци опева и бића и предмете из свакодневице. Као што се изражавао и у најкраћим песничким формама, овај песник је певао и о најситнијим могућим емпиријским феноменима, па тако у песми „Размак између једне ствари и друге“, пева о убоду игле и поступку вежења:

Убод игле,  
онда још један убод игле,  
па опет убод игле,  
убод до убода (Ристовић 1990: 21)

Песма представља пуко именовање овог ручног рада, као што се и у песми „Вечерња песма за ону која није овде“ само именују жена и свакодневне ствари које се налазе пред њом на столу, црни лук, једна јабука и шебој. Отуда песма „Булка“ представља неку врсту изузетка међу Ристовићевим песмама које се баве свакодневним предметима. У овој песми не долази само до именовања и описа булке. Као ретко где код Ристовића, она се именује метафорично као „крупна кап извесног руменила / што не престаје капати у имагинарну посуду летњег поља“ (Ристовић 1990: 39)

У својим песама посвећеним свакодневном свету, и у овој књизи, као и у претходним својим збиркама, Ристовић првенствено жели да именује свет и све његове различитости, да га каталогизује. Тако се у песми „Птице“ врши попис читавог птичијег света:

Ово овде је дрозд, а оно тамо  
чешљугар и ластавица,  
па креја,  
а свуда околу су врапци,  
али не треба заборавити ни зимовке,  
сенице, косове, дабоме,  
сову, сокола и орла, извесне  
ситне птице, црвене и беле,  
чавке,  
вране,  
гавранове  
голуба, кућног пријатеља, и голуба  
писмоношу, па чворка,  
зебу, јастреба и кобца,  
све оне птице које нам јуни намиче  
на исту узицу  
док идемо кроз поље  
с руком преко нечијег рамена,  
цело време говорећи нешто о нечему.  
Аристофана помињући узгредно. (Ристовић 1990: 28)

Песма представља попис различитих врста птица, које лирско Ја опажа шетајући кроз поље. Дакле, песма је именовање реалног света, док се литерарне и културне улоге и значења птичијих врста које се овде помињу, како се каже у последњој строфи, увођењем имена Аристофана, само узгредно, чије дело има исти наслов као и ова Ристовићева песма. Наслов песме не упућује отуда на драму античког хумористе, или је у најбољу руку та референца секундарна, већ на стварни свет бића која се сусрећу.

Још екстензивнији каталог Ристовић нам даје у песми „Служавке“, само што то није списак различитих бића, већ различитих радњи и послова. Две служавке о којима пева лиски глас представља у најразличитијим могућим ситуацијама и свакодневним активностима. Њихови поступци дају се наизменично, што доприноси и ритму ове песме:

Једна је у подруму,  
друга на тавану [...]  
једна плеви лук, залива башту, јури кокош,  
друга стоји уз окно држећи пред лицем ружичасти цветак без мириса,  
једна је за стоцем где усрдно чисти металне посуде, ножеве, кашике и виљушке  
док пчелица улетела кроз прозор узалуд  
покушава да нађе излаз ударајући о завесу и стакло,  
друга пуши јак дуван,  
са неком протувом из суседства сваки час гледајући навише и наниже (Ристовић 1990: 27)

Ипак, свет свакидашњих ствари и тренутака, који Ристовић уводи и представља у својој поезији, почиње у овој књизи да добија и неке другачије облике. Он већ излази из оних граница на које најчешће помишљамо када мислимо на свакодневицу, и постаје све више необичан, испуњен језовитим и ониричним сликама. Тако у краткој песми „Поноћ“, свакако користећи и симболички потенцијал које ово доба дана има у културној традицији, Ја песме каже:

Прође поноћ.  
Клате се лале у мраку.  
Твоја дојка  
као неко  
друго биће  
гледа ме  
својим једнооким лицем. (Ристовић 1990: 35)

Овим својим аспектом, књига нас наводи да се вратимо и размотримо њен наслов, који нас прецизно упућује на природу света који можемо наћи између њених корица. Познато је да је „Празник луда“ био врста смеховног култа, у коме су се

травестирали званичне црквене форме. Празник је током средњег века, због свог карактера био све више потискиван у круг неофицијелне калневалске културе. Пажњу овом празнику посвећује и Михаил Бахтин у својој књизи *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, и види га као део, у односу на званичне црквене култове, паралелног система смеховних форми и обреда. У својој гласовитој књизи, руски мислилац и књижевни теоретичар оцртава и развој овог празника током средњег века и ренесансе. Према Бахтину овај догађај су –

[...] приређивали школарци и нижи клерици на дан Св. Стевана, на Нову годину, на Младенце, на Богојављање, на Ивандан. Ови су се празници првобитно одржавали у црквама и имали сасвим легалан карактер, затим су постали полуилегални, а крајем средњег века потпуно илегални; али они су наставили да трају на улицама, у тавернама, улили се у покладна весеља. Нарочиту снагу и постојаност празник луда (*fête des fous*) испољавао је у Француској. Празници луда су у основи имали карактер пародичне травестије службеног култа, били су праћени преоблачењима и маскирањима, непристојним плесовима. Посебно необуздан карактер су те забаве нижег клера имале на Нову годину и Богојављење.

Готово сви обреди празника луде испољавали су се у гротескном *унижавању* разних црквених обреда и симбола путем њиховог превођења на материјално-телесни план: прождрљивост и пијанчење непосредно на олтару, неприлични покрети тела, обнаживање и томе слично. (Бахтин 1978: 88)

Овај тип празника, наводили су његови бранитељи, био је неопходан да би се барем једном у години дао одушак „другој природи човековој“, то јест лакрдијама, смеху“ (Бахтин 1978: 89). Током ових празника смех и материјално-телесни принцип добијали су пуну слободу испољавања. За време празника луда „смејало се материјално-телесно доле, које се није могло изразити у службеном погледу на свет и култу“ (Бахтин 1978: 90).

Пластичним описом ове светковине започиње и Морис Левер своју познату *Повијест дворских луда*:

Бискупи средњег вијека прибојавали су се доласка божићних празника. У току неколико дана – све до Света три краља – цркве би наине постале поприштем необичних церемонија, познатих под називом Свечаности луда, а звали су их такођер и Светковином глупана или Свечаношћу невиних [...] У току осам дана око Божића и за Света три краља одржавање службе божје преобразило би се у прави карневал. Ћакони, подђакони, дјеца из црквеног збора показивали би се нагарављених лица или скривени иза гротексних образа, најневероватније прерушени: неки би се преодјенули у жене, неки у костиме луда, носећи капу са звончићима и палицу, други би навукли казалишне прње [...] У току богослужја, бирао се



бискуп луда (или папа луда, у црквама непосредно овиснима о Светој столици). То би махом био неки убогар кога би посвећивали у пуноме сјају, накитивши га бискупским украсима. Једном устоличен, новоизабраник би служио службу „с папском узноситошћу“: с митром на глави и крижем у руци дијелио би свети благослов народу. Свећенство би га потом одвело пред олтар, плешући и пјевајући раскалашне напјеве. За олтаром би се, испред носа свећеника у слави, стали частити крвавицама и кобасицама; измјенјивали би псовке и богохуља; мјешали простачке шале са Светим писмом; картали би или коцкали; препуштали се уза све то најсмелијим слободама што их сувременници и не описују подробно, но лако их је замислити [...] Након службе, весела би се дружина распршила улицама града, возећи се у двоколицама пуним смећа и измета којима би немилице обасипали свјетину. Поворку су пратили плесачи и пјевачи скаредних пјесмица, изводећи пантомиме, псујући, бестидно богохулећи и мјешајући Крстово име с најнижим безобраштинама. (Левер 1986: 7–8)

Према Леверу суштина ове свечаности била је у преокретању вредности и укидању хијерархије:

Свечаност луда, додуше, отворено се руга само црквеној хијерархији, но њезино је значење, упркос свему, много шире. Она заправо уводи идеју опћег обрата вриједности, проказивање моћи каква год била: црквена, но такођер друштвена и политичка. (Левер 1986: 9)

И у претходној својој поезији, пре свега мислимо на књигу *Дневне и ноћне слике*, Ристовић је био склон приказивању материјално-телесног доле. Основни телесни принципи, сексуална и физиолошка пражњења били су већ неко време у средишту његове поезије. У књизи *Празник луде* долази до оснаживања карневалске компоненте у његовом песништву, „раблезијански и карневалски доживљај света представља срж разумевања и тумачења збирке *Празник луде*“ (Угреновић 2011: 93).

Ова његова књига добија и сасвим посебне временске и просторне оквире. Честом употребом обраћања, односно апострофе<sup>70</sup>, као и учесталим алудирањем на зимске временске прилике, као календарског доба који чини временски миље ових песама, *Празник луде* комуницира са књигом *Нигде никог*. Није чудо да је баш зимско доба постало временски оквир ове Ристовићеве збирке, с обзиром да је ово годишње доба, прецизније период између два поста, како је и Бахтин навео доба Нове године и Богојављања, време карневала. Простор који доминира *Празником луде* јесте крчма, место на коме се одаје уживању у пићу и храни.

---

<sup>70</sup> Интересантно је и оно што Михаил Бахтин у својој чувеној књизи каже и за карневалски говор: „Тај говор, као разговорни говор, увек је неке намењен, има посла са сабеседником, с њиме разговара, говори за њега или о њему“ (Бахтин 1978: 437).

Уводна песма „Рани и позни радови“ представља низ обраћања различитим бићима и стварима, које на тај начин лирски глас ове Ристовићеве песме уводи у свет збирке. Он се обраћа цврчку, жени, дарежљивим сањарењима, неодређеном „једном“, које је како каже „садржано у мноштву различитих предмета“ (Ристовић 1990: 5), онима који имају седамнаест година и који путују из „Ничег“ у „Ништа“, онима који су заменили место са Богом, различитим биљкама ружи, јагорчевини, цвету мака, коначно и раним и позним радовима и на крају, што је и најинтригантније, гласу којим је књига испевана: „ти подсмевачки гласу од којег је нагорела и ова хартија чија словца читам тек једним оком“ (Ристовић 1990: 7). Обраћање самом гласу, којим је изречена ова песма и читава збирка, открива нам да је у питању подсмевачки глас, управо онакав какав доминира празнично-карневалским догађајима неофицијелне културе. У догађајима какви су Празник магараца и Празник луда смех игра главну улогу, то је „празнични смех“ (Бахтин 1978: 92–93).

Није отуда чудо што као трећи текст у збирци следе „Четири песме у вину“, испод чијег наслова је и назначено „не по Бодлеру“, пошто је вино и пијанство саставни део празника и карневала. Ове четири песме су, као и прва у књизи, испеване у форми обраћања, али исто тако и у облику набрајања. Лирско Ја се обраћа, у првој песми овог мини циклуса, својој жени са предлогом да говоре о вину, помињући бројне друге личности које раде то исто:

Не говори ли и онај други о вину, приврженик крчмица и огњишта?

Не говори ли и она друга о вину, Аристотелова ученица, у разговору с голотрбом винопијом?

И беседник у гостиони, за малим пултом, док су му уз колено, ружичасти обоје, овца и петао?

И путник у саонама, замућена погледа, дебелогуз, са по једним прстеном на сваком од дебелих прстију? (Ристовић 1990: 9)

Док у првој песми сви говоре о вину, у другој лирско Ја наздравља читавом свету, како живима које познаје и не познаје, тако и мртвима:

Лако је наздрављати онима које не видиш, не чујеш, које не можеш ни дотакнути,

или онима, на пример, из гробљанске поворке што замичу за прво напупело дрвеће,

кап вина за покојника, такође, око којег су цвеће и свеће, и хартијане траке са златним натписом,

за покојницу, исто тако, кап вина (на њеној уштирканој кошуљи и марами око подбретка). (Ристовић 1990: 10)

На овај начин у збирци се обликује за карневал карактеристична атмосфера славља и веселја, коју прати конзумирање великих количина пића и хране.

У трећој песми лирска инстанца се обраћа различитим особама које спаја то да су сви одреда опијени вином:

Не ти прождрљивче, него ти други, што заплићеш ногама и језиком сваког боговетног поподнева,

не ти разметљивице, него ти друга разметљивице, са свим оним што имаш: дојкама, ружичастим устима, у дослуху са боцом у којој су сабране разнолике замисли и досетке,

не ти који си још дечак, као пауново перце међу кокошијим перима, него онај други што хрче уз крупне сисе неке жене у поодмаклим годинама, пијан од првог вина, дабоме,

не ти који си нико и ништа, но онај други који је неко и нешто, док излази из крчме, румен од вина, поседујући оно што се не поседује, именујући оно што се не да именовати [...]

Магаре нема појма о вину, но иде уз брег носећи госу што бос је, голотрб, а уз то и без пребијене паре, као у богаташком сновиђењу, природнији од дрвета или дрвених предмета,

Политичар у гомили истомишљеника, наливен вином, нема појма о вину, него су му на уму другојачије слике: сељачка добра и фабрике, и ружичњаци у школском дворишту; (Ристовић 1990: 11–12)

Свет који нам у овом свом песничком циклусу Ристовић представља, и који би требало, будући да је обликован путем неколицине каталога, да буде репрезент целокупне земаљске разноликости, пијан је од вина. Обележје овог празника луда који нам доноси Ристовићева збирка је и свеопшта опијеност. Отуда нам четврта песма у циклусу доноси приказ опажања и понашања пијаних људи. Лирски глас зато говори у првом лицу множине, као део тог пијаног колектива. Вино помера њихову перцепцију, као и свест о њиховим могућностима и способностима:

Од непрекидног зеленила сад су зелени сто и постеља, али и вино пред укрштеним лицем,

чује се зелена музика коју изводе на зеленим инструментима зелени ветропири и ветропирке. (Ристовић 1990: 13)

Поред тога што свет виђен пијаним очима поприма неке друге и нове боје, пиће оснажује и веру у сопствене способности код оних који га конзумирају, тако да могу помислити и да имају моћ летења: „Летећемо с књигама под пазухом, као муж достојан жене и као жена достојна мужа, уз свирку са затегнутих прUTOва, / Над градом где су капљице крви у сваком окну [...]" (Ристовић 1990: 13).

Овакав песнички увод нас упућује да на делу имамо „пијане разговоре“ који чине добро познати део карневалских свечаности, карневалског „симпозиона“. У оваквим пародијама традиционалног жанра симпозиона или гозбе

нема спољашње логичке доследности, нема сједињавајуће апстрактне идеје или проблема (као у класичним симпозионима). Али он се одликује дубоким унутрашњим јединством. Реч је о јединственој и до најситнијих појединости гротескној игри снижавањима. Готово свака реплика садржи неку формулу високог плана – црквену, литургијску, филозофску, јуридичку или пак речи Светог писма које се примењују при пијењу и једењу. Разговор се, у суштини, води о само све ствари: о изнутрици бикова која се једе и о вину којим се те изнутрице заливају. (Бахтин 1978; 241)

Након овог увода у збирку, у којима нам је предочено каквим ће нам се говорним тоном лирско Ја обраћати, али и под дејством чега ће бити док нам говори, а пијани од вина биће и они о којима пева, Ристовић приказ овог карневалског света даје у низу дужих и сасвим дугих песама: „Жабе“, „Чипка“, „Епски поглед на посве лирске предмете“, „Празник луде“, „Крчма“ и „Невидљиво“. У питању су песме које су грађене према истом принципу, уланчавањем строфа, чији садржај варира између девет, колико има најкраћа „Епски поглед на посве лирске предмете“, и двадесет и четири, колико катрена броји најдужа „Празник луде“. Строфе у овим песмама не стоје међусобно у чврстој вези, већ свака доноси неке призор или догађај. Све ове песме су заправо каталог различитих детаља, бића и предмета, Ристовићева визија бескрајно разноликог света који нас окружује, и који се може приказати само оваквим списковима, без покушаја да се изврши неко уопштавање.

С обзиром на то да се ради о једном карневалском свету, свету пијаних о коме говори једно пијано Ја, слике и догађаји који пред нас стижу имају карактер сомнамбулних призора, који више подлежу некој сновној логици, него законима реалности. Оне јесу покушај да нам се што сугестивније представи карневалски свет и његова атмосфера, која за време трајања поклада јесте „слободна и весела игра у којој се високо и ниско, свето и профано изједначују у својим правцима и улазе у једно сложено усмено коло“ (Бахтин 1978: 176)

Наравно, поред ових карактеристика, слике нам доносе и приказе тела, као и телесних општења, али и низове изокренутих и смешних ситуација. Навешћемо као пример одломке из песме „Жабе“, која од свих набројаних има најчвршћу структуру, због појављивања за Ристовића опсесивног мотива жаба. У наредној строфи Ристовић спаја приказивање надреалног са приказом сексуалног чина:

Ускоро ће јој ставити под сукњу своју црвену ручерду,  
док их киша својим нитима подиже увис, изнад овог и оног крова и околног дрвећа,  
ауто подрхтава од веселих покрета или је у питању висински ветар,  
сасвим су им непознати разлози за смех, још непознатији за јецаје, док су у оном положају, у лебдећој кутији са излизаним точковима. (Ристовић 1990: 54)

Поред телесних чинова, и слике самога тела и његових делова налазе се у центру песникове пажње у овој збирци. У песми „Жабе“ Ристовић нас суочава и са сликом тела распарчаног на делове, која је, према Бахтину, једна од основних слика тела у гротескном-реализму, основном карневалском стилу:

постельно рубље је замењено другим постелњим рубљем, на јастучници су дабоме, и жаба и материни прсти.

Војник треба грах у кухињи док унаоколо лете кухињска чудовишта:  
Повађене вилице, коса, гојазни гузови, слане сисе, [...] (Ристовић 1990: 54)

Међу деловима тела које у овим стиховима помиње аутор *Празника луде*, налазе се и вилице и задњица, које су главне слике приликом приказивања такозваног гротескног тела које доминира у карневалским сликама. Таквим гротескним сликама тела доминирају прикази његових избочина, фалуса, трбуха, стражњице, као и разјапљена уста:

У гротески нарочит смисао добијају све израслине и избочине [...] код гротескног тела најбитнију улогу имају они делови, она места којима оно себе надраста, којима прекорачује сопствене границе, којима зачиње ново (друго) тело: утроба и фалус [...] По значају, наредну улогу код гротескног тела, после трбуха и полног органа, играју уста, на која улази свет што се гута, а затим стражњица. То је зато што се све ове избочине и сви ти отвори одликују тиме што се управо у њима савлађују границе између два тела и између тела и света, што у њима долази до узајамне размене и узајамног оријентисања. (Бахтин 1978: 333–334)

Да се Ристовић у *Празнику луде* фокусирао баш на делове тела које наглашава и Бахтин у својој концепцији гротеске, сведоче и следећа строфа из исте песме:

За неко време њему је нарастао трбух и ево га у другојачијој улози,  
супружница држи раширене прсте и кроз њих гледа обузета изненадним бледилом,  
одиста, будуће чедо има уста, нос и уши неког шаљивца или продавца шабица,  
нема довољно памети, али су му на уму (што и очекујемо) душманске враголије.  
(Ристовић 1990: 55)

Не само да је и овде трбух, и то трбух који расте, у центру песничке слике, већ се ради о трбуху који расте на телу мушкараца, што доводи до тога да мушкарац рађа. Оваква слика двополности и двотелесности суштински је гротескна.

Да се ове слике тела, пијанства и двополности и двотелесности не појављују само у овим дужим песмама, сведочи и краћа песма „Ех improvise“ у којој на још једном месту проналазимо све малопре набројане слике и феномене:

Генерали се шетају морском обалом,  
гледају  
плаве и беле девојке.  
Горе им образи  
од синоћњег вина,  
надутих су трбуха  
и огромних стопала [...]  
Генерали леже у фротирској униформи.  
Расту им крупне  
чврсте  
дојке.  
Смеју се у сну. (Ристовић 1990: 63)

Иако је песма по својој основној замисли требало да покаже раскорак између жељеног (младе и лепе девојке) и онога што се има, и чему се на крају мора и отићи (сопствене оцвале жене), у њу продиру гротескне слике тела којима обилује читав збирка *Празник луде*. У овој песми скоро читав репертоар гротескних и карневалских призора нашао се на малом простору. Имамо и опијеност вином, и амбивалентни смех, али и гротескно преувеличавање делова тела, сликање телесних испупчења и њихов раст, и на крају двополност, слику преласка мушког тела у женско, једног у друго.

Након „Жаба“ сличан низ слика, из најразличитијих појавних сфера, дат нам је и у песми „Чипка“. Овде се појављују најразличитији људски ликови: мајстор чипкар, богат човек и богата жена, покућарка, убица мале жене, учитељ, продавац ситних цветова, градоначелник, официр под јаком стражом, психијатар, малоумник и девојка ћутљивица. У капедиоскопу ликова Ристовић на сцену изводи и луду, лакрдијаша који је неизбежна фигура свих карневалских догађаја:

А уз то постоје и романтична звона чији глас подиже на ноге неку луду, те је ова час у спаваћим собама, час у кухињи,

прате је летећи предмети: свадбени колач и марама супружнице,

у почетку су видљиви лак покрет надланицом, црвен потиљак и пена на устима,. невидљиви остају шумови и шапутања, крик оног онде или пољубац оне што држи ракијску чашицу и лонче. (Ристовић 1990: 66)

Да би карневалска атмосфера била потпуна лирски субјект ове Ристовићеве песме обраћа се и музичарима, и то онима који импровизујући свирају на различитим предметима: „Лоши сте музичари, ви музичари; уосталом, лоше је време за музику на

сељачким инструментима: / на наковњу, на секири, на озеленелом ужету, на потковици и окову, на ланцу и катанцу, на српу и лелујавим мотикама“ (Ристовић 1990: 67–68).

У ову своју песму Ристовић уноси и многе надреалне призоре, у њеном свету устају мртваци: „онај што је био под земљом, устаје из сандука, чисти прслук од земље, запутио се у крчму, / она што је била под земљом сад је између црвене и зелене јабуке, тражи затурене наочари и ципеле“ (Ристовић 1990: 65). У инверзном свету предмети добијају и сасвим друге димензије: „ова врата воде у просторију где седе муж и жена у природној величини, али је шумско дрвеће умањено, / умањене су птичице божје, црвенперка и јастреб, као и сладокусац који говори о овоме користећи своје бележнице“ (Ристовић 1990: 65).

Кулминацијски моменат песме јесте летеће свих бића, грађевина и предмета, све што је било залепљено за земљу, одједном почиње да се диже у ваздух:

Лете црвене столице сударајући се с плавим столицама, у чудноватом распореду,

лети крчмар с једном ногом у вуненој чарапи, с другом под војничким завојем,  
лети месар с танкоустом месарком, окружен летећим бутовима, држи се прстићем за њен прстић,

лети још сањиво говедо, гледа црквени олтар и миша, и попа који сред цркве што узлетела је јури мишеве обасјаним крстићем. (Ристовић 1990: 69)

И међу летећим људима има и мртвих, али и анђела и других предмета. Заправо, један читав свет се ту налази у лету, без икаквих просторних ограничења, с обзиром на то да бића и ствари које полећу излазе мимо граница физички видљивог и опипљивог света, али и временског, пошто лете и оне ствари које, попут мајке лирског субјекта и успомена са фотографија, припадају прошлости:

Лети моја матер у лаком гробу, све невидљивија је, дабоме,  
лете гимназијски анђели, с укориченим књигама под мишком, изложени летњој киши,

лете фини предмети: од вуне, белог дрвета, памучних влакана и свиле,  
лете слике рођака, науљених бркова, у високом столицама, с руком у руци другог рођака, и невесте. (Ристовић 1990: 70)

Ипак, након галерије разнородних слика, бића и догађаја, песник нам даје кључ како да схватимо овај карневалски, сновни свет у последњој строфи „Чипке“:

Од чипке је мој прслук, драга мајко, осећам добро поветарац, сунце ме додирује кроз хиљаду рупица,

од чипке су моја сећања на рано детињство: куглу, штап и колут,  
од чипке је начињен и зимски дан са снегом у уху, с челом уз хладно окно, док воде коња, спарују црвене мишеве, лове анђела,

начињени су од чипке сапутници: студент у годинама и она што иде кроз кућу лако одевена, узгредно додајући ми наочаре и прибор за писање. (Ристовић 1990: 71)

После ове последње строфе постаје нам много јасније помињање прошлости и успомена, које на извештан начин васкрсавају. Песничко Ја нам у овом низу слика даје заправо сопствена сећања, за које најбоља метафора постаје чипка. Сећања су прозирна и танана попут овог материјала, који је најчешће и рупичаст са различитим орнаментима. Интересантно је да је наш песник сећања карневализовао, и дао нам ковитлац зачудних и често гротескних слика<sup>71</sup>. Као и садашњост, и прошлост се указује као низ тешко повезивих оксиморонских слика.

О сећању као низу изокренутих призора, може се говорити и у песми „Епски поглед на посве лирске предмете“. И у овој песми нам се презентује низ, како слика и призора из свакодневице, тако и оних зачудних на границама светова. Призор који отвара ову песму јесте с ума сишавша девојка, чија перцепција у таквом стању лудила почиње да се изобличава:

Пролеће узме разум некој девојци и ево је где се храни пупољцима,  
једно јој је око сад зелено, друго црно, има петла у крилу и наочаре без стакла,  
куће се померају лево и десно да би начиниле места извесном сањарењу и  
сањалици

кога ћемо убрзо видети за истим столом у прохладној просторији и с једва  
видљивим званицама. (Ристовић 1990: 77)

Међу призорима које нам доноси ова песма, има и оних које приказују телесне и полне чинове, који се одвијају уз вино и богату трпезу, која такође употпуњава овај празнични амбијент<sup>72</sup>, који се и експлицитно назначава преко празничне одеће која се на тим телима налази:

Тару се једни о друге руке у рукавицама и тела у празничној одећи,  
на зеленом столњаку су чаше од зеленог стакла с такође зеленим вином,  
љубавне јадиковке уступају место другим љубавним јадиковкама,  
божји дух отвара и затвара врата кроз која на трен улећу прошлогодишње  
пахуљице. (Ристовић 1990: 77)

---

<sup>71</sup> Интересантно је да се и реч гротеска изворно користила за ознаку одређеног типа римске орнаментике: „Гротеска, односно гротескно и одговарајуће речи у другим језицима заправо су посуђенице из италијанског језика. *La grottesca* i *grottesco* су изведенице од речи *grotta*; оне су коришћене као ознака за одређену врсту орнаментике на коју се наишло крајем 15. века приликом ископавања, и то најпре у Риму, а потом и на другим местима у Италији.“ (Кајзер 2004: 20) Следећи ову изворну употребу термина, могли бисмо онда рећи и да је чипка као материјал истински гротескна по својим шарима.

<sup>72</sup> Према Бахтину: „Гозбене слике су органски повезане са свим осталим народно-празничним сликама. Гозба је обавезан чинилац сваког народно-празничног весеља“ (Бахтин 1978: 295).



И у овој песми, као и у претходној, имамо умрле, који на неки начин постају видљиви и онима са ове стране: „онај који је умро не враћа нам се више него га ено на сасвим другом месту, / неко време је невидљив, али ће се учинити видљивим помоћу нарочите светиљке“ (Ристовић 1990: 78). Такође, поред луде у овој песми имамо још фигура умешних у карневалским и вашарским вештинама. У питању су трбухозборци, које Ристовић уводи у ову песму заједно са приказом продавнице у којој се продају предмети које бисмо могли одредити као покладне реквизите:

Она отвара продавницу извесних инструмената начињених од цветних латица,  
на услузи су јој трубице и звончићи, али и особе које говоре из трбуха,  
увече се с рафова чује свирка измешана с људским гласовима,  
неко гледа кроз окно (споља) пропињући се на прсте, али се унутра не види  
нико и ништа. (Ристовић 1990: 78)

И у овој песми, као и у претходној, у последњој строфи налази се назнака да све што нам је у претходним строфама представљено можемо схватити као сећања песничког Ја. Сећања навиру пред осећањем о неумитном приближавању смрти, а протицање година убрзава сусрет са њом:

Године нам не иду на руку, него свака како дође узме понешто од оног што је остало,  
ускоро нећемо ни чути ни видети, а ни ходати, поготово не кроз замагљено плаветнило,  
остаје нам доиста још ова светиљка и шишмиш на таваници,  
као и необични покрети горе и доле *уз присећања и сиромашке успомене.*  
(Ристовић 1990: 79) (истакао М. А.)

Најдужа, и свакако централна, песма овог карневалског низа и читаве збирке јесте „Празник луде“. Низ разнородних личности и призора који се појављују у овој песми спајају еротски мотиви, тако да је песма потпуно у знаку материјално-телесног принципа. Ристовић нам у њој даје низ љубавних парова и група: месара и његове две жене, послужитеља код кога долази жена с различком уместо једног ока, ту је и призор доконог полицајца који мотри на докону девојку, као и чувара нужника који посматрају различите девојке и жене. Интерсантно је да је и у овој песми цела једна строфа посвећена чуварима нужника, што ову песму уланчава са претходним Ристовићевим песмама и циклусима на тему телесних пражњења:

Чувар нужника, сањарећи, види неку госпу у истинској неприлици око стезника и вечерње хаљине,  
други чувар нужника, у псећој кућици, уредно води књигу дневних и ноћних корисника јавног нужника,  
први чувар нужника прижељкује да види оно што је видео раније: трчање извесних госпођица према нужнику,

други чувар нужника крај радног времена крунише сопственим одласком у нужник, мешајући извесно задовољство с личним осећањем дужности. (Ристовић 1990: 87)

Увођење теме телесног пражњења није нимало нефункционално и са становишта моделирања карневалских слика, јер је измет као весела материја играо веома значају улогу у карневалским травестијама.

Међу онима који су представљени у овој Ристовићевој песми нашла се и будала, склона скаредним речима, али заправо веома стидљива, када су односи са супротним полом у питању. Када је са женом овај неизбежни карневалски лик гаси светло и рецитује стихове:

Будала пије вино из пробушеног лончета, а онда из шупље ципеле,  
на језику су му злочеста песма и речи које нагоне руменило на образе,  
стидљив је, усталом, са неком женом танушна носа и прстију,  
утрнуо је светиљку и неко време говори наизуст стихове с унакрсним римама.  
(Ристовић 1990: 84)

Овај ерос који кружи светом песме „Празник луде“, није мимоишао ни песнике, и они су ту са вином и својим објектима жудње:

Песник је у крчми, нуди вином неког шерета и девојку са сапуницом на образу,  
други песник је у поткровљу, око њега су мртвачки лептири и неколико  
љубичастих зракова,  
трећи песник прелази онај путељак ужурбаним корацима, кашље у шаку,  
четврти песник има за љубавницу дебелу трговкињу: храни се јабукама и  
успољеном рибом из оближње трговине. (Ристовић 1990: 83)

Међу овим љубавним паровима нису сви мушко-женски, Ристовић нам овде даје и хомоеротске призоре, што је у складу са његовом тенденцијом приказивања свих варијетета сексуалности и тежње ка тоталитету:

Часовничар је у часовничарској радионици, мален господин,  
при јакој светлости он види сићушну опругу и точкић, оним једним оком са  
увеличавајућим стакаоцем,  
долази шегрт, пијан од рума и пролећног довикивања испред радионице ил'  
другде,  
Ускоро ће га мајстор узјахати држећи га за уши, подеравши му доње рубље, иза  
цицаног паравана и крај утнуле светиљке. (Ристовић 1990: 83)

Овај сексуални чин између мајстора и његовог шегрта има и карикатуралне особине, и у њега је укључен и поступак карневалског снижавања. Људско биће бива узјахано, тако да постаје попут животиње. Све се своди на телесну компоненту.

Међу овим еросом, али и пићем опијеним светом, нашао се и сâм лирски субјект, који нам своју ситуацију у којој посматра (а можда и учествује?) телесни чин двоје својих ученика представља у последњој строфи:

За то време је сам у купатилу, с мршавим учеником и са дебелом ученицом,  
у кући: нигде никог, али се чују пољупци и досетке,  
у прозор завирују анђели, црвени до ушију, с лицем уз стакло,  
поподне проводим, ташт као ђаво, с гусеницом и точкићима за мучење, увече  
сам уза светиљку и један од Платонових приручника. (Ристовић 1990: 88)

Интересанто је да и пар ученика са којим се он налази, има карикатуралан, карневалски карактер (мршав мушкарац-дебела жена), у питању је „типичан народно-празнички карневалски комичан пар заснован на контрастима: дебели и сув, стар и млад, висок и низак“ (Бахтин 1978: 217–218), док је лектира коју лирско Ја чита увече дата у иронијском кључу. Иако чита Платона чије се име везује у најширим могућим круговима за платонску љубав, ону која се заснива само за духовни однос, он је током дана потпуно урођен у телесни свет, о коме и пева.

У таквом карневалском свету, према Бахтину, све се преводи на телесни план, па тако није чудно да се у овој Ристовићевој песми то дешава и са Христом: „за то време Распеће је уистину ружичасто и ружичаст је наг Христ на малом крсту, начињен једним пољупцем“ (Ристовић 1990: 86).

У дугој песми „Крчма“ такође нам се презентује овај карневалски и од вина пијани свет. Овај пут тај свет се налази у свом природном хабитусу, у крчми, али би се, заправо, рекло, према разноликости бића које се и у овој песми појављују, да се тај простор крчме шири на читав свет. Сва бића обузима карневалски дух раскалашности и пијанства. Наравно, и у овој песми је неизбежно појављивање луде: „луда, газдина кћер, тек у доњем рубљу, а онда и без њега, чита француске стихове“ (Ристовић 1990: 92). Интересантно је овде и упућивање на француску поезију, као на један од извора карневалског у књижевности. Овај карневалски дух узима под своје све људе, без обзира којим слојевима и профилима припадају: „Дух луде опчињава с часа на час отмене колико и припросте духове“ (Ристовић 1990: 93). Сви без изузетка постају луде и лакрдијаши: „виде се кафанске луде, долазе са оне стране где су капци на прозорима већ спуштени и затворени леденим кључевима“ (Ристовић 1990: 94). Само ово учестало помињање и појављивање луда ствара у овим песмама одређену атмосферу, јер, како Бахтин пише за лакрдијаше и луде:

Они су били нека врста сталних, у обичном (тј. некарневалском) животу устаљених носилаца карневалског начела. Они су били лакрдијаши и луде, они су носиоци посебне

животне форме, реалне и идеалне у исто време. Они су на граници живота и уметности (као у некаквом међупростору): то просто нису чудаци или глупи људи (у обичном смислу), али то нису ни глумци комичари. (Бахтин 1978: 14–15)

Такође, према Бахтину су ове луде и лакрдијаши били краљеви тог карневалског, изокренутог света (в. Бахтин 1978: 444).

У карневалском простору и свету чије је начело ирационално, оспоравају се, и чак престају да важе, основни физички закони на којима почива рационално устројен свет: „У крчми наставник физике доводи у питање први Њутнов закон на примеру испијене боце која лебди над зарумењеним лицима ученика“ (Ристовић 1990: 92–93). Свет у коме владају луде и лудило има отклон према увреженим нормама и владавини рација. Такође, тада је на делу „нарочита карневализација говора која га ослобађала од једностране, тмурне озбиљности официјелног гледања на свет, као и од општеприхваћених истина и уобичајених гледишта“ (Бахтин 1978: 441–442). У једном таквом свету, измешане су ствари које су у нормалном поретку ствари супротстављене или удањене, мешају се тако сакрални предмети са онима из ниских сфера: „овде су хлеб и вино, а овде постеље неке госпође чија је једна сиса дужа од друге“ (Ристовић 1990: 93). Сједињавају се на истом месту политичар и поп, и у истој кутији њихови симболи: „политичар и поп показују такође своје вештине, један с металним крстићима, други с петокракама, у кутији за петокраке и крстиће“ (Ристовић 1990: 93). Овакво напоредно стваљање супротности и њихово упаривање, свакако јесте још једна од одлика гротескних слика и карневалског света, какав се у овој књизи успоставља, и у коме се укида свака официјелна хијерархија. Ипак, будући да овде један део парова чине симболи из религијске сфере, њиховим упаривањем са оним што би требало да се налази на другој страни, поново долази до њиховог снижавања.

Свет луда и пијанстава и овде је свет сексуалних општења, која нам и у овој песми Ристовић обилато представља: „шталски момак опслужује дебелу госпу услугама нарочите врсте у затамњеној соби и на шкрипутавом кревету, / крај постеље су тек испијена боца, женске наочари и испремештани часописи“ (Ристовић 1990: 92). И сам лирски субјект у једном моменту постаје посматрач сексуалног чина: „ја сам дечак који мотри на судију и судиницу што су у чудном положају: тамо где је њему задњица њој је лице, и обрнуто“ (Ристовић 1990: 95). У овом сношају судије и жене му, имамо на делу карневалски принцип изокретања, по среди су „премештања горњег у доњи део тела. Тело се поставља наглавце. Тело се изокреће.“ (Бахтин 1978: 388)

Такође, првонаведени сексуални чин између шталског момка и дебеле жене има и карикатуралане карактеристике.

И у песми „Крчма“ доминира телесни принцип, и делови тела, попут женских груди, које у својој поезији Ристовић учестало помиње. Отуда није чудо што се ова песма завршава гротескним сликама тела распарчаног на делове:

скупљени или раширени прсти, ножни прсти такође, појасеви и прибадаче – обасјани су одиста истом светиљком коју чине присећања и безазлене успомене.

Од запаљиве су смеше увојци, кожа, оба увета, венерин брег обрастао коврцавим маљама, једна па друга рука, стопала такође,

гори час једна страна тела час друга: мишићи подлактице и надлактице, рамени појас, стомачни мишићи, мишићи леђа и удова,

једно око пада у чашу с водом, друго се котрља преко златног столњака, где су хартијани цветови и свећњаци,

уста показују два реда зуба, испреметане секутиће и очњаке, за неки часак пре него што ће истину изгорети. (Ристовић 1990: 97)

Све је ту, и разјапљена уста и телесне избочине, али и све нестаје у пламену, који и овде можемо схватити као пламен пролазности, који васкрсава сећање. За разлику од уобичајеног света средњовековних карневала, који и смрт схвата у веселом кључу, овај Ристовићев носи у себи једну трагичну ноту. Тај карневалски свет, који су воспоставила сећања лирског Ја, заправо је један свет умрлих, што нам се и директно представља у последњој карневалској песми „Невидљиво“.

И у овој песми имамо слике које су карактеристичне за гротеску – двополност и двотелесност бића („Месарски момак силази низа стубе, окрвављених руку и с гуменом кецељом / има лице девојке и танак струк, у хладној зимзеленој просторији, на замрзлом путу одиста је сад неко девојче [...]“ (Ристовић 1990: 99)), као и пијанце („Ускоро ће к нама пијанци, надута лица и изгужване одеће [...]“ (Ристовић 1990: 99)), али и луде („Свак има свој брачни кревет и своју луду обнажених мишица и колена“ (Ристовић 1990: 100)). Исто тако, и овде се даје предност телесном, са којим се чак и духовне ствари доводе у тесну везу: „Нага посматра своје сисе, крупне удове, танак струк, длацице под мишицом, / за то време Господ улази у један од њених прстију и нагони је да чини оно што ваља чинити пре него што је сан заокупи детињастим сличицама“ (Ристовић 1990: 100).

Међутим, као и у претходној песми, и на крају ове се тај свет распада и нестаје:

за то време измичу нам година за годином и ево их где споре са нама они које смо учили да говоре [...]

подерана је кожа, во је обудовео, црква се руши и од ње остају само крст и лева папуча свештеника,

дух зиме разастире сад своје слике дуж пута којим ћемо замало па кренути, додирујући се и замуцкујући [...]

душа је отишла у сто крпица и више нећемо ни покушавати да је саставимо [...]

потоња зима доводи нове госте под кров, оног паметњаковића што црвени до ушију док говори и што му сјакти прстен кроз одрвенелу рукавицу. (Ристовић 1990: 101)

Када књигу *Празник луде* осмотримо у контексту ранијих песничких остварења Александра Ристовића, приметимо у њој повећано присуство ликова и тема који долазе из сфере коју можемо назвати религијском. Бог, ђаво, анђели, Исус Христ такође, дефилују кроз ову песничку књигу. Присуство Бога, као и анђела и ђавола не би требало, ипак, да нас зачуди, ако имамо у виду да су се празници луда, што смо већ и навели, испољавали „у гротескном унижавању разних црквених обреда и симбола путем њиховог превођења на материјално-телесни план“ (Бахтин 1978: 88), као и то да су представе пакла биле честе на карневалима. Међутим, као што су се официјелни религијски култови травестирали, тако се и официјелне паклене слике карневализују. Пакао добија изражено народно-празично обележје, он постаје гозба и весели карневал (в. Бахтин 1978: 405–412).

Видели смо већ и у ранијој анализи збирке, да се религијске слике и симболи често доводе у блиску везу са сликама тела и полних чинова, што се може довести у везу са гротескним реализмом. Оваквих момената снижавања божанског има још, тако у песми „Жабе“: „осуђеник на смрт види бога магарећих ушију и магарећим репом склоњеним у чакшире“ (Ристовић 1990: 56). Појављивање Бога који наличи на магарца јесте вид травестирања божанске фигуре, а давање магарећих атрибута божанству није нимало случајно с обзиром на то да је Празнику луда у средњовековном карневалском календару био сродан и близак Празник магараца (в. Бахтин 1978: 92–93), на коме су се посебно травестирао божански лик, магарац је „веома стара традиционална травестија божанства“ (Бахтин 1978: 368), али такође „је један од најстаријих и најживљих симбола материјално-телесног доле“ (Бахтин 1978: 92)<sup>73</sup>.

На крају ове песме Бог се и преображава у жабу, а сам принцип преображавања је, такође, једна од омиљених покладних тема: „Господ се прометнуо у жапца, одустао

---

<sup>73</sup> Веома је интересантан податак који у својој *Повијести луда* наводи Морис Левер, који каже да „на једном од првих приказа кршћанске умјетности налазимо управо човјека распета на крижу с магарећом главом. Ријеч је о неком графиту из 3. Стољећа, пронађену у Помпејима на зиду једне кажњеничке ћелије“ (Левер 1986: 14).

је од летења, / више му одговарају кратки скокови у траву, под ружу или међ ноге оној која не држи до себе, него су јој дража његова уста и дуготрајна љубавна обамрлост“ (Ристовић 1990: 57). И овај преображај из врховног бића у једну малу животињу, вид је снижавања и спуштања духовног и буквално на земљу, с обзиром на то да Господ више не може да лети, већ само да скакуће. Он у свом новом жабљем виду завршава на крају међу женским ногама у органу који, у народној празничној култури, представља средиште универзума. Овакво спуштање божанства у доње делове тела, заправо показује шта је право средиште универзума које рађа и ствара. Ово је још једна инверзија која доњу страну ставља на место онога горе.

Попут Господа, и анђели који се појављују у Ристовићевој збирци спуштају се у свакодневни земаљски свет, и у њему добијају улоге и обављају обичне послове:

Постоје анђели копачи баште, са сребрним прибором за копање,  
постоје анђели који нам нуде дрвене кутијице, зелене заставе, карте за играње са насликаним анђелима,  
постоје анђели који управљају железничким возовима, на прузи без успутних станица и који су увек у покрету,  
постоје анђели музиканти, разбарушене косе, чија су им крила једини музички инструменти. (Ристовић 1990: 75)

Чак и када није на делу класично свођење божанског на телесно и његово снижавање, Бог у *Празнику луде* поприма неконвенционалне особине, тако је у песми „Други пут“ у питању мајушни Бог:

Нађох Бога,  
био је мален и мањи од било ког малог предмета:  
од главице чиоде,  
од зрна житарице, од труни материје  
која лебди у ваздуху и видљива је тек ако је осветлимо  
јаким извором светлости. (Ристовић 1990: 22)

Овај приказ Бога је атипичан из разлога што лирски субјект преокреће уобичајене представе о божанској величини. Према устаљеним представама Бог је бескрајан, тако је према једној чувеној дефиницији он лопта чије је средиште свуда, а обим нигде. Међутим, у овој песми он је толико мален, да га лирско Ја држи између два прста:

Држао сам га између два прста,  
кажипрста и палца,  
осећао његово мигољење,  
мигољење и мигољење и мигољење,  
најзад га ставих тамо где му је место  
између Ничег и Ничег (Ристовић 1990: 22)

Бог је толико ситан да постаје једно ништа, које након мигољења лирско Ја одбацује. Након тога, он наставља разговоре на теолошке теме са другима, међутим, тај разговор можемо схватити само у иронијском кључу, као нешто о чему се разговара уз пиће, с обзиром на то да Бога нема, да би се прекинуло време:

заподенувши разговор с неколицином њих  
о великој теми божје промисли и пута који нам је одредио,  
исмевајући реторичаре и поводећи се за онима  
који су седели на другој страни  
изводећи драгоцен закључак о бесконачној дељивости  
целине,  
припити дабоме  
од вечерњег пива и узгредних пољубаца (Ристовић 1990: 22)

Бог се појављује и у завршници песме „Празник луде“, и овде је опет он „други“, другачији у односу на представу на коју смо навикли, не далек и одсутан, већ Бог свих предмета и бића, и у присној вези са њима. Могли бисмо, имајући на уму поступак спуштања на земљу типичан за карневалску културу, рећи да је и овде дошло до спуштања из високих сфера на земљу:

Долази други бог, не детињаст бог твога детињастог детињства, него један сасвим други:

надгледа свлачионице, јавна купатила, плаже, водоскоке, стазе у трави и мравињак,

окренут је листопадном дрвећу, откидајући лист по лист, или му domeћући лист по лист,

он је бог округлих листова и четвртастог лишћа, и другог што је неодређене величине и облика.

Он је бог свиње, бог кокошке, бог главице купуса,  
он је бог стола, столице, тањира и чиније, бог сребрне кашичице и бог дрвене кашике,

исто тако, он је бог различитих алатки: тестере, бушилице, бог клешта и чекића,  
он је бог ручаонице и нужника, собе за дневни боравак и оне друге са ноћне приче у кревету.

Поткива коња, меси хлеб, води невесту за руку између јануарског дрвећа,  
он је црквени појац, као и црвени проповедник у једној другојачијој просторији,  
спор је летач над пожњевеним пољем и над оним што је тек засејано,  
брз је летач над ратним пољем с хитром сенком својих већ угљенисаних крила.  
(Ристовић 1990: 88)

То је Бог који је свима доступан и припада свима, и проистиче из једног фамилијарног односа који је Ристовић гајио и према малим стварима, али, од кога није уступио и када је у питању сакрално и узвишено. Такво фамилијарно одношење према



религиозним представама било је обележје народног односа према божанству. Како каже руски научник Александар Амфитеатров:

Народ воли да фамилијарно приближава себи натприродне силе. Први векови хришћанства су спустили са неба и натерали на лутање по свету, уз живо учешће у људским пословима, не само анђеле, свеце, девицу Марију, него и самог Христа и бога оца. (Амфитеатров 2017: 285)

Ипак, на крају његовог појављивања у песми и овакав „народни“ Бог нестаје у пламену изнад ратног поља.

Када се говори о језовитим и загонетним сликама, треба навести и песму „Препознавање“ у којој се лирски субјект среће са Христом:

Пошао сам да видим Христа.

Био је прислоњен

леђима

уз бело дрво.

Наг

до појаса

и у вуненим чарапама.

Рече ми

жмирећи због јаке светлости:

„Окрени се

и

иди.“

Тако сам и учинио.

Промицао је готово црн пролећни снег. (Ристовић 1990: 47)

Слика Христа у овој песми комбинација је језовитих и бизарних детаља – ту мислимо на вунене чарапе које носи на ногама. Тај детаљ могао би се такође тумачити као премештање божјег сина у ралан, свакодневни свет. Са друге стране и црни пролећни снег употпуњује ову атмосферу језовитости и загонетности. Црни снег може бити и знак да се лирско Ја налази у неком изокренутом свету. Христова порука њему може се тумачити као удаљавање од религије и Бога, какво смо имали и у песми „Други пут“.

Поред слика Бога, Исуса и анђела у *Празнику луде* појављују се и ђаволи. Тако у песми „Ветар“ имамо стих који гласи „Привлаче вас скарадне слике, јеванђеља по ђаволу“ (Ристовић 1990: 46). Такво јеванђеље би свакако морало бити неко инверзно Свето писмо, сигурно и сасвим примерено изокренутом свету Ристовићеве књиге. У једној строфи песме „Празник луде“ појављује се лик кога према набројаним физичким својствима, такође, идентификујемо као ђавола: „за истим столом сад седе сељак и кћи

му, говоре о јутарњим пословима, / кроз прозор гледа неко, а није човек, под капом су му рогови и голо теме; удара копитом о копито.“ (Ристовић 1990: 86).

Ипак, нису све представе ђавола у *Празнику луде* овако уобичајене. У песми „Анђели“ и ђаво, који се у овој песми именује као пали анђеол, добија изглед особе урођене у свакодневицу и неког кога срећемо сваки дан. Такође, атрибути апсолутног зла не везују се у овој песми за њега, напротив, пали анђеол истиче свест о свом анђеолском пореклу:

А једном, враћајући се из библиотеке, угледах Палог анђела,  
био је у старомодној одећи и с капљицом крви на образу,  
седео сам са њим неко време у гостионици и он не одби ни чашу пива ни  
разговор о анђелима,  
док је сушио крило уз пећ, не губећи ни часа свест о томе да је одиста анђеол.  
(Ристовић 1990: 75–76)

У овој појави ђавола, у песми у којој се појављују анђели, видимо Ристовићеву тежњу за свеобухватним приказивањем, тежњу да се представе и „дневне и ноћне слике“, и да се све далеке ствари доведу у нашу близину и учине фамилијарним. Такав фамилијаран однос лирско Ја ове песме успоставља и са ђаволом. Инсистирање на његовом анђеолском пореклу, може нас наводити на закључак да су сва бића, било да се налазе на једној или другој страни, потекла са истог извора.

Већ смо помињали да Бахтин наводи карневализацију паклених слика као један од најчешћих третмана пакла и ђавола у народно-празничној култури. И у *Празнику луде* у песми „Ђаво“ имамо појаву где се овај кнез таме ставља у карневалски амбијент. Све компоненте карневалског света су ту, у зимско доба слави се „мачји празник“, који можемо разумети као још једну травестију празника по угледу на Празник магараца, а као парола стоји „Смрт пролећном разуму“ као поуздан путоказ да су суспендовани сви назори официјелног света. Ту је и празнична гозбена трпеза за којом уз вино седе господар и „супруга у дрвеним нанулама“, а ту је и обешањак у ланеној кошуљи. И сам лирски субјект седи у крчми, а делови тела су му гротескно преувеличани: „предвече, отупео, седим у крчми, имам огромну главу и шаке“ (Ристовић 1990: 20). На тргу, који и јесте повлашћени карневалски простор, припрема се још једна фешта за масу, али није у питању неко славље, већ погубљење жене „с дебелим подваљком и с љубичицама међу прстима“ (Ристовић 1990: 20). Погубљење које маса посматра као свечаност, могло би бити једно од средњовековних спаљивања вештица с обзиром на то да се тргом осећа „мирис нагорелог дрвета, запаљених ноктију и косе“ (Ристовић 1990: 20).

У потпуности је припремљена позорница да на њу ступи и ђаво, али и он сам је пијан од вина и учествује у полном чину који има карикатуралне црте:

Ђаво стиже у путничком вагону, наравно кроз дрвеће,  
ђаво је са оном сисатом, већ поцрвенела језика и обневидео,  
док леже у поповој трави, неко се смеје из кухиње  
смешном пољупцу и њиховим измешаним коврџама. (Ристовић 1990: 20)

Извесно је да је ђаво у овој Ристовићевој књизи, али и у неким ранијим песмама најпре лакрдијаш, „смешни ђаво“, „ђаво весела“, који одступа од апсолутно злог бића официјелне религије. Представа ђавола је код аутора *Празника луде* народна и фамилијарна:

У готово свим земљама и временима народ се према ђаволу односио много боље него што је учила и захтевала црква. 'Ђаво није тако црн као што га приказују' [...] Народни ђаво се изразито разликује од ђавола богослова и пустињака. Народни ђаво је нешто као лош сусед, невидљив, полувидљив, или чак потпуно видљив и човеколик. Ђаво има своју кућу, занат, потребе и бриге [...] у свему томе има врло мало ђаволског и врло много људског. (Амфитеатров 2017: 285–286).

Да је представа ђавола у Ристовићевој поезији првенствено лакрдијашка, сведочи и песма „Ђаво“ из његове заоставштине, објављена постхумно у књизи *Песме 1984–1994*. У овом тексту ђаво чита скаредне карневалске ренесане текстове, конкретно Бокача:

Онда оде горе у своју самицу. Чита  
Бокача не опазивши да снег  
лепрша око лампе, његовог прслука и рогова. (Ристовић 1995б: 97)

У овој песми он је чак и усамљени читалац, који машта о узбудљивим догађајима („Замишља себе као виновника узбудљивих призора“ (Ристовић 1995б: 97)), и за избављење из своје чаме се обраћа вероватно Богу:

Усамљен је ђаво у своме сањарењу  
мисли на наге жене, тражи милост од неког  
у чије постојање не верује, али кога се прибојава. (Ристовић 1995б: 97)

Посебно је занимљив завршетак песме, у коме ђаво у огледалу назире и свој другачији лик:

У уху су му слатки гласови и шегачење,  
у великом огледалу не види себе него неког другог. (Ристовић 1995б: 97)

Можемо само да нагађамо ко је тај други, кога ђаво у себи назире. Да ли је то можда човек, са којим ђаво у Ристовићевој поезији, а посебно у овој песми, дели бројне

особине. Или можда овај принц таме назире своју анђеоску природу, коју је имао пре пада<sup>74</sup>.

Збирка *Празник луде* донела је нове песничке слике у Ристовићевој поезији, које су маркантно обележене гротескним виђењем света. За разлику од претходних Ристовићевих књига, у којима се изравно приказују свакодневне и мале ствари, ова збирка доноси једну ишчашену перспективу, која растаче поуздане оријентире спољашњег света.

### *Хладна трава*

Наредна Ристовићева књига *Хладна трава*, услед околности дугог чекања на објављивање у Матици српској, светлост дана је угледала тек након песникове смрти. Иако и у овој збирци наилазимо на сталне Ристовићеве теме – саму поезију и мале ствари, њоме потпуно доминира тема смрти. У књизи подељеној на одељке, трећи по реду „Црнина“, у целини је посвећен овој теми. Међутим, слике смрти и песме о њој налазе се и у свим осталим циклусима књиге, једино изузимајући одељак „Комад свиле у дрвеном оквиру“. Ипак, пре осврта на носећу тему књиге осврнимо се и на Ристовићевој металирику и песме о малим стварима.

Песме које певају о поезији у *Хладној трави* већином су смештене у први одељак збирке „Покушај да се удовољи себи и другима“. Прва у том низу јесте „Поетика једноставности“, састављена од четири терцине, строфе која је доминантна и у овој Ристовићевој збирци:

Једну малу нејасну песму  
не можеш никако написати а да не  
испијеш чашу воде, поједеш комадић стакла.

Јер једна мала нејасна песма

---

<sup>74</sup> У приближном периоду када је Ристовић отворио врата своје поезије за дијаболичне слике, и неки други савремени српски песници су дали важну улогу ђаволу у својим песничким остварењима. Најпознатија су, свакако два – Милутин Петровић и Новица Тадић. Обојица су се у пуној мери афирмисала седамдесетих година, Петровић на почетку осме деценије, а Тадић неколико година касније. Код обојице, као и код Ристовића ђаво је неко са ким се успоставља близак однос само на нешто другачији начин. Код Петровића је ђаво сопствени двојник, дуго Ја лирског субјекта. Овакво становиште је у његовој поезији најпре исказано у књизи *Промена* (1974), у којој се са ђаволом у уводној песми склапа пакт. Књига је испевана у два гласа, од којих је један у другом делу збирке ђаволов. Блискост са овим кнезом таме је толика, да је присутна и на физичком нивоу, па читалац некад има утисак да се они сливају у једну особу. Код Тадића, чија једна позна књига носи наслов *Ђаволов друг* (2008), ђаволи имају бројне сродне карактеристике са Ристовићевима. И они у Тадићевој поезији су често карикатурални, а слике у поезији овог аутора, су као и код Ристовића, често гротескне. Ипак, ђаво у Тадићевој поезији, пре свега, је подсетник на сопствену грешност.

захтева од тебе извесну природност,  
као и нешто мало настраности уосталом.

Да би написао једну малу нејасну песму  
потребно ти је неуобичајено оштроумље:  
да свилу назовеш свилом, жену женом.

Ти који си у мени, помери се већ једном,  
изађи напоље да видиш  
и другу пустош, не само моју. (Ристовић 1994: 12)

Песма која је пред нама почива на парадоксу. Песнички изказ који носи наслов „Поетика једноставности“ испоставља се као упутство за писање мале, али нејасне песме. Ову двосмисленост приметио је и песник Војислав Карановић:

И већ ту, уз присенак ироније и хумора, јавља се једна суштинска двосмисленост. Зашто песник једноставну песму не назива тако, него тражи друго име? Шта значи то: „једна мала нејасна песма“? Да ли је то песма која је кратка, сажета и једноставна? Откуда онда то да је она нејасна? Или је управо зато нејасна? Или је овде реч о нејасности неке посебне врсте? (Карановић 2013: 20–21)

Да би се написала таква мала песма, потребно је бити спреман како на пријатна и лака искуства, попут испијања воде, тако и на она мање угодна, као што је једење стакла. Да је за писање поезије неопходан спој разнородних ствари сведочи и друга строфа у којој се од аутора песама захтева природност, али и „извесна настраност“. Трећа строфа доноси још једну необичност, називање ствари њиховим именима означава се као „неуобичајено оштроумље“. Можда се ово може разумети на фону уобичајеног песничког искуства, у коме се директно именовање често избегава. У том контексту „ићи директно“, без уобичајених песничких ограда, делује као неочекивано и виспрено решење<sup>75</sup>.

Последња строфа песме представља заокрет. Наиме, апострофом песничко Ја се обраћа неком унутар себе, неком ко се испоставља као онај творачки део сопства, чија делатност представља регистровање стања унутрашњег света лирског гласа песме. Мала нејасна песма која се помиње, отуда би могла бити нејасна с обзиром на неразмрсивост унутрашњег света сопства у коме постоји више Ја.

---

<sup>75</sup> Ово упутство за директним именовањем Ристовићево, асоцира и на оно које је упутио Иван В. Лалић у песми „Белешка о поетици“ из *Страсне мере* (1984), сродној „Поетици једноставности“. Лалићев рецет, сличан Ристовићевом, у последњој строфи, на коју је и сам Лалић ставио акценат у једној пропратној белешци, гласи:

Ипак, без устегања  
Хлебу рећи хлеб, вину рећи вино  
А вољеној жени: волим те. (Лалић 1997а: 11)

За овом песмом следи низ од четири песме посвећене Франсису Понжу, Данилу Кишу, Васку Попи и Антуну Бранку Шимићу. Песма „Понжова разгледница“, прва у овом низу, не изненађује нас својом темом, јер је француски песник Франсис Понж умногочему поетички сродник самог Ристовића, и вероватно је и инспирисао неке његове ране стихове. Понж је, такође, у својим песмама у прози описивао мале, свакодневне ствари. Отуда и представљање француског песника како посматра предмет, свакако може бити виђено и као поступање самог Ристовића:

Покушава да опише  
неки сасвим мален предмет.  
Покушава још једном.

Но овај је већ променио облик,  
и није то више предмет,  
него биће које га посматра изблиза. (Ристовић 1994: 13)

На овом месту Ристовић нам образлаже још једном, разлоге своје фасцинираности малим предметима. Најпре, иако се чини другачије, такав предмет није једноставно описати, а када му приђемо ближе и то покушамо, можемо уочити да је тај предмет заправо живо биће, и да не посматрамо ми само њега, већ и он посматра нас.

Да ствари најчешће нису налик нашим устаљеним представама о њима, и да се све мења ако им се приближимо и боље их погледамо, сведочи још једна песма из овог првог одељка збирке „Кућа“:

Када јој се приближим,  
ова кућа постаје толико мала  
да једва једна буба може стати у њу.

Али када се удаљим од ње,  
кућа је најједном велика:  
димњак од црвених цигала дотиче небо [...]

Свакако, ова кућа се понаша  
супротно нашим навикама и искуству,  
које има обичај да замагљује предмете

Или да их сасвим уклања. (Ристовић 1994: 21)

Кућа коју Ристовић у овој песми представља, понаша се сасвим супротно законима физике које смо прихватили здраво за готово. Међутим, како нам поручује у песми Ристовић, наше искуство најчешће чини да предмете не гледамо на прави начин,

већ их само препознајемо, имајући о њима већ устаљену представу. Овде се поново сусрећемо са Ристовићевим захтевом за дезауматизацијом наше перцепције.

Наредне две песме из поменутог низа о писцима, посвећене су двојници српских аутора, светски признатих – Данилу Кишу и Васку Попи. С обзиром на то да су ова двојица писаца и напустила животну позорницу у тренутку Ристовићевог рада на *Хладној трави*, сасвим је извесно, што указују и наслови две песме – „Спомен на Киша“ и „Спомен на Попу“, да су ова два текста настала поводом смрти ових писаца. Међутим, Ристовићева потреба да се овим ауторима одужи песмама, свакако је долазила и из знатно дубљих побуда.

Данило Киш је Ристовића итекако задужио својим сјајним текстом о *Сунцу једне сезоне*<sup>76</sup>, али и та Кишова критика је дошла, варујемо, као резултат сензибилитетске сродности ова два аутора. На ту блискост неки критичари су већ и указивали (в. Гордић 1995). Израз те блискости, огледа се и у сличном третману детињства. Било би веома интересантно поредити Кишове *Ране јаде* са Ристовићевим песничким књигама о детињству *Лак као перо* и *Неки дечак*, али и са његовим јединим романом *Трчећи под дрвећем*. Као резултат овог духовног сродства настала је и песма „Спомен на Киша“. Интересантно је и да Кишов лик, који се у ткиву песме именује као „Песник“, има сродне особине се лирским субјектом неких Ристовићевих песама. И он уз себе има жабу, ту повлашћену животињу Ристовићевог песничког бестијаријума:

Песник ставља малу жабу на сто  
између металне мастионице и кутије цигарета.  
Жабица га гледа неки час пре него што скочи у Ништа. (Ристовић 1994: 14)

Отуда би се могло говорити и о поистовећивању Ристовића са Кишом. Утолико пре, што се наш песник одлучио да у ову песму укључи и стихове који се односе на општије схватање песничког посла: „Песник успоставља нов однос између / предмета и слике помешавши две стварности“ (Ристовић 1994: 14). Дакле, у песничком поступку именовања мешају се две равни, реални свет, односно именовани предмет, са оним имагинативним светом који песник ствара, и који се огледа у употребљеном означитељу. Значајно је нагласити да се овај исказ разликује у односу на оне

---

<sup>76</sup> Да је Ристовић био поносан на овај Кишов текст, као на ретко шта друго, сведочи и песма 331. из *Данаиноћи* настала у новембру 1989, дакле, непосредно након Кишове смрти:

У редакцији Видика  
на столу лежи Данило Киш.  
Чита моје песме.  
Покрива се новинама. (Ристовић 1995: 307)

Кратка песма је омаж Кишу, али и заједничкој младости и књижевним почецима у *Видицима*.

аутопоетичке исказе из Ристовићеве раније поезије, који су поручивали да песник својим песничким изразом само преноси оно што опажа у свету. Овај исказ из песме разликује се делом и из претходно анализираних песме „Поетика једноставности“, у којој нам се препоручује поступак називања ствари њиховим правим именом.

У последњој строфи песме о Кишу реферира се и на славу коју је овај наш писац стекао. Певајући из позиције и времена пре Кишовог прераног одласка, лирско Ја нам саопштава:

Очекује га јад сневања још коју годину,  
на париском плочнику на пример, наравно и слава  
која се не даје буд зашто него узима заузврат оно што је најдрагоценије – живот.  
(Ристовић 1994: 14)

Кишова прерана смрт се у овој песми тумачи као данак који се плаћа за славу коју је стекао, док се само песничко стварање представља амбивалентним као „јад сневања“.

Наредна песма „Спомен на Попу“, уколико следимо закључке изведене из претходне две песме о Понжу и Кишу, наводи на претпоставку да ни она није могла настати као пуки рефлекс скорије смрти песника *Коре*, већ указује на дубљу блискост коју је Ристовић осећао према најславнијем српском песнику друге половине двадесетог века. Такође, као у случају Киша, ово није била једина песма Ристовићева о Попи, у *Даниноћи* објављеном као део песникове заоставштине, годину дана након књиге *Хладна трава*, налази се под бројем 324. песма у којој се помињу Попа и његове песме, написана октобра 1989:

Неком чувару магараца  
након читања Попиних песама  
свет изгледа сасвим другојачији.  
Чак и магарац. (Ристовић 1995: 306)

У овој краткој песми се на веома јасан начин огледа становиште Александра Ристовића према поезији Васка Попе. Већ смо раније помињали да би Попа Ристовићу могао бити близак као први послератни српски песник који је мале ствари увео у своје песништво. Међутим, овде јасно видимо Ристовићево схватање Попиног третмана обичних бића и ствари у својој поезији. Својим песништвом аутор *Коре* је управо указивао на аспекте тих бића и ствари која су нам најчешће измицала. Можемо рећи да је према становишту исказаном у овој песми, он такође дезауматизовао нашу перцепцију свакодневице. Његова поезија имала је такав ефекат, да нам након њеног читања, чак ни предмети из наше најближе околине, попут магараца из Ристовићеве



песме, више не изгледају исто. Имајући у виду раније анализирану Ристовићеву песму „Кућа“, јасно је да је Ристовић желео својом поезијом да постигне истоветан учинак.

Није отуда чудо што је после ове кратке песме, Ристовић, након смрти песника *Усправне земље*, написао и „Спомен на Попу“. У овој песми Ристовић Попу ставља у цркву, уз вино, и међу фреске на њеним зидовима. Уз Попин вински бокал роје се и анђели. Све ово није нимало изненађујуће за познаваоце Попине поезије, будући да је овај песник био један од оних који је поменуте теме вратио у савремену српску поезију. Интересантна је и фигура неме жене која заједно с јагњетом ступа у ову Ристовићеву песму. Бело јагње је свакако симбол невиности и Христа, а нема жена и њено присуство асоцирају на Попино помињање „песникове мутавости“.

Последња слика Васка Попе, коју нам Ристовић даје у својој песми, обасјана је сјајем, али та светлост је ипак земаљска, а на Попи се истичу свакодневни предмети, попут џемпера и напочара, па бисмо могли закључити да Ристовић, ипак, већу предност придаје Попи као песнику свакодневице и земаљских бића и ствари:

Светлост земаљска обасјава  
час Попин вунени џемпер, час  
наочари с рожнатим оквиром. (Ристовић 1994: 15)

И у овој песми, као и у песми о Кишу, сусрећемо се са исказима који имају општије значење. Ако смо у песми „Спомен на Киша“ имали исказ који се односио само на поезију и песнички посао, у „Спомену на Попу“ стихови којима се ова песма завршава, претендују на знатно шири опсег појава:

Бог нас види и не види, чује нас и не чује,  
обузет је другим послом,  
не песничком игром и вештинама живљења. (Ристовић 1994: 15)

Последња строфа говори нам о променљивости божанског присуства у нашим животима, које је изазвано неком врстом ћудљивости врховнога бића која остаје недокучиво. Оно што је за лирског казивача ове песме, ипак, извесно, јесте да се песништвом, али и стратегијама свакодневног живљења он уопште не бави. Имајући на уму Ристовићево песништво, рекли бисмо да је аутору *Хладне траве* до тога двога највише и стало. Такође, песничка и игра и свакодневица су, према Ристовићевом мишљењу, и онај највреднији део Попиног дела.

Четврта песма у низу је „Над сликом А.Б.Шимића“, и она представља интересантан текст у контексту Ристовићевог опуса, из разлога што је она, заправо њене прве три строфе, опис једне чувене фотографије хрватског песника. Питајући се

шта ли је навело Ристовића да представи ову фотографију и у својим стиховима, можемо закључити гледајући је, да се на њој налази један потпуно ристовићевски приказ. Песник за столом заглаван у књигу, лица обасјаног светлом, поред кога се налази боца са вином. Ипак, песма није само пуки опис фотографије, последња строфа представља додатак у коме се износе импресије лирског Ми које посматра слику:

Изненада, док гледамо стару фотографију,  
полази нам за руком оно пред чиме смо се  
толико пута склонили у страну, наравно смејући се. (Ристовић 1994: 16)

Ипак, оно што лирском Ми полази за руком, не налази се у овој песми и остаје нам непознато. Можемо само претпоставити, да је то можда успешно представљање песника за столом, на које често наилазимо у Ристовићевој поезији. Могуће је да је баш ова фотографија Антуна Бранка Шимића, била модел ових песничких слика.

Ова четворица песника нису једини које је Ристовић тематизовао у *Хладној трави*. У одељку наслоњеном „Комад свиле у дрвеном оквиру“, налази се четворodelана песма „Јефимија“, чије је лирски јунак ова наша средњовековна песникиња и монахиња. Сам наслов одељка, јасно је, такође упућује на Јефимију и материјал на коме је извезла своју чувену „Похвалу кнезу Лазару“. Поводом ове Ристовићеве песме, немогуће је не сетити се чувеног песничког текста Милана Ракића. Но, док је у Ракићевој песми акценат на фигури Јефимије као тужалке над удесом народа и државе, Ристовић је у својој песми истакао њену песничку природу<sup>77</sup>.

Јефимију Ристовић у првој песми представља док стоји уз прозор и посматра предео у снегу, у коме јој се привиђају различите појаве и лица:

Види (као) ружу у снегу,  
види (као) нечије лице  
како се помаља из снега.

А онда не види ништа,  
него јој се (опет) чини

---

<sup>77</sup> Занимљиво је да је Александар Ристовић учествовао 1977. године у анкети *Савременика* „Милан Ракић данас“. У овој анкети Ристовић се присетио својих првих сусрета са овим песником: „У то давнопрошло време падају и моја прва интересовања за поезију. Моји први песници, они који су на неки начин утицали на стихове које сам тада писао били су Јован Дучић и Милан Ракић [...] Утицај Милана Ракића на поезију једанаестогодишњег дечака био је очигледан: трудио сам се да пишем у строфама од четири или пет стихова, да први стих римујем са трећим, а други са четвртим, да у сваком стиху имам дванаест или (ређе!) једанаест слогова, и да ритмичка пауза дође након шестог слога. Било је то песничко, младалачко, данас бих рекао детиње, освајање форме“ (Ристовић 1977: 344). У наставку, Ристовић је изнео и своје данашње становиште о овом песнику: „Данас, Милан Ракић је мртав песник, мртав у *добром* смислу те речи. Мртав попут Бранка, Змаја, Диса и Тина Ујевића. Рекао бих да добри песници умиру, а да лоши бивају заборављени [...] Као и од других *мртвих* песника од Милана Ракића се не може узети ни реч, ни стих, а да то што настане не одјекне као пародија. Прави, *осетљив*, 'самосвојан' песник“ (Ристовић 1977: 345).

да види Кнеза у саонама.

И за саонама трче

дечаџи од сребра.

Осмехује им се Кнез са дрвених саона. (Ристовић 1994: 73)

Други део песме приказује Јефимијин поступак вежења/писања, као и њено смишљање молитве „за Косовдане / за Кнежеве ране и господство“ (Ристовић 1994: 74). Нит којом везе своју Похвалу је од месечине. У трећем делу Ристовић даље развија мотив зиме, услед велике хладноће све се заледило, поље, шума, коњ и коњаник, вода и вино у чаши, Јефимијине руке којима везе, чак и молитвеник и пламен у кандилу. Оно једино чиме зима и лед још нису овладали, јесте песникињино срце:

Једино јој срце није од леда, него куца

ударајући с оне друге стране

о леден крст на грудима. (Ристовић 1994: 75)

Завршни, четврти, део песме представља нам оно што Јефимија везе, као и ефекат који тај њен вежени рукопис остварује:

Везе Јефимија

све словце до словца.

Ставља малу ружу у ружу.

Ставља пчелу до пчеле.

И пчеле медоноснице

Лију златан мед по свили.

Сад се кроз манастирски прозор

виде златни коњаници.

И ливада је од злата.

Уписује она у молитивицу

блага сећања и похвале. Анђео

држи у својој њену провидну шаку.

А онда се убоде иглом

и црвена кап склизне с прста

на златан вез. И светли.

Те јој се види вести и без светиљке. (Ристовић 1994: 76)

У овој последњем делу песме, Јефиминијиним рукопису придаје се изузетна вредност. Она у свој текст уткива руже и пчеле, враћајући на тај начин пролеће и живот у ледом оковани свет. Након њеног веза, природа не само да се ослобађа леда, већ постаје и златна. Разлог томе је свакако то што је њен текст има порекло ван овога

света – анђео у својој руци држи и њену руку док везе. Као што је њено срце била једина ствар која се могла одупрети зими и леду, тако и њена крв има чудотворна својства и осветљава њен ручни рад.

У овој песми о Јефимији, Ристовић је исказао изузетну похвалу песничком занату, поуздање у моћ песничке речи какво неће испољити ни у једном другом свом тексту. Очито је у случају средњовековне монахиње песникиње, био уверен у синергију између ње и оностраних сила.

Интересантно је да песмом „Јефимија“ Александар Ристовић први пут у својој поезији реферира на наслеђе нашег средњег века. Оно наслеђе које је, како смо већ нагласили, Васко Попа као један од првих вратио у хоризонт наше поезије. Отуда није чудно што се песма „Спомен на Попу“, у којој је песник главни лик смештен у амбијент једне цркве и сакралне уметности, нашла у истим корицама са песмом „Јефимија“.

Да се у овој књизи Ристовић укључио у један значајан ток наше послератне поезије, сведочи и наредна песма одељка „Комад свиле у дрвеном оквиру“ „Звона“, у којој Ристовић попут Попе у циклусу „Ходочашћа“, даје каталог скоро свих значајних српских средњовековних манастира. У Ристовићевој песми звоне звона Манасије, Дечана, Сопоћана, Овчарско-кабларских манастира, Студенице, Љубостиње, Жиче и Раванице. Иако смо у недоумици који су разлози звоњаве свих српских светиња, да ли је у питању редовно звоњење или су звона за узбуну, с обзиром на то да један од звонара поред светилке носи са собом и пушку, последња терцина појашњава да је у питању звоњава која доноси спокој и светост онима који је чују:

Веје злати звоњаве.  
Од злата су нам прсти и стопала,  
од злата лица и потиљци. (Ристовић 1994: 78)

У песме које треба убројати у круг оних у којима налазимо аутопоетичке исказе, улазе и „Правила живота“. У овој песми се укршта, како то већ често бива у Ристовићевој поезији, певање о свакодневном животу са певањем о песничким питањима. Песма је састављена као низ упутстава за живљење. Ти савети, или, како се у њеном наслову каже, правила, углавном сугеришу једноставан живот, састављен од низа елементарних радњи. Савет из друге строфе ове песме гласи:

Изаћи у шуму. Гледати  
косове и јаребице,  
и гавранове на обасјаном пропланку. (Ристовић 1994: 99)

Поред овог, лирско Ја даје и савете да се чита у преподневним часовима и пије вино у крчми. Међутим, нису све свакодневне активности тако једнозначне. Некада и свакодневне ствари и бића имају своје друго лице, оно које не уочавамо одмах. Тако се може видети чак и Бог прерушен у једног од ликова из свакодневице:

Видети Бога  
прерушеног у једног од оних регрута  
који своју безазленост прикривају скаредним досеткама. (Ристовић 1994: 99)

Савет који нам се даје, дакле, можемо схватити као поруку да у свакодневним стварима уочимо и оне оностране и изванредне појаве. Ово становиште може се подвући као итекако значајно за Ристовићево разумевање свакодневног живота и обичних предмета, и представља још једно песничко оправдање аутора *Хладне траве* за тако дубоко урањање у свакодневицу.

Није необично и што се упутство које се даје у наредној строфи тиче поезије:

Написати неколико кратких песама  
о златнозеленом лишћу,  
о жени која пегла рубље у светној кући. (Ристовић 1994: 99)

И писање песама, поготово писање песама о свакодневним стварима, у таквом поретку света, иде у ред уобичајених активности, које иду заједно са осталим у песми набројаним радњама. Последња строфа, ипак, доводи у питање овај у песми успостављен свет. Активности које иду у свакодневне, али и мали предмети и бића, испостављају се као плод уобразиље:

Разговарати са измишљеним пријатељима,  
за измишљеним столом,  
на коме су (такође измишљени)  
мали предмети од метала и дрвета. (Ристовић 1994: 99)

Овде се поново у Ристовићевом опусу сусрећемо са упућивањем саме песме на своју фикционалност, која јесте једна од кључних особина металирике.

Још једна песма која говори о сврси малих предмета јесте „Јад и богатство“. У њој се пева о „безазленом просјачењу“, током кога се сакупљају најразличитији реквизити. Лирски глас у песми набраја малу кутију са цвећем, напрстак, прозуко кромпир, масне папире, часовник с једном откинутом казаљком. То су све ствари које, како песма каже, не служе ничему. Лирско ја затим наводи шта се чини са тако сакупљеним бескорисним предметима:

И нагнути над њима, видимо као у сну  
Њихове тајанствене власнике. Измишљамо  
Туђе судбине, као уосталом што чинимо и са својима.

Не живећи, наравно, него сањарећи,  
уз повремене псовке и досетке. Ћутећи најчешће. (Ристовић 1994: 26)

Иако није нигде наведено експлицитно, и ову песму можемо укључити у корпус оних песма Александра Ристовића у којима се тема о сићушностима свакодневице укршта са аутопоетичким говором. Уосталом лирска инстанца која ово говори користи своју имагинацију приликом сусрета са овим непотребним стварима. Отуда би песничко и књижевно стварање било нека врста сакупљања ових предмета, који јесу полазишта имагинације. Конкретности на које се надовезује оно измишљено.

Ристовић у *Хладној трави* не пева ни само о предметима већ и о грађи за њих. Посматрајући дрвну грађу лирско Ја песме „Грађа за будуће предмете“ замишља за шта ће се ова грађа искористити и у које предмете ће се претворити. И у овој књизи песник није запоставио бубице, које се срећу и на странама *Хладне траве* („Док читао сам неку књигу јуна месеца ове године“ и „Бубамара“).

Поред малих ствари, описују се и овековечавају, и тако прослављају, обични, свакодневни тренуци. Један такав дат је у песми „Моја жена једе снег“:

Моја жена једе снег.  
Гледам  
како јој лепа јарко црвена уста  
постају модра.  
Чујем  
како јој оштри секутићи  
грицкају и ломе бео кристал.  
На њеном лицу не виде се ни бол ни задовољство.

Моја жена једе снег,  
Док зимско сунце обасјава око ње све саме утваре. (Ристовић 1994: 89)

Минуциозним описивањем овога тренутка и његовим превођењем у песму, он се чува од пролазности, поготово што су према песми такви тренуци и призори усамљени и око њих се простиру само утваре.

Ипак, и ако је тако, Ристовић, ипак, и у овој књизи песмом „Задовољства“ прославља свет и његове разноликости. Живети је само по себи значајно и сви који у томе учествују срећни су. Па су тако срећни часовничар, политичар, гробар, онај који говори бесмислице, чувар нужника, госпа, свештеник и песник. Сви ови ликови у песми доживљавају неки тренутак испуњења њихових жеља, и самим тим спознања да живот има смисла. Такво спознање смисла и чини срећним ову разнородну људску галерију.

Ипак, најбоља песма из ове књиге посвећена малим стварима, која би по нама могла ићи и у ред Ристовићевих најуспелијих песама уопште, јесте „Ти мала лампо“ састављена од само пет стихова:

Ти мала лампо,  
обасјај кадикад и моје лице.  
Не претварај се да ме не видиш.

Ја сам ту негде,  
вазда нагнут над својом невољом. (Ристовић 1994: 31)

Лирско Ја, у једном од омиљених Ристовићевих манира, обраћа се директно једном малом предмету, лампи, који овде нипошто није само лампа, већ то мало светло симболизује и нешто много више, сигнал оностраности, или чак један апсолут, можда баш оног Ристовићевог малог Бога, кога је помињао у *Празнику луде*. У овој малој песми се представља како однос овог оностраног према лирском Ја, а тај однос је ћудљив, тако и положај тог Ја у свету, неснађеног и несрећног. Због малог броја речи и одсуства било каквог одређења песничког субјекта који у песми говори, можемо га схватити и као представника целог људског рода, а описану ситуацију као универзалну – положај човека у свету. Лирско Ја, које се обраћа извору светлости, моли га да бар понекад обасја његово лице. Тако је ова кратка песма, покушај да Ја успостави однос са једним Ти које га превазилази, заправо молитва, јер како каже Иван В. Лалић „молитва је пре свега покушај успостављања индивидуалне комуникације са апсолутом“ (Лалић 1997: 135). Ово уосталом није, како смо већ и показали, и једина Ристовићева песма која припада овом језичком жанру.

У свом управо цитираном тексту који је насловљен „Јефимијин дух и четири песме“, чији наслов асоцира на мисао да су Ристовићеве песме молитве и његова „Јефимија“ у дубокој вези, Иван В. Лалић наводи како би се „од молитава, или можда крипто молитава у српској поезији друге половине овога столећа могла сачинити нека заиста импресивна омања антологија“ (Лалић 1997: 136). Као свој најужи избор Лалић наводи четири песме из овог периода, „Руке бола“ Стевана Раичковића, „Ноћ“ Миодрага Павловића, „Нек пада снијег, Господе“ Рајка Петрова Нога и „Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској“ Љубомира Симовића. Овом наведеном низу треба додати и песму „Шапат Јована Дамаскина“ самога Лалића, али, сасвим слободно можемо рећи, и Ристовићеву песму „Ти мала лампо“.

Ипак, и поред значајног броја песама о малим стварима и о поезији, као што смо поменули, *Хладном травом* доминира осећање смрти. На њу асоцира и сам наслов

књиге, загрљај смрти може се схватити и као додир хладне траве. У уводној песми лирски казивач позива своју драгану да пођу заједно преко хладне траве. Иако трава представља и неку врсту љубавног тепиха на коме могу уживати („смејући се при помисли / шта бисмо могли чинити на хладној трави“ (Ристовић 1994: 7)) епитет хладна ипак изазива и непријатан осећај.

Да је хладна трава првенствено симбол смрти, потврђује кратка песма „И жив такође“, у којој се песничко Ја директно обраћа трави:

Поздрављам те, ти хладна траво.  
За коју годину  
голицаће ме по лицу твоји коренчићи.

Бићу мртав да мртвији не могу бити.  
И жив такође. (Ристовић 1994: 88)

У овој песми иако лирско Ја слуги своју скору смрт и сусрет са хладном травом, он ипак верује и у неку врсту посмртне егзистенције.

Поред наслова збирке још један прилог који указује на доминацију теме смрти у овој збирци је и централни њен песнички циклус, трећи по реду од пет, „Црнина“. Овај циклус од осамнаест песама својеврсни је песнички *danse macabre*, „мотив игре мртава: смрт која отрже људе сваког позива, сваког узраста“<sup>78</sup> (Хојзинга 1974: 184). У свакој песми представља нам се смрт једне особе и сам тренутак њеног умирања. У складу са правилима овог жанра, насталог у позном средњем веку, чија основна порука јесте да су сви смртни, личности које Ристовић уводи у овај низ су врло разнолике. Тако у првој песми умире Јелисавета, мала жена, у другој Авакум, који за разлику од Јелисавете која умире кући, своје последње часове проводи у болници. Представља нам у трећој песми Ристовић смрт учитељице Дринке, а у четвртој Насте. У овом песничком низу умиру још и млинар Хорације, Наталија, кочијаш Вукоје, Радоје, Тресоје, али и краљичица, затим Рада, бака, интелектуалка и каћиперка Теодора, дедица, Георгина, неименована госпођа, као и неименовани господин, и на крају у последњој песми „наша мајчица“.

Иако су већином у овом колу смрти, које на моменте добија и хумористичке тонове, приказани људи из народа, што још једном говори о песниковој склоности да у својој књижевности тематизује оне које су други запостављали, Ристовић не заборавља и оне из виших слојева, попут краљичице или интелектуалке Теодоре, која чита

---

<sup>78</sup> Више о мотиву *danse macabre* види Хојзинга 1974: 183–200.



Молијера и Шекспира, да би остао у границама жанра и подсетио нас да су смртни сви, и краљевићи и просјаци.

У овом циклусу, којим Ристовић још једном приказује изузетну разноликост света, највредније је, ипак, то што је песник дао и слике саме смрти и начина на који она пристиже. А тај начин и те слике су увек различите. Мала жена само заспи „[...] и у сну види / неког малог човека: / седи у кухињи, пије вино и смеје се“ (Ристовић 1994: 47), док рецимо Авакум сања поље и глас који га дозива:

А Авакум сања  
поље с летњом травом.  
И коњ зеленко је у пољу.

И у сну му се чини  
да неко иза брда зове:  
Авакумеее! Авакумеее!

А онда нема ни зеленка ни поља,  
него хитре сестрице стављају  
Авакуму бео покривач преко главе. (Ристовић 1994: 48)

Визије смрти често попримају скоро гротескне и бизарне облике. Тако се учитељици Даринки причињавају сељаци на пијаци у предсмртном часу, а тај приказ је толико урнебесан да се и она смеје док умире:

У углу собе, на постељи  
умире учитељица Даринка. И смеје се  
онако док умире.

Јер јој се причињава  
да је напијаци. А око ње  
све сам го сељак.

Па се голи сељаци  
гађају кромпирима  
подругују један другом.

Један има маље на длану,  
другом су изокренуте очи,  
па никако да их врати на место. (Ристовић 1994: 49)

Призор је толико урнебесан да и у самртном часу учитељица мора да се насмеје. Може се онда рећи да је у Даринкином случају на делу тзв. „весела смрт“ илити смрт од смеха. Међутим, и овде имамо неке гротескне моменте на телима сељака, изокренуте очи и дланове обрасле маљама.

Међутим, иако смо у последњој представљеној песми, имали карневалске елементе, налик онима који доминирају у *Празнику луде*, празнично схватање живота у *Хладној трави* је реткост. Гледање на ствари са веселе стране у овој књизи се повлачи пред оним језовитим и сетним. Тако су и песме у *Хладној трави* које су састављене/испеване као сећање на прошлост дате искључиво у елегичном тону, као сусрет са пролазношћу, док карневализација сећања, каква је постојала у *Празнику луде*, овде изостаје.

Тако у песми „Туга“, која несумњиво представља низ сећања лирског Ја на детињство, па су тако и призори у њој дати из дечје перспективе, у низу различитих појава, могло би се рећи чак и идиличних, у песму ступа мртвачки спровод:

Оним путем што води уз брдо креће се мала поворка,  
једни носе љубичице у цепу, другима су оне између прстију и крај носа,  
тамо напред, испред људи, су дрвена кола и ковчег  
с покојником, који све види и чује, али не говори. (Ристовић 1994: 10)

Ова слика спровода и смрти, сенци ову песму утиском свеопше пролазности и ужаса. Тако снег који пада, описан у наредној строфи, може бити схваћен као покров смрти који све покрива. Песимистичну визију потврђује и последња строфа песме, у којој се налазе на окупу заклан прасац, реферирање на Исуса и његове невоље, као и смех самом себи који читалац доживљава као отуђујући:

Гледамо у закланог прасца, вадимо му срце и бубреге,  
бака певуши у сну неку песмицу о Исусу и његовим невољама;  
осећа се јак мирис дима, па мирис светог цвећа у порцуланском таџиру.  
Смејемо се сами себи у лица која сад краси несвакидашње руменило. (Ристовић 1994: 11)

Сећање на детињство понекад добија само елегичну ноту жала због пролазности („На начин достојан деце“), али често се и дијаболује. На свакодневним сликама из детињства, ђаво се појављује као један од актера. Тако се у песми „Поглед“ овај пали анђео налази у улози кочијаша:

Али, исти тако, постоје и кочије:  
уместо коња упрегнута су два магарета,  
уместо кочијаша седи ђаволак

И добацује радознале погледе девојкама иза себе. (Ристовић 1994: 32)

У свакодневном и познатом свету, често се у овој књизи појављује ђаво који нам онда тај представљени свет чини страном. Тако се ђаво налази у пчели („Пчела“), али и

обични старац из гостионице поприма ђавољи изглед и преображава се у песми „Старац“, која је такође дата као низ призора из детињства:

На оној другој седи старац  
с мачком у крилу. (Бела брада,  
бели бркови. И бео венчић косе.)

Али сад мачка није мачка  
него његова десна рука  
на којој раст ђавољи нокти.

И старац није старац  
него сам ђаво. Има копита  
уместо стопала, и дуг реп. (Ристовић 1994: 27)

Интересантно је једино да се овде ова дијаболична слика објашњава лектиром дечака из чије перспективе је дата. Одређене књиге дају оптику његовом свету:

Ја сам још дечак  
који размишља о преображају  
једне у другу слику,

И коме су, наравно, познати  
Дантеов *Пакао*, као и Бокачови  
скарעדни цртежи у више боја. (Ристовић 1994: 27)

Поред тога што овде имамо гротескну слику према Бахтиновом разумевању гротескног, која најчешће подразумева слику двотелесности, прелаза једног у друго, свет који се пред нама указује у овим Ристовићевим песмама постаје и стран свет. На фону познатих слика које нам се презентују искрсавају дијаболични елементи који нам тај свет чине страним и отуђеним. Отуда би у овој Ристовићевој књизи доминирала модернистичка, а не реалистичка гротеска, као у *Празнику луде*, о којој пише Волфганг Кајзер. Дијаболични детаљи и преображаји урушавају устројство света које познајемо, и урушавају његове оријентирне тачке.

Али у свету Ристовићевих песама не преображавају се само други – метаморфозе погађају и само говорно лице његове лирике. Тако још једној песма говори о свеопштој пролазности, а у њој се јавља мотив језовитог смеха. У питању је песма „Покушавамо да се вратимо кући“. Лирско Ја се у њој враћа у родитељску кућу, која је сада празна и сабласна, ту су само сове, а врата отвара једино ветар:

Сада у оној кући нема никога. Мале  
сове лете испод саме таванице.  
Осећа се свуда исти мирис. Ветар

Отвара (уз шкрипу) једна врата па друга. (Ристовић 1994: 17)

Некадашњи присни простор сада је место где обитавају авети и које испуњава њихов језовити смех: „Беле авети леже у постељи с памучним покривачем, / смеју се и не видећи себе до у непомичном огледалу“ (Ристовић 1994: 17). Свећа која гори и мирис цвећа, такође, призивају гробљанску атмосферу у песми. Једина присна лирском Ја у тој кући је гусеница, који он именује као своју девојку. У последњој строфи и сам лирски субјект постаје авет која се церека, постајемо сведоци његове језовито-гротеске трансформације:

Нарасли су ми зуби, нос и уши, смејем се  
као дечак пошто је успео да затвори шаку у којој је то Нешто.  
Она кућа је сад уистину празна, ако се изузму  
духови мојих родитеља који се шетају у кућној одећи. Готово невидиљиви.  
(Ристовић 1994: 17)

За овај смех који се јавља у неколицини Ристовићевих песама из *Хладне траве*, можемо рећи да је у питању онај смех карактеристичан за гротеску, о којем пише Кајзер, и који нема само весела обележја. Како каже немачки теоретичар „смех потиче из већ комичних, карикатуристичких предворја. Помешано са горчином, он на прелазу ка гротескном поприма црте циничког, па и сатанског подсмеха“ (Кајзер 2004: 261).

Ово језовито преображавање, као и амбивалентни смех, догађају се и у песми „Покушај да се удовољи себи и другима“ где се у чудовишта мењају лирски субјект и његова саговорница, и такође се смеју, али и плачу:

Сада је час да се окренемо једно другом,  
и гле, нити ја видим тебе  
нити ти мене.

Уместо нас стоје два чудовишта.  
Плачу и смеју се. Смеју се и плачу.  
(Уосталом, као у сновима.) (Ристовић 1994: 19)

Ова комбинација и помешаност плача и смеха, може бити тумачена као знак гротеске, која се често означава и као трагикомедија. Овај језиви преображај може такође бити последица смрти, ако слику „Ако покушаш да седнеш за сто, / видећеш да су сва места заузета:“ (Ристовић 1994: 19), схватимо као њихово истискивање из животног простора. Ипак, на крају нам се открива да је у питању сан, и да су слике у песми дате према сновној логици.

Слична ствар дешава се и у песми „Петао“. Ипак, за преображаје је овде пажљиво припремљен терен. Песма приказује ноћно доба, време када се натприродне појаве и трансформације најчешће и дешавају. Читава породица се овде мења, ту је „новорођенче коме нагло почињу да расту уши, нос и нокти“ (Ристовић 1994: 34), а метаморфоза погађа и његове родитеље:

Господар устаје из кревета, господарица такође.  
Он опажа на њој мале свињске уши,  
она на њему крокодилске чељусти и зубе. (Ристовић 1994: 34)

И у овој песми дају нам се карактеристичне гротескне слике, у којима се мешају људско и животињско. Занимљиво је да трансформације не иду само у једном правцу, не преображавају се само људи у животиње и добијају животињске делове тела, већ и обратно, и припадници животињског царства добијају људске особине. Тако петао закукуриче у песми људским гласом:

Његов крик је доиста људски:  
овако би крикнуо онај који је убоден ножем,  
овако би крикнула она која је наједном у огледалу види туђе лице. (Ристовић 1994: 34)

Интересантно је да у овим Ристовићевим песмама имамо и онај моменат тренутачности и неочекиваности, који Кајзер апострофира као битан за гротеску, у коме долази до спознаје отуђености и апсурдности света. У последњој наведеној песми тај тренутак наступа са људским криком петла.

Није чудно да у оваквом језовитом и отуђеном свету доминира смрт. Све у њему налази се на путу ка смрти, поготово они који се налазе у старијој доби. Тако слика старица које играју билијар („Према једној разгледници“), постаје слика оних које смрт чека иза првог угла:

Два старе жене (белокосе) играју билијар  
док анђели смрти, невидљиви,  
помажу час једној час другој.

И сами се надмећући у игри. (Ристовић 1994: 18)

Можемо чак претпоставити и да ће она која изгуби ову партију прва умрети и придружити се овим наopakим анђелима.

Као путовање ка смрти можемо схватити и оно из песма „Путовање у неодређеном правцу“. И овде су у главној улози старе жене које путују аутобусом. Около њих такође доминирају бизарне и гротескне слике: „У прозору се виде различите слике, мајмуни / с кочијама без коњске запреге и људи“ (Ристовић 1994: 22).

Такође, у прозорима се виде и вечерња гробља која се плаве, а за кормилом аутобуса се такође не налази човек, већ мајмун. И овде имамо мешање и инверзију оног животињског и људског. Иако се у аутобусу налази и мађионичар који се труди да старицама да изглед младих девојака, њихова судбина је мислимо неминовна и њихово путовање се ускоро завршава.

О смрти говори и песма „Дан као створен за нашу смрт“ у којој се у свету остарелог брачног пара појављује ђаво, односно злодух, који „провирује кроз полуотворена врата, / има наочари с дебелим стаклом и на моменте је невидљив“ (Ристовић 1994: 41). Са његовом појавом читав свет почиње да се ковитла и премешта: „предмети мењају места невероватном брзином, тешко је / доћи до јастука, огледала, писаћег стола, а камоли до чешља и укосница.“ (Ристовић 1994: 41)

Ипак, иако збирком доминира дијаболични и отуђени свет, у песми „Мртви“ разлози смрти су сасвим јасни и конкретни. Наиме, ова песма испевана у форми обраћања Господу, реферира на тада актуелни рат у бившој Југославији и младиће страдале у рату:

Госпде, гледају у нас мртви дечаци у униформи,  
пробијена трбуха, са ишчупаним срцем, с рупом у потиљку,  
кишица капље кап по кап у њина отворена уста и очи,  
небо је ове јесени обојено уистину јесењим руменилом. (Ристовић 1994: 33)

Трава на којој леже ови мртви младићи, у наставку песме означава се као хладна, а у песми се појављује и Исус који разговара са мртвима, такође обучен у војничку униформу. У последњој строфи песме, као разлог њиховог страдања, означава се „младалачка радозналост“.

Упркос одељку „Црнина“, у *Хладној трави* тема смрти кулминацију доживљава у њеном последњем делу „Божја година“. Синтагма божја година тако означава баш годину у којој смрт долази по нас. То се очитује у песми истог наслова из овог одељка, у којој лирско Ја наводи да им је Господ узео све што им је раније дао: хлеб, вино, књиге. Ово одузимање животних потребштина, предзнак је коначног доласка смрти:

Долази љута божја година  
време у којем нећемо ништа  
до малих светлоплавих ореола око главе. (Ристовић 1994: 87)

У другом строфоиду се ово одузимање представља још драматичније, као поступак свођења човека на непостојање, одузимају се не само духовне и материјалне потрепштине, већ и све телесне функције:

Господ нам уз оно што нам је био дао:  
чуло мириса,  
чуло укуса,  
слућа  
и вида.  
И ево где улазимо у годину где смо  
сведени на пуко ништа  
у свету који је такође  
безрук,  
безоок,  
безглав. (Ристовић 1994: 87)

Уз ову песму упутно је поменути, да се према мишљењу Влатка Павлетића, тема пропадања и распада неке целине перманентно јавља у модерним песничким остварењима. У њима се ова слика, као и код Ристовића, даје фазно, и ту треба првенствено уочити –

[...] производни поступак гротескног, фигуративно разрађеног фиксирања појединих фаза расапа, којима се временски развучено невидљиво догађање згушњава у смисаоно и поетски и те како сугестиван битан догађај. Фигуративно механички фиксирана динамика просеца усаглашена је с потребом очудњавања старог мотива ради истодобног зачуђивања читатеља новим и неочекиваним сликама, али је исто тако и дубоко садржајна, једнако алузивна и осмишљива на сличан начин у различитим контекстима. (Павлетић 1986: 125–126)

Овакве слике хрватски теоретичар отуда назива гротеском пропадања. Извесно је да се и Ристовић оваквим сликама у својој поезији служио, како у претходно анализираној песми, тако и на још неколико других места.

За разлику од претходних одељака збирке у којима је доминирала смрт других и истицање свеопште пролазности, у финалном делу књиге лирски субјект проговара, пре свега, о својој скорој смрти. Већ смо једну песму из овог корпуса анализирали („И жив, такође“). Међутим, можда најснажнији утисак производи уводна песма одељка „Скелети“, у којој се слутња сопствене смрти, спаја са визијама језивог и изврнутог света. Лирско Ја даје у првим трима строфама песме виђење света који настањују скелети. Они су нека врста мртваца који ходају, живих костура који воде свој редуковани и неосетљиви живот:

Пред кафаном седе сами скелети;  
одела од листера, луле у зубима,  
крај свакога светиљка за вечерњи опстанак.

Скелети не виде и не чују једни друге,  
споразумевају се на нарочит начин  
што својствен је само имагинацији скелета.

Даме обилазе око њих ко око чуда,  
пси лижу кости у дубоким ципелама  
начињеним од fine коже, са ђоном од бокса. (Ристовић 1994: 81)

Лирски субјект слуги да ће се и сам ускоро придружити овом „веселом“ друштву, настављајући да постоји у виду у коме ће му сва животна задовољства и лепоте бити ускраћене:

За коју годину и ја ћу бити међу њима,  
с помичном вилицом и дубоког погледа,  
производећи нарочит звук кад год се макнем.

А Бог ће ставити пред мене скупоцено  
сребрно посуђе, обилат обед, царско вино, све  
што нисам имао док бејаш од мишића и меса.

Привешће и стварне жене да ми се наруга,  
са стварним сисама и полом. (Ристовић 1994: 81)

Оно што посебно бива занимљиво јесте улога Бога, који се, за разлику од песме „Божја година“ у којој је био представљен само као неко ко неумитнио и хадно одузима људски живот, овде представља као неко ко ужива у људској патњи и распирује је, желећи да се после свега још и наруга мртвима.

Још једна, али на други начин, језовита песма из овог дела *Хладне траве* јесте „Тело“. У овој натуралистички осенченој песми лирски субјект се сусреће са мртвим женским телом у фази распадања:

Сад око ње се шири сладак мирис,  
јер тело смо затекли више дана након смрти  
на мансарди до које води уско степениште. (Ристовић 1994: 83)

У песми се у контраст стављају оно што је та жена некада била, и шта је њено тело било некада и чега се лирско Ја сећа: „замишљао сам њена чулна уста / танушне прсте, једва назначене дојке“ (Ристовић 1994: 83), али и не само тело већ и покрети којима се кретала: „И начин на који хода, умива се, / свија малу пунђу на потиљку“ (Ристовић 1994: 83) и оно што је она сад. Сада је то само тело, то више и није она, већ један труп:

А оно што је лежало на кревету, као окружено  
извесним стидом, било је тек тело, ма чије,  
полуотворених уста и стаклених очију. (Ристовић 1994: 83)

Тело без енергије која га покреће и без оног што се у њему губи смрћу, више не представља неку битну ствар. Оно значајно су сећања која имамо на умрле, као да



поручује Ристовић, завршавајући песму још једном сликом покојнице из сећања лирског Ја. И ова песма потврђује да је у Ристовићевом схватању живота и смрти било нечег позносредњовековног. Јохан Хојзинга у својој чувеној књизи *Јесен средњег века* означава мотив труљења тела као веома карактеристичан за ту епоху:

Шта је све од људске лепоте и дивоте преостало? Успомена, име. Али ова сетна мисао није довољна да удоли потребу за ужасним згражавањем над смрћу. Зато када се ово доба погледа у огледало, оно запажа видљив ужас, пролазност са кратким роком: труљење тела. (Хојзинга 1974: 186)

Оно што је такође интересантно, јесте да је и то жаљење над пропадљивошћу тела у средњем веку, било најчешће јадање над пролазношћу женске лепоте (в. Хојзинга 1974: 188).

Иако у другим песмама овог одељка више нема овако језовитих слика, у многим се предосећа смрт и указује на већ пристиглу старост. Отуда у тим песмама доминирају елегична расположења.

Књигу затварају две песме, такође, посвећене смрти. Нова варијанта песме „Шекспирова смрт“ и „Плаветнило“. Нова верзија „Шекспирове смрти“, у односу на ону из претходне Ристовићеве књиге, која је трежиште стављала на ниско и материјално, иако има доста идентичних стихова, акценат ставља на душу која напушта тело, па тако у последњим стиховима крај његове постеље, лебде провидни и усамљени анђели, а тренутак смрти је означен проналаском енглеске руже на поду, која је овде симбол смрти. То је много суптилнији начин представљања одласка великог писца, него у првој варијанти песме, где је слика његове смрти била посуда која се распрснула.

У песми „Плаветнило“, која представља излазак из *Хладне траве*, лирски субјект, за кога бисмо рекли да се сâм себи обраћа, нам своју смрт поново представља као одузимање и смањивање:

Ускоро ћеш узети  
оно што ти уистину припада:  
најмањи део од свих најмањих делова. (Ристовић 1994: 103)

И у овој песми ружа се испоставља као симбол смрти, и њу ће на крају свога пута у ништавило лирско Ја пригрлити:

Враћаш се више пута  
извесним предметима за разоноду.  
Ускоро ће ти једна ружа постати истинска милосница. (Ристовић 1994: 103)

Да је *Хладна трава* по много чему тестаментарна Ристовићева књига, у којој се свде рачуни и даје последња реч о неким темама, сведочи и „Идила за друге“, такође из последњег одељка збирке. Интересантно је да се песник након тридесет година касније вратио овој теми. Међутим, у складу са Ристовићевом зрелом поезијом, идила је у овој песми измештена у свакодневни живот, и чине је баналне ствари и догађаји, смештени у провинцију:

Коке су већ на вечерњем седалу. А под липом  
гостионичар и гостионичарка пију пиво.  
Румене се окна на кући, иконице и огледала.

Нека девојка враћа се из библиотеке.  
Има провидне чарапе и округле наочари,  
има у руци књигу мојих стихова и веома је замишљена.

Летњи пијанци улазе у гостиону. Између столова  
једна друга девојка (у дубоким ципелама)  
носи велики послужавник с чашама и чашицама. (Ристовић 1994: 98)

Ипак, оно што је можда најважније, овај пут, у питању је идила за *друге*, време/простор од кога се лирски субјект песник опрашта с обзриом на то да ишчезава заједно са својим саговорником у последњој строфи песме. Ово нестајање може се тумачити једино као умирање, и отуда се ова песма може схватити као песников опроштај од нечега што га је дуго заокупљало:

А ти и ја немамо ни пребијене паре.  
И ево нас танких прстију, још тањих лица.  
Говоримо све брже као да нам предстоји растанак ил' што друго. (Ристовић 1994: 98)

За разлику од претходне књиге у *Хладној трави* карневалски свет уступа место језовитом и отуђеном. У овој збирци доминирају теме везане за меланхолију, смрт и општи расап свих бића. Отуда је *Хладна трава* вид песниковог опраштања од света.

### ***Светиљка за Ж. Ж. Русоа***

Књига *Светиљка за Ж.Ж. Русоа* довршена је, како стоји испод последње песме у њој, 23. марта 1992. године, и представља последњу коју је песник за живота

припремио за штампу. Нажалост, као и у случају *Хладне траве*, није дочекао њено објављивање. Након дугог стајања код једног малог чачанског издавача, књига је објављена тек 1995. као један од пет томова Ристовићеве заоставштине. Песник се колебао између два наслова за ову књигу „Светиљка за Ж.Ж. Русоа“ и „Дрво за малоумне и анђеле“. Приређивачи су се одлучили за први, иако се нама чини да би други можда био и подеснији, с обзиром да је дискутабилна веза света ове Ристовићеве књиге и Русоових филозофских погледа.

У овој последњој Ристовићевој песничкој књизи нашле су се скоро све теме по којима је овај песник био препознатљив током свог зрелог и позног стваралаштва: књигу карактерише изразита песничка самосвест, ту су и песме које славе свет и певају о малим бићима и свакодневним стварима, али су ту и песме реминисценције на прошле догађаје које прожима дух пролазности, као и неколико са карневалским и демонским елементима.

Што се аутореференцијалних песама тиче, Ристовић и у овој збирци има неколико песама посвећених, односно испеваних о другим песницима. У овој књизи су то песме „Артир Рембо“ и „Фредерико Гарсија Лорка“. Међутим, песма која више упућује на поезију самог Ристовића јесте „Једно исто“, у којој лирско Ја поново истиче, отуда сасвим сигурно долази и наслов песме, своју вољу да говори о малим стварима, којима многи не дају неки значај. Песма је тако један мали каталог, у коме се лирски субјект обраћа сваком бићу:

Не стидим се да те поменем, ти траво,  
иако те спомињу у многим песама  
са твоје лиричности. Но овај пут си изузетна.

Не стидим се да те поменем, ти дрво,  
са зеленом крошњом и многоликим успоменама.  
Стојим испод тебе и гледам све кроз једно необично стакаоце.

Ни тебе мала кућна ружо,  
ни тебе, бубо, сад већ осмокрила.  
Од земље сте обе ко и сам што јесам.

Не стидим се да те поменем, ти вилин-коњицу.  
Толико сам сањарио као дете покушавајући  
да те ухватим док стојиш састављених крила. (Ристовић 1995: 45)

Песник је свестан да је вредан једнако колико и мала бића, и отуда је о њима итекако потребно певати, и обратити им се. Исто тако бављење овим бићима, било да су биљке или мале животиње, и обраћање њима, чува нашу везу са детињством. У

последњој строфи лирско Ја идентификује себе са сликама које својим исказом производи:

Уистину створен сам од вас слика  
где се мешају у складу  
привиди и реалности, сенке и њихови предмети. (Ристовић 1995: 45)

Поред тога што се Ја изједначава са исказом, што заправо и јесте једини идентитет лирског субјекта, он и дефинише слике које чине тај исказ. Ове слике су састављене од привида и реалности, односно представљају предмете, али и оно што се налази иза њих, њихове сенке.

Још једна песма из круга оних које говоре о књижевности, и подсећа на неке раније Ристовићеве песме које преиспитују значај књижевности, је „Нова радост“, у којој лирско Ја доводи у питање сврху читања:

Тек понешто упамтио сам од оног  
што сам читао те вечери. Па нашто  
читање толиких страница, и то при сјају  
четири светиљке? Но ево теби  
где идеш према мени носећи мален  
љилиан у руци, боса, тек у папучама,  
и он ме подсети на сјај других слика.  
И радост читања испуни ме опет. (Ристовић 1995: 59)

За разлику од неких претходних песама, овде се, иако је смисао литературе и на почетку ове песме доведен у питање, читање испоставља као сврховито. Лепи призори из живота, изједначавају се са онима из литературе. Те књижевне слике лирском Ја вероватно помажу у препознавању и разумевању лепоте ван књижевности. У сваком случају, јасно је да се слике из реалности прожимају и мешају са онима из књижевности. Тај однос је двосмеран.

Још једна песма која се може схватити као аутопоетичка, и у којој се стваралаштву и поезији даје велики значај, јесте „Оно што творац чини“. Иако се песништво не спомиње директно у овој песми, чињеница да лирски субјект предмете, односно птице, прави од папира алудира на чин књижевног стварања. Након неког времена долази до необичног догађаја:

Али, ево где моје птице почињу да лете,  
најпре по соби између пода и таванице,  
а уз то: пуштају гласове, шуме крилом.

Они који су са мном, уз хлеб и вино,  
гледају шта чиним, и смеју се. Кажу  
да се играм с Богом умешавши прсте у његов посао. (Ристовић 1995: 70)

Овде имамо веома старо поређење аутора са Богом. Ристовић заиста изједначује књижевно стваралаштво са божанским чином, с обзиром на то да птице створене од папира постају подједнако стварне, као и оне које је створио Бог. Ипак, путем опомене коју лирском субјекту, који је окружен предметима попут хлеба и вина, који имају снажну сакралну симболику, изричу особе које га окружују, ово својство песничког заната се проблематизује.

О поезији и њеној „густини“, подједнакој оној коју има и стварност, говори и песма „Киша“. У њој се лирски субјект песник обраћа жени:

Хтела би ићи по киши, руку под руку  
са мном који сам написао малу песму  
о томе како је лепо ићи по киши.

Лирски субјект и његова драга након тога подражавају оно што је већ опевано у песми:

И ево нас где поступамо тако  
што се придржавамо написаних стихова,  
задовољство поезије преносећи у живот готово стваран.

Наједном то више нисмо ни ти ни ја  
но две особе, посве туђе. Гледамо их  
и судимо о њима док покушавамо да ступимо у неку врсту разговора. (Ристовић 1995: 71)

Ипак, изгледа да превелико подражавање поезије, чини да се њих двоје губе и постају неко други, односно, чини нам се да постају ликови из поезије, отуђујући се од себе самих. Да ствари тако стоје, можемо закључити и на основу последње строфе, у којој се лирски субјект и његова драга именују лудима, вероватно из разлога што су се помели и изгубили границу између поезије и стварности:

Тако поезија и стварност замењују места,  
а две луде гледају себе у иреалном  
огледалу поезије и стварности. (Ристовић 1995: 71)

Још једна песма у којој се Ристовић експлицитно бави питањима поезије јесте и „Час поетике“:

Како да се домогнем „велике теме“, а уз то  
да говорим о њој као што се говорило  
некад, уз пуну концентрацију и не поспрдно?

Но ево, у тражењу „велике теме“,  
како долазим до стотину малих тема  
на начин сасвим спонтан.

А онда и тај несташлук:  
мале теме проглашавам великим  
и пишем о њима с потребном озбиљношћу.

Убеђен у то да убеђујући друге  
и сам бивам уверен да су то што чиним  
изузетно вредне ствари које се не тичу никог доли мене. (Ристовић 1995: 77)

Интересантно је да ову његову песму можемо повезати и са неким ставовима из постмодерне теорије, о напуштању такозваних „великих нарација“. Слично питање онеме које је постављала постмодерна теорија, поставља и лирски субјект ове Ристовићеве песме. И он се пита да ли је могуће о великим темама говорити као „некад“. Међутим, у потрази за великом темом лирско Ја наилази спонтано на много оних малих, и очито увиђа да и о њима треба певати. Међутим, лирско Ја покушава да друге, а заправо себе, увери да су мале теме заправо велике. Ипак, чини се да му то не полази за руком у потпуности, па код њега остаје уверење да се те ствари не тичу никог другог, иако су у питању „изузетно вредне ствари“. За разлику од претходних самосвесних текстова које смо анализирали, у овој песми поново учачамо извесну скепсу лирског субјекта у оправданост својих преокупација.

Својим насловом сродна претходној је „О песничкој уметности“. У њој се лирски субјект обраћа својој жени, која је радознала да сазна „како се пишу стихови, и како / од ничег бива нешто, опет што је ништа“ (Ристовић 1995: 88). И на овом месту лирско Ја исказује извесну сумњу у моћ поезије да ствара стабилне ентитете. У наставку песме он указује својој саговорници да стихови заправо не настају за писаћим столом, већ живећи и комуницирајући са другима:

Та стихови се и не пишу за столом  
док бележим словца малом писаљком и као присећајући се,  
него их ја пишем на нарочит начин  
идући с неким и говорећи с неким. (Ристовић 1995: 88)

Да поезија настаје из живота, и из искуства блискости са другима, потврђује и последња строфа ове песме, у којој лирски субјект управо пише стихове о својој саговорници. У истој строфи, преноси нам се и читалачки утисак ове жене, а њен подругљиви смешак поставља знак питања пред успешност таквог песничког пројекта:

Најзад, ево једне строфе  
где је реч о теби, и, гле, коју читаш  
увинутих обрва, с подругљивим смешком, ко и увек. (Ристовић 1995: 88)

Други значајан корпус песама књиге *Светиљка за Ж. Ж. Русоа* чине оне које говоре о малим бићима и предметима и свакодневици. Уводна песма збирке „Лишће“ могла би се убројати у овај тематски сегмент књиге. Међутим, лишће које опада изазива и осећање носталгије код лирског субјекта:

Ветар који је откинуо лишће  
лепи га уз прозор,  
враћа нашим успоменама. (Ристовић 1995: 7)

Ово сећање на прошло време, које асоцира и симболизује опало лишће, изазива горак укус, што нам се сугерише у последњој строфи песме, која је издвојена у заграду у виду извесног коментара:

(Ако се лишће стави у уста,  
остаје извесна горчина  
уз циничан стисак руке.) (Ристовић 1995: 7)

Уводна песма веома добро антипицира две значајне теме књиге, певање о ситним стварима, пре свега онима из природе, као и елегична расположења која у њој заузимају значајно место. У контексту српске поезије, ове слике лишћа које опада морају призвати и стихове и слике Бранка Радичевића из његове песме „Кад млидија умрети“. Успостављајући везу и са овом песмом, Ристовић нас уводи у једну књигу опраштања како од живота, тако и од саме поезије.

Ипак, пре него што се окренемо песмама испеваним као сећања на прошла лица и догађаје, представимо оне у којима песник прославља свет. Интересантно је да су у певању о свету у *Светиљци за Ж.Ж. Русоа* доминантна тема животиње и биљке. Тако Ристовић у овој књизи пева о гусеници („Гусеница“) и птицама („Птице“), уз које такође лирски субјект уводи једну нит сете због свеопште пролазности.

Биљке и животиње се експлицитно спомињу и у песмама „Чудесан дан уз букет лала и остало“ и „Господари смо мрава, летњих буба и белих рада“ у којима се биљке, животиње и све друго што уочавамо у свакодневици дивинизује. Тако завршавајући другу поменућу песму лирски субјект каже:

И сунчев сјај нам каткад повлађује,  
за столом где су хлеб и нарочито вино:  
кад то зажелимо, сјај нам је час на лицу, а час на одећи. (Ристовић 1995: 49)

Увођењем предмета са јасном сакралном симболиком и дајући свему посебан сјај, Ристовић веома високо уздиже свакодневицу састављену од малих бића и ствари.

Једноставно живљење прославља се и у песми „Пешачећи и успут говорећи с људима о било чему“. Поента песме, испеване као обраћање неком „ти“ тако гласи: Искористи то што си жив на један посве одређен начин / Пешачећи и успут говорећи с људима о било чему“ (Ристовић 1995: 56). У благодети постојања, посебно је истакнут говор са другима, размена искустава са њима и ступање у контакт са другим људима. Ово истицање комуникације и интеракције са другима, као једне од највећих вредности, свакако је разлог због којег су Ристовићеве песме врло често испеване у облику обраћања.

Животиње добијају централно место и у два песничка циклуса у овој збирци. Један је „Свете животиње и инсекти“, састављен од једанаест песама, а други „Седам песама о коњима“, којим се ова песничка књига и завршава. У првом циклусу Ристовић дивинизује животињски свет, и даје нам разлоге светости одређених животиња. У првој строфи се проглашава светом овца, која као познати симбол невиности, али и наивности, разговара са анђелима и другим свецима.

Крава у другој песми је света зато што „јасно види оно што се не да видети / нејасни су јој јасни предмети“ (Ристовић 1995а: 14). Такође, и кравље виме се у овој песми назива божјим. У овом Ристовићевом песничком низу свети су коњ, као и бубамара, са којом је лирски субјект у посебно блиском контакту:

Света је бубамара.  
Мили ми по руци  
неки час  
пре но што ће узлетети  
а где би до у небо. (Ристовић 1995: 16)

Уопште у интеракцији са људима Ристовићеве животиње често стичу своју светост. У наредој песми пас је свет због своје верности и оданости своје газди, а птице које људи посматрају представљају њихов додир са небесима. Паук постаје свет док посматра лепу жену у њеним свакодневним пословима.

У конаткту са свиленом бубом човека хвата „трансцендентална језа“, попут језе ученика „који се нагиње над микроскоп да би видео / своја сопствена крвна зрнца“ (Ристовић 1995: 21). На тај начин Ристовић истиче истоврсност човека са овом животињицом. Сусрет са њом, представља сусрет са делом себе.

Слично је и у наредној песми под бројем девет о коки. Док лирски субјект и његова жена спремају кокош за недељни ручак, лирско Ја се осећа постиђено „ко онај / што мучи децу или што тура руку у туђу кесу“ (Ристовић 1995: 21). И овде, као у



претходној песми, ствари стоје исто, животиње су једнако вредне људима. Отуда и потиче њихова светост.

Занимљиво је у овом контексту поменути још једну песму из ове збирке „Игра“ у којој се такође тематизује сродност лирског субјекта са бубом. Поигравајући се са бубицом на столу лирско Ја ставља једнакост између чула човека и бубе, истичући тако идентичну уроњеност у живот оба бића:

Моје сунце је довољно и твоје. Дубоко сам уверен  
да га осећаш као и ја, чак и видиш,  
уживајући у оном у чему и сам уживам. (Ристовић 1995: 73)

Буба подједнако као и лирски субјект-човек осећа животну пуноћу и у њој ужива, нема разлике између поимања живота и његове вредности између њих двоје. Међутим, постоји једна ствар у којој се разликују. За разлику од бубице која живи у својој безазлености, лирско Ја има потребу за игром, игром која често може бити и опасна и, чак, злочиначка:

За разлику од тебе, ја имам и друге потребе,  
а једна од њих је и ова игра,  
довољно произвољна да те усмрти или  
препусти оном што ти је намењено твојом безазленом природом. (Ристовић 1995а: 74)

У последње две песме циклуса Ристовић пева најпре о змији, истичући њену амбивалентност. Ова животиња је „Зле, свете памети“ (Ристовић 1995: 23). Последња песма овог циклуса, и свакако њен врхунац, посвећена је жаби, Ристовићевој омиљеној животињи, можемо слободно рећи, краљици Ристовићевог песничког бестијаријума. Жаба је животиња која поседује посебно знање, ускраћено другима:

Света је жаба,  
свето је њено знање  
што нема га човек: нитков, крадљивац и песник. (Ристовић 1995: 24)

За разлику од других животиња које су биле свете због њихове једнакости са људима, жаба је биће које човека превазилази. Код лирског субјекта-песника, који је док пише посматра, из тог разлога она изазива љубомору:

дан и ноћ  
разговара с Богом,  
што мени самом није дато те отуда завидљив сам  
и хтео бих кадикад да сам она. (Ристовић 1995: 24)

Ова песма се и завршава призором жаба које се са своје свезнајуће позиције, кретањем ругају лирском Ја-песнику:

ругају се свакако песничком поступку, теми и самом песнику што верује да види оно чега нема, и што не види очигледне предмете. (Ристовић 1995: 24)

Тежњу да се идентификује са жабом у овој песми, лирски субјект ове Ристовићеве збирке остварује у песми „Песмица од сребра“, у којој посматра своју саговорницу из доњег угла.

Други велики циклус из ове књиге посвећен животињама другачије је конципиран. „Седам песама о коњима“ певају само о једној животињи, али из различитих углова. Ристовић нам даје низ призора у којима ове животиње учествују, и у којима их уопште можемо замислити. Прва песма тако даје језовиту слику црних коња на киши. Поред коња кроз овај призор пролази и једна жена, која се смеје самој себи, „скоро луда“, а на читавој слици гори само једно светло. Јасно је да овде Ристовић обликовао призор по угледу на оне из његових ранијих књига *Празника луде* и *Хладне траве*.

Друга песма је испевана у потпуно различитом кључу. Даје се каталог коња који припадају обичним људима. Лирско Ја показује на коње који припадају Милутину, Радоју, Јовану, Марку, Сими учитељу. На крају песме лирско Ја показује на једног коња који не припада ником, а заправо тог коња јаше „један истински анђео“ (Ристовић 1995а: 95). Трећа песма поново приказује једну другачију врсту коња. У питању су коњи играчке, у првој строфи од папира, у другој од дрвета, а у завршној трећој они који су „начињени од сенке прстију и шаке / на дувару“ (Ристовић 1995: 96).

У четвртој песми даје се једна надрелистичка верзија коња, и иде се изван граница оног могућег, већ се фигура коња прилагођава одређеној поетици. Тај коњ је антропоморфан иде у позориште, пуши дуван, игра томбулу итд. Ристовић ову песму духовито завршава да такав коњ „Познаје лично Далија и Бретона, а о Золи / изражава се њиштећи и с подсмехом“ (Ристовић 1995: 97). Наравно, овакав коњ изражава подсмех према француском натуралисти, с обзиром на то да би његово постојање било немогоће у поетичким координатама овог писца.

Пета песма описује коња кога је власница добила на лутрији, и са којим постаје толико блиска и уводи га у кућу, док

Увече сањају обоје готово исти сан: као коњ је примио сасвим људске одлике и говори, а њој расте грива и мала (али златна) копита која светлуцају док трчи. (Ристовић 1995: 98)

Овде имамо поново познати Ристовићев мотив из репертоара гротескног, претварања једног тела у друго, и неко врсту спајања ова два тела у једно. Власница и њен коњ попримају особине једно другог.

Коњи из шесте песме су они из успомена на детињство лирског Ја и његовог оца. Песма је испевана као сећање на давне призоре из детињства у којима су коњи вукли трамваје. Последња, седма песма доноси приказ коњског погубљења. У зимско доба у затвореној коњушници коњи се сусрећу са својим целатом. Последња песма циклуса и збирке јесте и песма у којој се приказује уобичајени крај живота тркачких и радних коња.

Овај циклус Ристовићеве песме грађен је као низ различитих обрада једне исте теме. Као да нам песник, попут Рејмона Кеноа, даје илустрацију седам начина како се може тематизовати коњ у поезији. Почев од оног језовитог, у коме су црни коњи симбол мрачних сила, инвентарисања оних коња које видимо у другој, ту је затим и приказ оних артифицијелних коња у трећој, па надреалистичка обрада ове теме у четвртој песми циклуса, све до реалистичног приказа ликвидације коња у последњој песми.

Поред ова два циклуса у којима Ристовић даје приказе животиња, и уопште узев онога што постоји у реалности, у шестоделном циклусу „Анђели“ даје нам и слике ових духовних бића. Дакле, Ристовић се не зауставља само на оном што је видљиво, већ даје једну интегралну слику света, у коју улазе и оне ствари које надилазе физички свет. У том контексту, чини нам се, треба и посматрати овај циклус у збици *Светиљка за Ж. Ж. Русоа*. Међутим, слика анђела коју Ристовић даје у овом свом циклусу одудара од оне уобичајене. Његови анђели овде су црвени, али и не само то. У другој песми анђеолова Ристовић представља означава се као облапоран. За разлику од уобичајеног схватања ових бића као бестелесних, овај Ристовићев је итекако чулан:

Напио се вина,  
појео је јабуку с вином.  
Не мисли док говори.

Него призива у сећање  
раскалашне слике:  
винопију из крчме и госпођице. (Ристовић 1995: 32)

Видимо да је и овде заправо на делу снижавање духовног и његово свођење на материјално. Отуда није чудно што у наставку овде друге песме анђеолова лелује уз звуке хармонике. И овде Ристовић карневализује слику анђела.

У трећој песми циклуса анђели који седе на крововима зграда и кућа „узимају оно што им не припада / нуде оно што немају“ (Ристовић 1995: 33). Такође, једна необичајена карактеризација анђела која проблематизује њихову доброту.

У четвртој и петој песми анђели се свде на неку врсту собног и баштенског декора. У четвртој је анђеоско сведено на собног лутка са којим деца покушавају да се играју, док се у петој анђели од свиле и хартије налазе у башти. Међутим, да није све тако безазлено, сведоче завршни стихови пете песме циклуса. Баштенске украсне анђеле који неуспешно покушавају да лете посматра „ми“ ове песме које чини група језовитих појава:

А ми који их гледамо  
са извесне удаљености  
немамо ни уста ни језик ни зуба.

Само провидне лобање. (Ристовић 1995: 35)

Анђеле посматра заправо група костура, односно мртвих. А такво њихово језовито стање можемо, можда, довести у везу и са анђеоском немоћи. Отуда није необично што у завршној песми циклуса лирски субјект враћа Господу анђеле које му је послао, будући да они нису ништа више од украсних фигурица на његовом столу:

Добро вече, Господе!  
Враћам ти твоје анђеле  
онакве какве си ми их послао.

Од ружичасте пене,  
од шарених камичака,  
од дечје радозналости [...]

Ево их на моме столу:  
умањених више пута,  
у кутицијама са сребрном врпцом.

Сад се кутије померају  
час лево час десно.  
Док не почну да лете. (Ристовић 1995: 36)

Лирски субјект враћа анђеле Богу, јер такви какви данас постоје у свету, сведени на украс и минијатурну фигурицу, нису му потребни.

Да песник није само анђеле свео на фигурице, сведочи песма „Мала дама“, у којој лирски субјект пева о својој супрузи, а заправо лутки:

То је она, моја супруга од свиле,  
од прстенчића, од конца, од наруквица,  
од свакојакних ствари које је заборавила.

Мала дама у провидној кутији,  
не скрива се, али се и не види,  
идентитет јој је увек за леђима. (Ристовић 1995: 43)

Занимљив је поступак у Ристовићевој поезији који је овде на делу, али који се дао и раније приметити, а то је умањивање. Ристовић често и ствари и бића претвара у минијатуре. Већ смо се сусрели са малим богом у његовој поезији, а овде нам представља и мале анђеле. Да су за Ристовића мале ствари често вредније од оних великих сведочи и песма „Мали тањир“, у којој је онај који једе из малог тањира у повлашћеном положају, издвојен у односу на друге који кусају из великих тањира:

Срећан је док гледа у свој мали тањир,  
осећа се на неки начин Богом, види  
оно што други не виде, другу стварност.

За то време ми смо ван себе  
од јела, од муха што лете нам у чорбу,  
од попаца у кухињи, и од простачког говорења о Ничем. (Ристовић 1995: 57)

Када се ради о малим стварима из света природе, Ристовићев песнички глас се *Светиљци за Ж. Ж. Русоа* у неколико наврата обраћа ружи. Песма у којој се лирски субјект директно обраћа ружи је „Ти собна ружо“. Ружа којој се он обраћа истргнута је из свог природног окружења за којим, подразумева лирско Ја које јој се обраћа, вероватно чезне, посматрајући другу ружу која је још увек напољу, у свом природном окружењу. Лирски субјект јој се обраћа са утешительским речима да ће и та друга ружа ускоро завршити у некој посуди са водом, код неког другог човека. Теши је говорећи јој да су и она и та друга ружа узор некој трећој ружи, још непроцветалој.

У овој својој песничкој збирци Ристовић једну песму посвећује и пасуљу („Пасуљ“), који израста у неку врсту симбола отпора неповољним околностима. Наиме, у песми лирски субјект и његова жена су завејани током зиме, и време проводе у кући, њихов положај лирски субјект назива лежањем у белим гробовима, редукујући своје животне потребе. Ипак, у таквој суморној атмосфери и упркос околностима пасуљ успева да проклија:

Али, најденом, у дну собе, до прозора,  
у дрвеној кутији напуњеној земљом, гле,  
проклијала је грашка пасуља коју си ставила прексиноћ.

Док лежимо у кревету једно уз друго, наш пасуљ  
Не обраћа пажњу на снег, него расте ли расте.

Кад год не гледамо у њега, помери се навише за који милиметар. (Ристовић 1995: 68)

Проклијала стабљика пасуља постаје тако симбол отпора и светионик у неповољним временима. Отуда није ни чудно што Ристовић у последњем стиху ове песме напомиње да да пасуљ „увече светли као права светиљка“ (Ристовић 1995а: 68).

Похвала малим стварима дата је и у песми „Да га можемо дохватити“. Али за разлику од претходне у којој је у питању проклијали пасуљ у саксији, овде нам се, по доста добром обичају Ристовићевом та мала ствар не именује директно, већ само описно, као „мала направа“, коју покреће ветар и коју је лирски субјект направио својеручно. Та мала направа чини чудесне ствари „сећања претварајући у поновну стварност, и оно што је удаљено / чини нам довољно близу да га можемо дохватити“ (Ристовић 1995: 66). Ова мала справа има чудотворне моћи из разлога што је у непосредној вези са Творцем: „У дослуху је с Богом који броји дане до оног / када ћемо га видети, једнаки му или сасвим подређени“ (Ристовић 1995: 66).

Као што смо већ и помињали, у овој Ристовићевој књизи, песме испеване као сећања, и интониране у елегичном тону заузимају значајно место. Таква расположења наговештена су уводном песмом збирке „Лишће“, а почињу да доминирају у другој половини књиге. Осећање носталгије експлицитно је изражено најпре у песми „Дани на које мислимо понекад“:

Размишљати о ономе што није овде,  
а није ни на другом месту, него  
тек имамо његову сенку, врло покретљиву. (Ристовић 1995: 46)

Оно што је одсутно повезује се овде са сенком, коју карактерише неухватљивост – она је увек на другом месту у односу на оно где је тражимо.

Оно одсутно на које се мисли се у песми „Ко и сам што јесам“ представља као прошло доба детињства. Лирски субјект ове песме именује тренутак у коме се налази као доба пред извесну апокалипсу („Стоји записано да величанствени су / мраз на помолу, затворени кртичњаци“ (Ристовић 1995: 47), а њему опсесивно наилазе слике прошлог доба. Да се ради о добу детињства, посредно је назначено именовањем дрвећа као „детињастог“, а заптаво нам се чини да је читав приказ део изгубљеног детињства:

Но не избијају нам из главе  
значајне слике: снег и поље под њим,  
са детињастим дрвећем, наравно.

И сиромаштво уз то ко дар,  
због којег и пишем ову песму, седећи

у некој крчми, готово невидљив. (Ристовић 1995: 47)

Поред евоцирања слика из детињства у овој песми нам се даје и слика писања. И ту се опет у Ристовићевој поезији једна тема укршта са поетичком. У овој песми писање јесте бележење успомена и давних слика.

Елегични тон и сећања на прошло детињство и младост тематизују се и у песмама „Домаћи колачи“, „Неко девојче у мојим успоменама“ и „Први снег“. У овој последњој долазак снега подсећа говорну инстанцу на детињство:

Отишао сам ујутру, лагано ходајући улицом  
коју је био покрио први снег, као у детињству,  
са клизавицама, дабоме, и дечјим узвизима дуж нагнутих кућа. (Ристовић 1995: 75)

Не изазивају само временске прилике и њихове мене сећања на прошле догађаје и доба, већ то чине и одређени предмети, попут разгледница у песми „Гласови споља чују се ко у кући“:

Гледамо у старе разгледнице ко у чудо:  
господа стоје крај занимљивих лампи, озбиљна  
као пред смрт или час касније. (Ристовић 1995: 76)

Међутим, ова подсећања на прошло доба не заустављају приближавање смрти коју у овој збирци, како се песму по песму примичемо њеном крају, све више симболизује снег:

За то време зима не одлаже свој посао:  
затвара нам окна белим призорима.  
Гласови споља чују се ко у кући. (Ристовић 1995: 76)

Поред старих разгледница сећања на прошлост евоцира и књижевност, и то у песми „У пуном јаду и слави“:

У причи *Макарио* Хуан Рулфо говори  
о дечаку који је толико гладан  
да једе цвеће. И то ме је подсетило

на властито детињство [...] (Ристовић 1995: 72)

Међутим, књижевност није ту само да буди успомене, она их и конзервира и чува:

Док сам читао причу Хуана Рулфа, вратих се  
извесним годинама које су ми биле утекле,  
али не заувек: ево их преда мном у пуном јаду и слави. (Ристовић 1995: 72)

За разлику од других ствари и појава које поспешују евоцирање успомена, једино књижевност има могућност да их сачува, и само у додиру са њом оне опет

егзистирају, како се и у овој песми подвлачи „у пуном јаду и слави“. Отуда је ова песма образложење и оправдање читаве једне линије Ристовићевог песништва, присутне не само у овој његовој за живота последњој склопљеној књизи.

Садашњост у много чему заостаје за прошлошћу. Такав меланхоличан приступ садашњости проналазимо у песми „Старе жене“, где група ових жена седећи пред кућом пореди лирског субјекта такође сада старог човека са оним што је био некад: „Говоре о мени / какав сам био, дечак, поредећи ме с одраслим / човеком, на штету овог другог“ (Ристовић 1995: 53). Ни он њима не остаје дужан, њихове сада спласле дојке асоцирају га на некадашњу једност. Међутим, када успомене ишчезну остаје само садашњост са старицама. Ти призори садашњег тренутка за лирског Ја добијају дијаболичан изглед:

[...] А на клупи  
пред кућом седи, сав смежуран, сам ђаво, пометен властитим полом,  
међ другим старим женама што налик су такође ђаволу. (Ристовић 1995: 53)

Као што видимо и у овој Ристовићевој књизи као и у *Хладној трави* имамо језовито и дијаболично виђење света. Појава ђавола, ходајућих мртваца и утвара обележава и *Светиљку за Ж. Ж. Русоа*. Ова визија је дијаболична због неумитног кретања ка смрти. Отуда се ове две равни, живота и смрти, мешају и стапају. Тако у песми „Преображај уз узгредне досетке“ лирско Ја каже:

Улицом ходају (руку под руку) будуће авети,  
сад ево их где се пењу у лак фијакер уз неразумљиво надметање,  
Из часа у час све су ближи ономе што ће их учинити аветима. (Ристовић 1995: 67)

Било какво надметање према лирском Ја је непотребно и несхватљиво, јер ништа не може променити исту судбину која их све чека.

Мртви међу живима јављају се и у песми „Лако као додир прстима или врхом оловке“. Али визија из ове песме није потпуно мрачна као у претходно наведеној. У њој песник уводи добро познате карневалске елементе, па се међу живима и мртвима појављује и луда:

И мртви су били са нама, ругајући се  
једни другима, указујући на недостатке зуба или што друго,  
и луда је пила из војничке кибле, нимало постиђена.

Него чак и весела због свега оног што чини  
и што је намерна чинити, ако јој пође за руком  
да следи своју лудост до краја овог јулског поподнева. (Ристовић 1995: 65)



Ово није једина појава карневалских елемената у овој песничкој збирци. У песми „Песма за извесне пријатеље“ читавим светом доминира лудило, и сви људи набројани у песми су луди. Луд је онај што пије вино у крчми, као и она што стоји крај отвореног прозора и исто тако онај што стоји сам испред куће. Луд је и сам лирски субјект ове песме, замишљајући да је Платон лично. У овој песми дат нам је још једном у Ристовићевој поезији један изокренути свет у коме су начела разума суспендована. У ову групу песма спада и „Невидљиви брак из малоумних рачуна“, која својим насловом, али и појавом трбухозборца такође алудира на једну ишчашену слику света.

Карневалска слика света дата је и у песми „Циркус“, која и својом структуром сећа на песме из *Празника луде* – дужа песма, дугог стиха, у којој се слике нижу једна за другом, наизглед без јасно утврђеног редоследа. У низу различитих слика и циркуских појава које играју најразличитије улоге, и само лирско Ја учествује на свој начин у тој свеопштој представи:

Ја сам, гле! јахач вештог мајмуна, одевеног у људску одећу, с корпом јесењих љубичица,  
ја сам гле! дечак који је опчинио извесну госпу у годинама,  
ја сам тек месечина на вашем лицу, ви пријатељице песника,  
ја сам извођач најопасније од циркуских тачака: излазим из самог себе и појављујем се наједном у више облика и на различитим местима. (Ристовић 1995: 80)

Овде се опет долази до песничке теме, и питања лирског Ја песме, које заправо може бити све ово набројано, и уопште поступка песника који има способност да говори у име других.

Као и дуже песме из *Празника луде* и песм „Циркус“ се завршава говором о Богу, који је овде снижен на људски ниво: „За то време Бог је тек човек, било да заповеда или да се сам повинује својим заповестима“ (Ристовић 1995: 81)

Поред набројаних песама-сећања, било да их прожима носталгија због опште пролазности и скорог доласка смрти или их ређе песник карневализује, постоје и оне у којима се скоро смрт слути без призивања слика из прошлости. Таква је песма „Двострука слика“, чији се наслов односи на огледало, симбол прелаза између два света. Последња строфа песме доноси недвосмислену поруку:

Ускоро ћемо постати  
обоје невидљиви. Као они иза нас.  
И они што иду упоредо с нама. (Ристовић 1995: 30)

Смрт је тематизована и у песми „Да сметнемо с ума гробове и друго“. Где разговор са људима, у неком хотелу или крчми уз вино, заправо служи само као начин да се с ума сметну помисли на гроб.

На тему извесног доласка старости и неумитне пролазности испевана је и песма „За трен учинио ми се други човек“. Лирски субјект се изненада налази у неком другом времену, услед тога што је време полудело:

Полудели су наједном ови часовници:  
показују ми неки будући дан, време  
које ме тек чека, са будућом страхотом, дабоме. (Ристовић 1995: 60)

Будућност која долази чека се са страхом, донекле и са правом јер доноси само старост и близину смрти. Тако у том будућем тренутку лирски субјект среће старца, који је заправо он сам:

Јесам ли то ја, тај човек што иде  
према мени, клатећи се, уз штап,  
са кутијом љубичица у другој руци? (Ристовић 1995: 60)

Последњи призори тема су и песме „А онда оно ништа“. Те последње слике појављују се на прозорским окнима увече, су су призори Исуса и анђела, а затим „она лица / неких особа у црном, бела / ко у нас што су кад сањамо да нисмо то ми но други“ (Ристовић 1995: 89). Ова особа у црном са белим лицем могла би бити и сама смрт. На крају у овом каледоскопу слика лирски субјект види и лице оне којој се обраћа, вероватно вољене жене, а након тога и призора из детињства „провинцијска окна / са насадом цвећа и сјајем што боји / у румен детиње године“ (Ристовић 1995: 89). Након овог низа слика долази и до наглог прекида и песма се завршава речима „а онда оно Ништа“, односно долазак смрти, која се може претставити баш тако као престанак било каквих слика.

Смрт која се може описати као и кретање навише и наниже, Ристовић тематизује и у песми која се баш тако зове. Ту се наводи:

Ове степенице воде укруг, ако се  
почнеш успињати, лаким корацима,  
стићи ћеш доле, али и обрнуто.

На једном месту заставши, видећеш  
да пут према горе и онај други  
један су пут. Ти га заправо удвајаш. (Ристовић 1995: 90)

Ове необичне степенице тако постају симбол пута који води ка смрти. Јер било да њу замишљамо као пењање навише, или као силазак доле, било да се надамо

рајском насељу које се у историји имагинације најчешће схвата као место изнад, или паклу, који се према традицији налази испод нас, увек стижемо на исто место, увек стижемо у смрт.

За разлику од *Хладне траве* у *Светиљци за Ж. Ж. Русоа* тешко можемо наићи на неке песме у којима имамо директне алузије на историјску ситуацију актуелну у тренутку када је збирка настајала, а то су године велике друштвене и економске кризе у Србији, и грађанског рата у бившој Југославији. Ипак, неке песме се могу рашчитати као Ристовићево посредно реаговање на ову историјску катаклизму. Једна од њих је „Светиљке дуж ових дана“, у којој нам лирски субјект саопштава низ упутстава „да дан прође лако“, с обзиром на то да се из наслова песме може нслутити да су „ови дани“ тешки. Ристовићев лирски субјект у овој песми, у складу са песниковом поетиком, предлаже уобичајене мале послове: гајење цвећа, гледање у карте, шетњу преко траве, дивљење неком поетском саставу, читање Платона итд.

Још један песнички текст из Ристовићеве последње књиге сачињен је као низ упустава за савладаваље неповољних тренутака, а то је четвороделна песма „Како да проведемо зиму“, у којој зима и завејаност присутна у њој могу бити схваћене метафорички, као лоше доба, доба изузетости из главних догађаја. Таква једна завејаност могла би бити и метафоричка слика тада актуелних санкција. Кулминација песме је у њеном четвртом делу:

Пијемо лоше вино,  
једемо све што нам донесу,  
буђав хлеб,  
труо кромпир,  
читамо миле песнике сваког боговетног поднева,  
покушавамо да изађемо из куће,  
гледамо се у лице при светлости једне лампе.

Бог нас не види и не чује,  
само шушти оном својом свилом, хартијама, хартијицама.  
Бог би га знао где је. (Ристовић 1995: 85)

Јасно је да је свет у чије име говори лирско Ми у овој Ристовићевој песми заборављен од свих, па и од самог Бога.

### ***Песме 1984–1994***

*Светиљка за Ж. Ж. Русоа* последња је књига коју је Ристовић довршио. Поезија коју је писао након завршетка ове збирке објављена је у склопу његове заоставштине у

књизи *Песме 1984–1994*. Већина текстова у овој књизи, ако се изузме довршена књига *Даниноћ*, такође укључену у ову публикацију, настала је баш током последње две године Ристовићевог живота. Како се може видети у датирању песама, аутор *Хладне траве* писао је практично до последњих дана.

Управо током последњих месеци његовога живота Ристовић је радио и на песничкој збирци *Ноћни суд*. Тако је оно што је Ристовић стигао да припреми и напише за ову књигу и објављено као посебан део *Песама*. Из наслова ове књиге, коју је песник припремао током последње четвртине 1993. године, може се видети његова оријентисаност на оно ниско доле. Међутим, разматрајући оно што је Ристовић стигао да доврши, не можемо рећи да тема телесног и ниског доминира у ових осамнаест песама. У њима налазимо скоро све карактеристичне теме Ристовићевог позног периода, чини се, у равномерној размери.

Књигу отвара песма „Чудовиште“, која иде у корпус Ристовићевог позног песништва у коме су се веома директно оцртавали тренутни историјски и политички догађаји. Савремени тренутак и његове страхоте утицао је на то да се асоцијације које је некада имао лирски субјект при пушењу херцеговачког дувана измене:

Пушим јак дуван, херцеговачки,  
што купих га на пијаци од неког младића  
у војничкој блузи и у цокулама.

Мирис дувана подсети ме начас  
на ђачка путовања ка мору, у возу  
где тискали смо се уз смех и уз грдње.

Но неко чудовиште замени ове слике другим:  
сликама гробова, новим крстачама, чуо се  
и глас оних што жале покојнике.

Пушим јак дуван, херцеговачки,  
увијен у папире тек стеченом вештином.  
Кроз дим ме гледају нечија мртва лица. (Ристовић 1995б: 171)

Некадашње успомене на детињство и младост, и проласке кроз Херцеговину, које је лирски субјект имао пушећи дуван из ове области у садашњем тренутку смениле су асоцијације на крваве ратне сукобе који су се у првој половини деведесетих водили на том подручју. Оваква смена пријатних асоцијација оним другим, наговештена је већ и у првој строфи песме, пошто и само лирско Ја набавља дуван од неког војника пристиглог из тих крајева. Оно што је можда и најзанимљивије, а стоји и у вези са насловом песме, јесте да је те нове ужасне призоре према лирском субјекту

донело неко чудовиште. Такви историјски догађаји – смрти и друга страдања, отуда су плод неког чудовишног бића, и једино тако се могу објаснити.

Одједи догађаја из орве половине деведесетих могу се видети и у песми „Зима 1993“, с тим што песник ту уводи догађаје карактеристичне за ову страну Дрине, рестрикције струје и нестанке грејања. Ипак, песма надраста ова обележја свакодневице уткане у песму и говори о односу творца неког предмета, слободније гледано уметничког дела, и дела које је створио.

У *Ноћном суду* наилазимо и песме посвећене малим бићима попут буба у песми „Необични ученици“, али и жаба у песми „Жабе“ и „Капут бачен у траву“, којима Ристовић још једном потврђује свој необичан афинитет за ове животиње. Та блискост се огледа и у сусрету лирског субјекта и жабе у песми „Капут бачен у траву“. Гледајући жабу лирско Ја поручује:

Па ипак ја видим у њима нешто  
од оног што и сам осећам, у том трену,  
неку мисао о заједништву коме обоје припадамо. (Ристовић 1995б: 184)

Поред за Ристовићеву поезију уобичајеног стављања знака једнакости између свих живих бића, била она велика или мала, припадала људском или животињском свету, овде се још једном и подвлачи постојање истоветности између говорног лица Ристовићеве поезије и жабе, која представља неку врсту његовог алтер ега у животињском царству.

Поред осврта на ова мала бића, и у овде имамо песме у којима доминира тема смрти. Прва таква је „Апотека“, у којој лирско Ја пева о свом одласку у апотеку и сусрету са двојком у белом која тамо ради. Та девојка гледа у лирског субјекта као у „Ништа“, као у неког живог мртваца. Њен изглед и одевеност у бело асоцира на анђеоску појаву, што даје извесну снагу њеном виђењу ствари. Да лирском субјекту ускоро долази смрт указују и друге слике ове песме, попут спровода који у том трену пролази улицом:

Напољу мртвачка кола носе неког,  
види се лакиран сандук, црн, и цвеће,  
док снег прекрива лако уличне светиљке.

Она девојка свакако види неког другог,  
не тог мртваца, но оног за чију смрт  
на трен помишља да је скривила или није. (Ристовић 1995б: 175)

Међутим, у односу на друге Ристовићеве песме о смрти овде долази до једног хуморног преокрета. Лирско Ја доказује девојци да је била у криву, и да у њему итекако има још животног елана:

Онда јој приђем и дошапнем  
назив онога што желим да купим, и она  
тргне се и поцрвени до самих (малих) ушију.

Као да изрекох какву недоличност, а и јесам. (Ристовић 1995б: 175)

Можемо претпоставити да је лирски субјект затражио од девојке неко средство за побољшање сексуалне жеље, успевши тиме да је постиди, али истовремено и докаже своју још увек снажну жељу за животним задовољствима.

Друга песма на тему смрти у овој збирци „Па крени најзад тим завојитим степеништем“ испевана је у другом регистру. Овде поново имамо степенице, које у Ристовићевој поезији, и раније смо могли видети, симболизују стазу којим се крећемо на други свет. Песма је испевана у форми обраћања неком ти од кога се захтева да коначно крене уз степенике:

Па крени најзад тим завојитим степеништем  
држећи изуће ципеле у једној руци,  
док другом носиш божју светиљку. (Ристовић 1995б: 180)

Ова „божја светиљка“ један је од сигнала да се не ради о обичном успону на таван, већ о нечем другом. Исто тако, о томе сведоче и осећања онога који се пење, а то су страх, радозналост и недоумица. Међутим, истовремено, лирско Ја уверава свог саговорника да тамо куда се запутио нема никога, „сем једне сове изнад напуклих врата“ (Ристовић 1995б: 180). Сова би се такође могла тумачити као симбол смрти, а лирско Ја, чини се, поручује свом саговорнику да тамо нема никаквог вишег бића, већ је тамо само смрт. О томе нам усталом говори и последња строфа песме, која такође сведочи о пролазности и смрти, а поломљено огледало које се такође на тавану налази може бити и симбол да је пролаз између светова затворен и да онај ко оде горе, заувек тамо и остаје:

Остани горе неко време  
крај поломљеног огледала, старинских уџбеника  
и играчака чији су власници сад старци и старице или су већ мртви. (Ристовић 1995б: 180)

Иако је за ову збирку успео да напише сразмерно мали број песама, и они текстови у којима је исказао своје поетичке ставове и бавио се питањима поезије, такође су ту. Тако Ристовић свој стваралачки поступак именује као „посебан начин

сањања“ у истоименој песми. У овој песми лирски субјект сања различите предмете „што један с другим / тешко да имају везе“ (Ристовић 1995б: 177), а то су у овој песми, точак, нечије писмо, сандук, ружа коју нека рука спушта на сто с плавим столњаком, два увојка косе, снег, јагњад, дрвеће итд. Међутим, лирско Ја увиђа да то није пуко сањање:

Заправо не сањам, него стварам  
инвентар различитих предмета и бића за које не знам  
ко ми их шаље у снове и с којом сврхом. (Ристовић 1995б: 177)

Ристовић овде именује свој поступак као инвентар различитих предмета и бића. Али оно што је још интересантно јесте уверење да му те ствари у снове неко шаље, што би значило да постоји неки спољашњи извор песничке инспирације.

У другој песми која се бави песничким питањима, Ристовић се поново пита о одјецима сопственог песништва и о моћи поезије да делује на своје читаоце. Песма „Ти књигу мојих песама“ испевана је у форми обраћања:

Ти књигу мојих песама,  
да ми је видети кога си дотакла  
мојом осећајношћу, љутњама и наклоношћу.

Да ми је видети то (неко) лице  
које нагнуто над тобом мења се,  
час бива намргођено, час озарено неким осмехом изнутра.

Ти књигу мојих песама,  
наводиш можда неког ко ми је драг иако непознат  
да и сам пише сличне стихове, покушавајући да ме опонаша.

Можда је то неко девојче, или жена у годинама, или  
какав млад човек који је начуо о мени, што  
читајући оно што сам написао и имајући сличне доживљаје  
отвара се према мом (вазда скривеном) искуству. (Ристовић 1995б: 179)

За разлику од неких претходних својих песама у којима се резонанца поезије озбиљно доводи у питање, па скоро и потпуно негира, лирско Ја ове Ристовићеве песме има веру у то да његове песме допиру до других. С обзиром на то да се оно што се у песмама налази означава као осећајност, љутња и наклоност, тако су и реакције на поезију првенствено емотивне. Песме лирског субјекта не само да допиру до других, већ и врше утицај на њих да и сами пиши поезију.

Ипак, ова поезија је најпре намењена и најјаче дејство има на оног ко има сличне доживљаје као њен песник, и стога се он може отворити и примити ову књигу

песама у њеном пуном значењу, укључујући и оно што лирски субјект-песник означава и као скривено.

Ову недовршену песничку збирку затвара песма „Ноћни суд“, дуга песма, састављена од девет строфа од по четири или пет дугих стихова. Овај текст, који свакако представља и најбољу песму ове Ристовићеве књиге, испеван је као низ евокација на детињство и најближе и најдраже ликове у њему. Међутим, он није тек сећање само по себи, и овде то сећање је донекле карневализовано. То се може, најпре, видети у сећању на деду којим се отвара ова песма:

Мој деда, у кратким вуненим чарапама, ишао је го по дворишту,  
ругао се гускама са оним познатим „га-га“, а одмах затим „гу-гу“,  
мислио је да има право да показује своју белу стражњицу суседима,  
и оно чиме се могао још похвалити иако већ у добро поодмаклим годинама.  
(Ристовић 1995б: 190)

Тренуци који у сећању искрсавају имају истакнут или телесни или карикатурални моменат. А у првој строфи коју смо навели, оба су ту. У другој строфи претеже карикатурални, па видимо слику лирског субјекта-дечака који игра са својом баком, и док играју валцер у кухињи он је „загледан, наравно, у њена два зуба која су се клатила / претећи да ми падну на лице заједно са бакином пљувачком“ (Ристовић 1995б: 190).

У трећој и четвртој строфи доминира поново телесни моменат, па тако у трећој строфи видимо оца лирског субјекта који је „након концерат одлазио у собу на спрату са неком женом / која би ми показивала дојку кад год би ме видела“ (Ристовић 1995б: 190). У наредној строфи овај телесни моменат који се тиче сексуалног сазревања лирског Ја добио је централно место укрштајући се са елегичном нотом коју у строфу уноси песма славуја:

Моји другови и ја мастурбирали смо на часовима немачког језика,  
гледајући у беле ноге наставнице немачког језика испод катедре с гомилом  
приручника,  
или замишљајући неке друге жене, наге наравно, дугокосе и истурених сиса,  
док је славуј певао у школском дворишту надмећући се са неком другом птицом  
у висини гласа и птичјој интонацији. (Ристовић 1995б: 191)

Да ова сећања лирског Ја могу потпуно напустити терен оног што се стварно догодило и склизнути у чисту фикцију сведочи и седма строфа песме која доноси неколико наративних стихова о једном бизарном догађају:

А онда се десило да сам убо своју баку ножем за љуштење кромпира,



и она је пала вриштећи преко кухињске столице и стола, са лицем међу коре кромпира,  
издахнула је истог часа, са неким прекором у очима, не с ужасом,  
био сам веома збуњен док су ме испитивали у полоцијској стаици, док сам гледао снег који је почео да пада подсећајући ме на Пушкинове стихове и поштарева писма мојој матери. (Ристовић 1995б: 192)

Претпоследња строфа враћа нас у садашњи тренутак, који својим сличностима са прошлошћу упућује како на кружно кретање времена, тако и на пролазност:

Сад имам шездесет година и мислим да сам нормалан:  
пишем поезију кад осетим потребу за тим, присећајући се извесних мириса,  
гласова, дарожљивости или себичности,  
ходам у дворишту у вуненим чарапама и кадикад посве го,  
а деда лежи тамо где лежи, покопан уз све  
породичне обреде којима нисам присуствовао из само мени знаних разлога.  
(Ристовић 1995б: 192)

Поред поменутих ствари, овде имамо и рефлексију о поезији, која се схвата као присећање онога што је прошло, евоцирање мириса и гласова прошлости. Такође лирски субјект ове песме, иако експлицитно каже да је нормалан, својим понашањем упућује нас да помислимо да поседује извесну црту лудости. Та лудост говорне инстанце би могла бити и извор овог карневализацијског поступка у песми.

Последња строфа доноси још једну промену, испевана је у виду апострофе ружи, која овде представља симбол прошлог и лепшег времена, синегдоху врта детињства:

О, ружо! цватеш ли још у у оном врту, или те нема као ни врта,  
уосталом као ни мене што неће бити за коју годину.  
Ти ружо превртљивко! Срдашце увијено у бео папир, скроз-наскроз детињаства.  
Лепојко једна! (Ристовић 1995б: 192)

Та лепа прошлост које је ружа овде симбол и синегдоха, је и веома варљива, тј. не изгледа нам увек исто. Осмотривши је у неком распону од пола века она се чини као некакав изгубљени рај. Зато овде лирско Ја и назива ружу превртљивком, али и детињастом, увијеном у неки папир попут чоколаде.

Песма „Ноћни суд“ могла би сасвим комотно бити издвојена као карактеристична за Ристовићев позни песнички опус. У једном једином песничком тексту садржане су скоро све компоненте које обележавају касну поезију аутора *Хладне траве*. Имамо ту поезију као сећање, затим карневализацијски моменат, истицање телесног, али и носталгију и предосећање смрти. Такође, ту је и ружа, која

иако и раније присутан мотив у Ристовићевој поезији, у позним песмама почиње скоро опсесивно да се појављује.

### **ЕКСКУРС: Мотив руже у Ристовићевој поезији**

Како смо већ видели и *Хладну траву* и *Ноћни суд* Ристовић завршава песмама у којима ружа има кључну улогу. У завршној песми *Хладне траве* ружа је симбол смрти, док у песми „Ноћни суд“ она представља изгубљени прошлост и изгубљени идеални хронотоп, врт чија је она синегдоха. Такође, ружа и обраћање њој фреквентни су и у књизи *Светиљка за Ж. Ж. Русоа*. И у песмама које је, као и збирку *Ноћни суд*, писао у последњих пар година свога живота, и које су објављене у књизи *Песме 1984–1994* овај цвет се врло често појављивао, било као привидно узгредно уметнут мотив, било као централни симбол песме. Ристовић тако у завршној етапи свог песништва, као некад у својој збирци *Венчања*, у којој је такође симбол-слика руже била веома честа, ставља овај цвет у први план својих песама.

Оволико учестало појављивање руже, када се сагледа Ристовићева поезија у целини не би требало да чуди – она је уз жабу можда и најучесталији симбол његовог песништва. Ружа је један од најчешћих симбола у књижевности уопште, и како у свом речнику књижевних симбола наводи Мајкл Фербер „So it is only right that the rose has been the favorite flower of poets since antiquity [...] it is the flower of flowers, their glory, their queen, their quintessence.“ (Ferber 2007: 173). У својој одредници о ружи Фербер набраја импозантан број највећих песничких имена која су овај цвет помињала у свом књижевном стваралаштву. Од античких песника, преко Гијома де Лориса, Жана де Мена и Дантеа, ренесансних аутора попут Шекспира све до Гетеа, енглеских романтичара и деветнаестовековних Розенкројцера (в. Ferber 2007: 173–177) .

Ипак, овако обилата употреба једног цвета као симбола са доста различитих значења и у најразличитијим контекстима довела је у питање сврху даље употребе овог симбола. На то ноншлантно указује и Умберо Еко у есејистичком аутокоментару *Имена руже* у редовима у којима оправдава наслов свог славног романа:

*Име руже* пало ми је на памет скоро случајно, а помисао ми се свидела зато што је ружа симболична фигура тако набијена значењима да безмало више и нема никакво значење: мистичка ружа, и ружа проживе попут других ружа, рат двеју ружа, ружа је ружа је ружа је ружа, розенкројцери, хвала на дивним ружама, ружо свежа, миришљава. Пред читаоцем се, отуда, с правом замеће траг, он није кадар да изабере једно тумачење. (Еко 2002: 428)

На ову бескрајну разгранатост значења симбола руже указује и Хатица Диздаревић Крњевић у тексту у коме представља рад великог руског научника Веселовског на одгонетању различитих значења и порекла овог симбола:

Онеспokoјавајућа је истина да једна цветна минијатура обухвата, природно повезује и заувек фиксира потпуно дисонантне појаве и појмове као што су живот и смрт, или љубав и смрт, ону неизбрисиву „тајанствену аналогију“ о којој је давно писао Костомаров. У истој, поливалентној по смислу слици, опстојавају идеје етиолошке и есхатолошке, наслута постанка и продуженог, загробног живота. Између крајњих тачака распона симбола разигравају се различна значења прворазредног уметничког контрапункта, цвета љубави и радости, и жртвеног света истовремено. (Диздаревић Крњевић 1997: 139)

Ипак, упркос дифузности ове слике-симбола могуће је извести његова основна значења:

The singular rose is, in essence, a symbol of completion, of consummate achievement and perfection. Hence, accruing to it are all those ideas associated with these qualities: the mystic Centre, the heart (14), the garden of Eros, the paradise of Dante (4), the beloved (31), the emblem of Venus, and so on. (Cyrilot 2001: 275)

Ружу као првенствено симбол љубави у својим истраживањима подвлачи и Веселовски:

Савршени већ по својим природним одликама, ружа, ружин грм и ружичњак, рекло би се дословно семантички расцветавају означавајући у првом реду *љубав* и *лепоту*, али и низове квалитативно различитих моралних и психолошких одлика и емоција (чедност, стидљивост, радост, еротску жељу), причему одлучују и боја и мирис, и листови и стабљике (трње), особито фазе цветања и опадања. (Диздаревић Крњевић 1997: 136)

Међутим, још једно од основних симболичних значења овог цвета умногоме противречи овим до сада наведеним:

Друга битна, значењски посве опречна компонента, јесте да је ружа *истовремено и симбол смрти*. Овој чињеници Веселовски је нашао извор у наивном веровању „дрвеног човека“ да се у пролеће обнавља не само све што живи, већ и свет мртвих [...] Веровало се, наиме, да и за њих наступа пролеће и цвату руже [...] Трагајући за праизвором овог значења магичне слике Веселовски долази до *мајских дана помена* у Риму доминантно обележених ружама на гробовима. Тај пагански обред Розалија (Rosalia, Rosaria) уопштен је тако да су руже постале својина погребца. (Диздаревић Крњевић 1997: 136)

Скоро сва овде набројана значења симбола-слике руже, налазимо у Ристовићевој поезији. Видели смо већ да ружа симболизује у *Венчањима* љубав и лепоту, а да се у неким његовим позним песмама овај цвет јавља са недвосмисленим

значењем смрти. Такође, једна ружа као симбол савршенства, могла је веома бити интересантна Ристовићу, у чијој поезији мала ствар често има вишу вредност од оне велике. Ружа је отуда један савршени микрокосмос који овај његов став потврђује.

У сваком случају ружа је за лирски глас Ристовићевих песама неопходна. Тако у песми „Ружу премећући из руке у руку“, објављеној у књизи *Песме 1984–1994*, а насталој новембра 1987. године, поступак брања нове руже постаје ултимативан, овај чин треба извести пре свих других поступака. Лирско Ја ове песме, док премеће ружу из руке у руку, размишља шта треба све да учини, и набраја најобичније животне радње попут куповине хлеба или одласка код оптичара, као и оне интелектуалне попут читања Цветајеве, да би на крају песме закључио: „Али, пре но ишта учиним, / уистину је потребно убрати нову ружу“ (Ристовић 1995б: 21). Овај поступак присвајања руже постаје нека врста услова свих услова, а сам цвет који се бере и симбол самог живота и животног елана.

У песми „Размена искустава“ из 1992. године, песник се као и у неким другим песмама директно обраћа „малој ружи“<sup>79</sup>. Лирски субјект се обраћа овом цвету са

---

<sup>79</sup> Овим директним обраћањем ружи, Ристовић није био усамљен у српској поезији друге половине двадесетог века. Добро је познато Матићево обраћање „ружи слатког ужаса“, „ружи нестварне отсуности и „ружи помешане крви“ у „Мору“ једној од најбољих његових песама песма. Ово обраћање ће поновити Ристовићев вршњак Јован Христић у свом „Mezzogiorno“:

Ружо раног ветра, бледа ружо светлости,  
Светлости без извора, без сенки, прва или друга суштина,  
Ружо мудрости,  
Чедна ружо страсти на орошеним палубама,  
Ружо сна. (Христић 1963: 20)

Занимљиво је приметити како се најпре код Матића, а затим још више у Христићевој песми „разлиставају“ значења овог симбола.

Да је Матићево посезање за овим симболом имало знатан утицај на српску поезију педесетих и шездесетих година сведоче и Ристовићева *Венчања*, у које је овај мотив сигурно доспео барем делом преко Матића, као и књига Драгана Колунције *Затвореник у ружи*. Код Колунције ружа такође има различита значења. Најпре је она симбол поезије („Ружа ратника“), да би касније постала симбол смрти („Затвореник у ружи“). Обраћањем ружи започиње и једна од најпознатијих и најзначајнијих песничких збирки српске поезије друге половине двадесетог века, *Камена успаванка* (1963) Стевана Раичковића. Ружа којој се песник обраћа у уводној песми „Само је будила мир“ ружа је говора, симбол поезије раг excellence, који на почетку певања треба пробудити:

О проста ружо говора  
Зашто те пролећа буде  
Заспалу међу два мора  
На усни плаве луде? (Раичковић 1963: 9)

Да се и у Раичковићевој поезији овај симбол „разлистава“ сведочи и песма „Букет“ из исте књиге, где се ружа испоставља као симбол целине, али чини се да носи и наговештај смрти, што одаје њена црвена боја, идентична са бојом крви: „Крај руже која је скупила свет / И крв и тајну и усне које сишу“ (Раичковић 1963: 19).

Доста касније и Борислав Радовић је испевао своју троделну песму „Три руже“. Распон значења овог древног симбола код аутора *Маине* је скоро идентичан као у Ристовићевој поезији. У првом делу песме се пева о жилавости ружиног дрвета, што би могло бити схваћено и као похвала трајности овог мотива у књижевности, док се у другом делу ружа везује за ускрснуће, а у трећем за смрт.

упутством да затвори врата и не пушта никог унутра, зато да би њих двоје остали насамо: „Уосталом, већ је час да се помиримо ти и ја, / детињасти пријатељи у свакодневној доколици“ (Ристовић 1995б: 53). Ружа овде постаје свакодневна дружбеница, неко коме се поверавају свакодневни проблеми. То није нимало необично када се има у виду да је ружа и симбол тишине и тајне: „Речници бележе латински израз *sub rosa*, што дословно значи рећи нешто *'под ружом'*, на скровитом месту сачувати тајну. Ружа симболизује ђутљивост и усредсређеност“ (Диздаревић Крњевић 1997: 142).

Лирски субјект који се ружи обраћа у овој песми обичан је човек суочен, као и сви други, са покушајем да осмисли сопствену егзистенцију:

А ти ружо, буди задовољна оним што јесам,  
човек пометен невременом, који покушава да нађе пут  
између две крајности: Нечег и Ничег, свакако. (Ристовић 1995б: 54)

Они који треба да остану напољу и извен њиховог дијалога, што је најинтересантније, јесу „људи од речи“, који своје књиге могу оставити и напољу. Као још једна потврда да се ради о писцима и песницима јесте то што као узорног међу тим људима од речи лирско Ја помиње Дантеа. Наравно, то није нимало случајно, јер у *Божанственој комедији* како је већ раније наведено, симбол руже игра изузетно важну улогу. Они други неименовани би отуда могли бити други песници и писци који су се обраћали овом цвету или о њему певали. Један од њих би свакако могао бити и Вилијем Блејк, аутор више песама о ружама, који се, попут Ристовића, у својој песми „Болна ружа“ (*The Sick Rose*) директно обраћао овом цвету.<sup>80</sup> Управо зато лирско Ја „Размене искустава“ и моли ружу да буде задовољна оним што он јесте. У поређењу са поменутиим писцима оно што јој он може поверити и јесу само свакодневне и обичне ствари. Ружа је зато у овој Ристовићевој песми и објекат коме се песник обраћа. Тако ове песма постаје и песма о поезији, песничком саговорнику, али и темама које карактеришу поезију самог Александра Ристовића.

Као што је врло често објекат коме се пева, тако је код Ристовића ружа и објекат о коме се пева, па се у песми „Сељачка ружа“ испеваној као низ питања упућеној

---

Колико је мотив руже био значајан Душану Матићу сведочи и наслов књиге разговора овог песника са Драшком Ређепом *Све руже Србије* (1985).

<sup>80</sup> Тако први стих ове Блејкове песме гласи „O Rose thou art sick“ („О, ружо, болна си!“) (Блејк 2007: 108–109). У другој познатој песми Вилијама Блејка о ружи „Моја лепа ружа“ (*My Pretty Rose Tree*) песник истиче управо амбивалентност руже, лепоту с једне и бодљикавост с друге стране. Блејка иначе Александар Ристовић цитира у својој *Кости и кожи*, помињући његову „страшну симетрију“, а такође помиње књигу Блејкових песама у песми „Брање јабука“ објављену исто у књизи *Песме 1984–1994*.

неименованој саговорници, лирско Ја пита о различитим својствима руже пред њим. Поред низа својстава на крају песме се испоставља да та ружа еманира и светлост, чиме Ристовић још једном подвалчи посебност овог цвета у његовом песничком свету.

Ова изузетност очитује се и у песми „Плав зимски дан“ у којој иако нема централну позицију, мотив руже ипак јесте један од важних конститутивних елемената значења. У овој песми саговорник лирског Ја налази овај цвет:

И ево тебе где, сагнут, нађе ружу  
сред снега, плаву, као да ју је изгубио  
какав анђео у журби да утекне нашим радозналим погледима. (Ристовић 1995б:  
74)

Ружа постаје тако траг, али и сигнал, неког вишег бића и света остављен на земљи. Међутим, плава ружа је симбол немогућег (в. Cirlot 2001: 275), па би према томе тај анђео и онострано које он представља били само привид и жеља лирског субјекта песме.

Овај цвет је саговорник песничког Ја и у песми „Једним замахом ножа за бријање“, који покушава да завара лирског субјекта:

Довитљива си ти, ружо,  
избегаваш мој поглед на више начина:  
час се окрћеш у страну, час мењаш боју и облик. (Ристовић 1995б: 101)

Међутим, лирска инстанца надмудрује ружу, одсекавши је ножем за бријање и тако је присвојивши.

Ружа, ипак, и у овим позним песмама Ристовићевим није само присни саговорник и насушна потреба, већ и симбол смрти. Тако је у песми „Наговарање“:

Ово је гробљанска ружа.  
На, узми је.  
Зашто се устежеш као да ћете ујести?

Овако говори нека жена  
држећи провидном руком  
провидну ружу, али црвену.

Поколебан њеним наговарањем,  
узех ружу  
и она ме учини невидљивим.

И сада сам доиста невидљив  
али су невидљиви исто тако  
и друга лица и предмети. (Ристовић 1995б: 111)

Ружа овде тако бива знак смрти. Њено узимање значи прелазак на друг страну, односно у непостојање, а жена која је у овој песми нуди може бити и сама смрт. На

значење руже као симбола преласка, али и смрти, упућује и Зоја Карановић ослањајући се на фолклорну грађу. Према овој проучаватељки усмене литературе овај цвет је „пре свега, биљка која обележава границу, између *овог* и *оног* света“ (Карановић 2009: 20), као и да „ружа, дакле, у складу са својом граничном позицијом, може имати амбивалентна својства па, сходно томе, њено присуство афирмише живот, али маркира и наговештава и смрт“ (Карановић 2009: 38). И Карановић у својој студији на више места подвлачи „амбивалентну позицију руже, у животу је кодирана брачном иницијацијом (која је у једном тренутку једнака симболичкој смрти), а у смрти се за њу везује душа која тражи и у њој налази своје место“ (Карановић 2009: 41).

Ипак, иако је већ њена симболика у овој песми наговештена већ у првом стиху атрибутом „гробљанска“, лирски субјект ипак ружу узима, свакако из разлога лепоте и привлачности овога цвета. Ружа је тако овде истински амбивалентна, истовремено и привлачна и смртна, и отуда и савршени мамац госпође смрти.

Слично значење ружа има и у песми „Ружа за ону која није овде“. У овој песми лирски субјект даје слику сопствене мајке која путује аутобусом „кроз снегом опхрван планински предео“ (Ристовић 1995б: 135). Слика нам је донекле већ позната, пошто су и у неким претходним Ристовићевим песмама ово путовање аутобусом у непознатом правцу испостављало као путовање ка смрти. Тако се испоставља и у овој песми:

Моја мати путује у Нигде  
зимским аутобусом. Кадикад јој је  
иње на лицу. Побелела су јој уста и обрве. (Ристовић 1995б: 135)

Путовање у „Нигде“ може само бити путовање ка смрти, што се види по томе што и мајка на путовању поприма изглед леша.

У тренутку пре него што нам открије смер мајчиног путовања лирско Ја истиче како „наједном у аутобусу осећа се / јак мирис ружа“ (Ристовић 1995б: 135). Овај мирис се може тумачити као знак предстојеће мајчине смрти<sup>81</sup>. С обзиром на то да је често ружин мирис најјачи баш у тренутку када она вене, могло би се закључити и да лирско Ја изједначава своју умрлу мајку са увелом ружом. Такође, будући да се нигде у песми не помиње ружа, већ само њен јак мирис, а наслов песме гласи „Ружа за ону која није овде“ и сама песма би се могла схватити као метафорична ружа положена

---

<sup>81</sup> Интересантно је упоредити анализу баладе „Смрт Омера и Мериме“ Хатице Диздаревић Крњевић. Ова проучаватељка књижевности ружин мирис у овој народној балади такође тумачи као наговештај смрти: „Једно осетно а невидљиво својство цвета, *мирис* (ослонац за финија апстрактна значења), први је весник смрти издвојен и изједначен са исто тако нематеријалном *душом*. Мирис 'преноси' (у ствари, алтернира) душу умрлог, тј. он је гласник смрти пре неголи се укаже погребна поворка.“ (Диздаревић Крњевић 1997: 145)

одсутној, односно мртвој мајци на гроб, и написана у њен спомен. Поготово што су руже биле цвеће које се традиционално полагало на гробове умрлих. Али ово цвеће се полагало као симбол будућег цветања и бесмртности. Право на такво тумачење даје нам и последња строфа песме у којој лирско Ја изражава наду да мајка није умрла већ да је само на путовању:

Имам довољно разлога да верујем у њено путовање,  
томе ме учи метафизка, али и једно  
посве лично осећање времена и бесмртности. (Ристовић 1995б: 135)

Ружи се Ристовић обраћа и у песми „Празник је, о ружо сада већ невидљива“, у којој нам се даје низ слика и ситуација које се налазе на граници свакодневног и бизарног. С обзиром на то да се лирско Ја ружи обраћа у време празника, она би и овде мога имати значење некадашњег празничног изгубљеног склада.

О ружи се пева и њој се песничко Ја обраћа и у песми „Осмех“. Ствари код Ристовића никада не постоје саме по себи, већ увек и само у интеракцији са другима. Отуда није ни чудно што се песнички глас обраћа најразличитијим бићима и стварима, покушавајући да успостави директну комуникацију са њима. Тако је и са ружом, да би она била стварна потребни су и други:

Да једна ружа буде одистинска  
потребно је да и они што су нагнути над њом  
буду помало одистински, тек да нису мртви. (Ристовић 1995б: 150)

Ружу коју лирски субјект посматра он покушава и да унесе у свој говор, могуће и песму, и на тај начин је тек учини стварном. Постојање са другима и за друге значи дејство на њих, а ружа своје дејство свакако изазива својом лепотом:

Покушавам да те не испустим из вида  
ниједног трена, ти ружо, и зато с толико усрдности  
говорим о теби трудећи се да те учиним истинском. (Ристовић 1995б: 150)

Такаво дејство је међутим двоструко, као што друге ствари и бића доказују своје постојање дејством на нас, тако и ми својом повратном реакцијом потврђујемо и наше постојање:

А с тобом доказујем и своје постојање,  
не занемарујући ниједан од предмета песничке расправе,  
ко ни доколицу. (Ристовић 1995б: 150)



У песмама које су се нашле у књизи *Песме 1984–1994* наилазимо и на уобичајене Ристовићеве теме. Ту су похвале и писања о малим стварима као у песми „Додире одасвуда“:

Не постоји ништа, тек  
неки сасвим мален предмет  
нешто  
што се условно може назвати предметом,  
без облика,  
без чврстине, боје, покретљивости,  
без ширине или узине,  
без било којих опипљивих знакова свог постојања,  
а ипак постоји  
у нашој доброј вољи да га хоћемо видети,  
послужити се њиме  
или му ићи наруку,  
учинити са њим оно што нам налаже  
тренутни распоред других предмета,  
на пример:  
кључева, светиљке, клешта  
или вазда отворене бележнице. (Ристовић 1995б: 13)

И овде као и пуно пута пре у Ристовићевој поезији лирски глас скрива и затајује од нас о ком нам предмету говори. Једино што сазнајемо је да је тај предмет толико мален и без скоро икаквих својстава да једва постоји. Међутим, и на тако нешто малено треба обратити пажњу (интересантно је да се једна Ристовићева песма из овог периода носи наслов „Мало, најмање од свега“), а оно постоји једино захваљујући нашој вољи да на њега обратимо пажњу. И овде код Ристовића ствари постоје само у саодносу са људима, не постоји никаква ствар по себи.

Има и песама у којима се пева о свакодневним, уобичајеним радњама као у песми „На све четири стране“, у којој лирски глас даје налоге некоме за свакодневни живот. Такође, ту су и песме о ситним животињама жабе („Киша“), у којој нам се као поента истиче још један од Ристовићевих темељних песничких принципа „како у природи постоји недељивост / ствари и бића“ (Ристовић 1995б: 19). Дакле, поред различитих прекорачења граница, од којих су најважније она о укидању разлике између високог и ниског, као и она о непостојању песничких и непесничких тема, овај песник укида и границу између живог и неживог. Отуда, поред певања о људима, и животињама, и толико обраћање пажње на предмете у Ристовићевој поезији.

Слична порука нам се саопштава и у песми „Дрвце“, где се ослоњеност лирског Ја на стабло изједначава са међуљудским додиром. Иако је мислио да је дотакао неку другу особу леђима:

Испоставља се убрзо да то није нико,  
бар нико необичан, него ја то стојим  
ослоњен о дрвце за које у трену помислих да је биће.

Али оно то уистину и јесте. (Ристовић 1995б: 157)

И у овој песми лирски глас Ристовићеве поезије не прави разлику између човека и дрвцета. Додир стабла и додир човека идентични су.

Поред жаба Ристовић у својој поезији опева и цврчка („Цврчак“), а посебно пуно пажње посвећује пауцима, у свом циклусу „Пауци“ састављеном од четири песме. У другој песми циклуса „Паук музичар“ овај мали инсект се одређује као неко ко свира на својој мрежи. То је музика „чујна тек за мухе или другог паука“ (Ристовић 1995б: 131–132). Ипак, лирско Ја јесте повлашћено тиме што и оно успева да чује ту тиху музику. Та једва чујна музика исто тако „говори о свету који једва да се види / под лупом, уз труд и напор неког стрпљивог човека“ (Ристовић 1995б: 132). Међутим, иако је то тиха музика, која преноси сензације из тог малог света она је ипак „музика светлог и тамног / и других апстрактних појмова“ (Ристовић 1995б: 132). Дакле, и ова једва чујна музика пева о стварима као и она из филхармонија и великих оркестара. Ма колико се једва чула и ма колико свет који представља били мали, она ипак досеже до представљања основних и вечних питања попут односа добра и зла. У овој песми наилазимо на још једно образложење Ристовићевог бављења оним једва чујним и једва видљивим.

У трећој песми циклуса „Паук самотник“ опет се истиче мајушност овог инсекта, као и то да само од нас зависи да ли ћемо видети тај малени живи свет, или ћемо га перципирати само као обичну мрљу:

На два метра од мене он је тек мала мрља  
у ваздуху, коју због кратковидости  
склон сам да помешам са другим мрљама. (Ристовић 1995б: 132)

Опет је перцепција кључна, и будност наших чула нам омогућава да видимо оно што нам се на први поглед чини безначајним, а заправо је један богат свет.

Поред овог циклуса Ристовић је написао и циклус о свакодневним предметима. У питању је циклус „Предмети за свакодневну употребу“ који се састоји од шест песама које певају о комаду платна, кухињском ножу, игли, чекићу, кашики и „чаши са

отиском зеленог кармина“. Међутим, можда је од ових песама које нас асоцирају и на Попине песме из педесетих, интересантнија „Брање јабука“. Овде се поново срећемо са код Ристовића честим мотивом јабуке. У овој песми учествовање у овој обичној радњи, и пењање на дрво, приближава саговорницу лирског Ја сасвим близу Богу:

Када се нађеш у крошњи јабуке,  
видећеш да ти је Бог посве близу,  
игра се са твојим танким прстима додирује ти лице. (Ристовић 1995б: 119)

Ипак, оно где нам се Творац најдиректније указује и преко чега се ступа у контакт са њим јесте сам плод овог дрвета: „Бог нам поклања самог себе / у виду црвених или зелених плодова“ (Ристовић 1995б: 119). Иако би се јабука и њено брање и божанско присуство могло повезати и са рајским вртом и дрветом спознања добра и зла, мислимо да ова песма не алудира нужно на тај контекст, иако Библија, како смо већ видели, Ристовићу није била страна. Пре ће бити да се ова песма може најбоље читати у контексту Ристовићевог прослављања свакодневних ствари. У том прослављању све ствари су једнако вредне и свете. Отуда су све оне божји дарови и делови његовог бића.

Још једна песма у којој Ристовић истиче значај малих ствари, и која призива у контекст и једну његову раније песму јесте „Вечерња песма“. У њој се лирско Ја, које се самоидентификује као песник, поново обраћа малој свећи. Ова мала свећа обасјава ближе и даље предмете, али она није само то. Сви ти предмети „добијају нешто од оног тајанства“ које ова свећа носи у себи и отрива га кад год је упаљена. Као и у претходној песми у којој се обраћао малој свећи, и овде њено светло добија метафизички карактер. То се и експлицитно назначавало у последњој строфи песме:

Наравно, извесно филозофско значење  
дајем твом сјају који ми говори  
да је мало садржано у великоме, а велико  
дозвољава да буде смањено по мери његова тајанствена власника. (Ристовић 1995б: 127–128)

Овде је поново назначено Ристовићево схватање да се и оне најзначајније и најмоћније ствари, попут божанства или апсолута могу налазити и у малим стварима. Тајанствени власник који се помиње у песми, могао би бити идентификован као апсолутно биће које са овом страном комуницира управо путем мале светлости. Управо зато лирско Ја њој каже: „Не дозвољавам ти да утрнеш, ти мала свећо“ (Ристовић 1995б: 127). Мали пламен је нека врста доказа присуства оностраних сила и у овом свету.

И у овом корпусу песама наилазимо на оне које певају о поезији и песницима. Тако у песми „Трагом других слова“ у којој се помиње Рембо, нам се кроз алегоричну причу о поступању са једном бубом, указује да волети поезију значи и поступати у сагласности са тим. Декларативна љубав према поезији, неусаглашена са поступцима, лажна је.

У песми „Надам се да нећете посустати“ писање поезије се ставља напореда са другим пословима. Песник који нам говори изједначава себе са пчелама радилицама, као и са коњима што тегле кола са пивом и поврћем. Песник охрабрује ове радне животиње да издрже, истовремено се надајући да ће и сам издржати на свом послу:

Надам се да ни сам нећу посустати  
чинећи оно што чиним вазда нагнут  
над хартијама, хартијицама, са писаљкама у руци.

Пажљив као да чиним што од необичне важности. И срећан. (Ристовић 1995б: 50)

Писање поезије се тако, поређењем са овим животињама, испоставља као мукотрпан рад на коме треба истрајати. Дакле, не као писање само у тренуцима инспирације или чекање док такви тренуци не дођу, већ као стална делатност, нешто што се чини „вазда“. Такав тежак рад ипак доноси сатисфакцију своме творцу. Иако се и овде значај тог посла проблематизује, аутора песама на таквом послу ипак захвата осећање среће.

Можда и најзначајнија песма коју бисмо означили и као програмску у овој књизи јесте „Сјај и јад извесних чињеница“. У њој је представљен сусрет старог песника са дечаком који то исто жели и постати. Дечак посматрајући свога много старијег саговорника и сам почиње да пише поезију:

Но о чему ће до о месечини, мору  
које никад видео није, о ноћи  
која улива страх у кости и мртвима а камоли њему. (Ристовић 1995б: 78)

Теме о којима дечак почиње да пише или жели да пише, конвенционалне су и недоживљене. Проистичу из неких сувише профаних очекивања онога што би песничке теме требале бити. Лирски субјект му зато даје савет, и говори му о чему би требало да пише:

Рекох му да пише о онима које гледа  
свакодневно и познаје, о матери му, хромој сестри,  
или оцу који не избија из дивље крчме.

Па о себи, о књигама које чита или  
о оном што чини у нужнику загледан

у сличицу неке дебеле госпе без грудњака, и тако даље. (Ристовић 1995б: 78)

У ове две строфе лако ћемо препознати читав тематски опсег поезије самог Александра Ристовића. Отуда ови стихови иду у ред његових најпрецизније уобличених аутопоетичких ставова. Према томе, и сама песма може бити схваћена не само као обраћање једном дечаку-младом песнику, већ свим будућим младим ствараоцима. Међутим, након овог савета долази до још једног заокрета. Млади песник не схвата најбоље савет свог много иккуснијег колеге, мислећи да му се он подсмева, уместо да хвали „велелепну тему његових стихова: буру на мору и крик галебова“ (Ристовић 1995б: 78). Тако лирском субјекту постаје јасно да је његов савет узалудан:

И да ће му бити потребан читав живот  
док узмогне претакати у стихове  
то што обично називамо живот: сјај и јад наших чињеница. (Ристовић 1995б: 78–79)

Тако се овде успостављају узалудним сви „савети младим песницима“ упућени од стране оних старијих или иккуснијих. Без сопственог искуства не могу се писати успеле песме. Сваки песник својим животом и његовим живљењем долази до својих тема. Не постоји никаква пречица на том дугом путу.

У овом корпусу текстова које се баве песничким проблемима треба издвојити и песму „Душа“ у којој Ристовић управо прави свој отклон од оних, већ помињаних, „ствари по себи“. У овој песми аутор *Хладне траве* указује на разлику између песника и филозофа. Филозофу је лако, он је тај ко се служи апстрактним појмовима:

Лако је оном да говори сам са собом,  
служи се све самим апстракцијама,  
бол за њега има вредност сам по себи, то је кап од стакла. (Ристовић 1995б: 116)

Када појаве попут бола посматрамо по себи, онда њих можемо слободно доживљавати као предмете, као ствари далеке и хладне, у овим стиховима представљене метафорично као „кап од стакла“. За разлику од филозофа песник поступа потпуно другачије:

Но ја кад то чиним, довијам се на сто начина  
да они који ме чују не чују заправо ништа,  
свој јад заодевам у слике. И замаглим их увек. (Ристовић 1995б: 116)

За разлику од јасних и апстрактних појмова, песник свој јад, конкретни јад, не неки по себи, заодева у слике, дакле чулне и нејасне. Међутим, ту није све, у откривању себе, песник иде до краја:

Ја своју јабуку љуштим сам до краја,  
не скидајући јој само кору но и месо,  
све док не дођем до својих прстију. И наставим даље. (Ристовић 1995б: 116)

То искуство самоткривања у поезији јесте и веома болно, процес долажења до сопственог јада који ће након тога бити претворен у слике и замагљен изазива јаке емоције.

Ипак, у песмама које су настајале током последњих неколико година живота Александра Ристовића, уочавају се и неке нове теме. Ристовић се са годинама, како је ширио тематски, али и формални опсег свог опуса, укључивао у све више токова српске послератне лирике.

Као једну од тематских новина у овим касним стиховима, али и целокупном позном сегменту Ристовићевог песништва, запажамо песме које представљају врсту песничке реакције на савремене догађаје. А ти догађаји су се последњих година песниковог живота убрзавали и гомилали. Године кризе у југословенској федерацији, а касније и ратна страдања, одјекнули су и у Ристовићевим песмама. Из књиге *Песме 1984-1994* најпре пажњу привлачи песма „Опело“, настала априла 1991. године, која представља неку врсту песничког крика, над разбуктавњем кризе. Песмом доминира стих „Запалише нам Србију“ којим почиње пет од шест терцина ове песме. Строфама грађеним по принципу паралелизма, песник представља различите начине ширења пламена, да би последња строфа представљала кулминативну тачку и коначни исказ о снази запаљене ватре:

Запалише нам Србију,  
а нема ни угљевља ни пепела.  
Него сам самцат пламен. (Ристовић 1995б: 45)

Наредна песма која допушта да је доведемо у тесну везу са друштвеним збивањима јесте „Сањарење за јули или како да се прехранимо“, написана крајем јуна 1992. године. Иако у песми нема директних упућивања на тадашњи историјски тренутак, низ савета саговорнику о начину на који може утолити глад, од којих је песма састављена, рефлектује кризне тренутке када је тадашња СР Југославија била захваћена хиперинфлацијом и несташицама робе. У Ристовићевој песми недостатак уобичајених прехранбених производа, прилика је за повратак природи. Исхрана коју у првих пет строфа песме лирско Ја препоручује другоме, наликује помало на ону рајску, и углавном је састављена од биља које се може свуда наћи:

Једи златно цвеће што расте дуж црквене ограде,  
нису ти потребни ни виљушка ни нож,

једино прсти да сломе, откину и згњече.

Једи ђурђевак, укусан је колико  
и ружине латице, а ружа има укус  
неких других цветова, беле раде на пример [...]

Једи траву. Шта си ти гори од оног или оне  
што муче, блеји или копа ногом,  
што гледа мило у свог власника с бичем или ножем. (Ристовић 1995б: 76)

Ипак, што се више примичемо крају песме, ови налози се од наизглед пријатних сусрета приликом оброка са цвећем, биљкама и бубицама, претварају у потенцијално мучне са много мање лепим стварима за јело попут пацова и крпа. Могући јеловник постаје веома одбојан:

Кад ухватиш пацова, потруди се  
да се ослободиш извесних предрасуда. Укусан је пацов.  
А од коже ћеш начинити драгој зимску капу или рукавице.

Храни се пажљиво оним што је око тебе:  
крпама, крвавим знојем, трулим писаљкама.  
Па божји си човек. Кажу да си божји. (Ристовић 1995б: 76–77)

Посебно је интересантан последњи стих песме, који је осенчен иронијом. Бити божји човек, то јест човек створен од Бога, значи и то да ће се Бог, који нас је створио, старати о томе како да се прехранимо. Отуда нам на памет падају речи из чувене Христове беседе коју наводи апостол Матеј, и које гласе:

Зато вам кажем: не брините се за живот свој, шта ћете јести, или шта ћете пити; ни за тијело своје, у шта ћете се обући. Није ли живот претежнији од хране, и тијело од одијела? Погледајте на птице небеске како не сеју, нити жању, ни сабирају у житнице; па отац ваш небески храни их. Нијесте ли ви много претежнији од њих [...] Не брините се дакле говорећи: Шта ћемо јести, или, шта ћемо питу, или, чим ћемо се одјенути? Јер све ово незнабошци ишту; а зна и отац ваш небески да вама треба све ово. Него иштите најпре царство Божје, и правде његове, и ово ће вам се све додати. Не брините се дакле за сјутра; јер сјутра бринуће се за се, Доста је сваком дану зла свог. (Библија : 10)

У светлу ове Христове беседе, последњи стихови Ристовићеве песме указују се двосмисленим. С једне стране преостаје да се манемо брига шта ћемо јести наредног месеца, јер има ко о томе да брине за нас. Међутим, ирончан тон, који поготово одјекује у оном „кажу да си“, чине да се саговорник лирског субјекта, ипак, не може сасвим препустити бризи свог небеског оца, јер се то сродство и не чини поузданим. Уосталом, уколико је онај коме се Ристовићев лирски субјект обраћа божји човек, и да

Бог брине о томе да буде сит, како то да је уопште дошао у такву ситуацију да стрепи за своју егзистенцију.

Следећа песма која асоцира на оновремени тренутак јесте „О новом новцу ове године“. Иако је наслов јасно упућивање на ондашње хиперинфлацијске неприлике, Ристовић у својој песми иде даље од тога. Метални новчићи који долазе до песничког Ја асоцирају га на збивања на фронту, захваљујући неким гласинама које се наслањају на идентичност материјала од кога су начињени новац и меци:

Месингани новчићи које употребљавамо  
прича се да су начињени од пушчаних и топовских чаура  
покупљених на бојиштима након битке. (Ристовић 1995б: 84)

Асоцијације на оружје изазива неугодност и призива у свест лирског субјекта и оне који су од тих пушака и метака пострадали:

Мислим на оне који су погођени зрнима  
испаљеним из чаура претопљених у овај новац  
на пробијена лица, груди, мислим на различите животе и судбине. (Ристовић 1995б: 84)

Очито је Ристовићу било стало да у својим стиховима представи страдња на фронту, с обзиром на то да у овој песми лирско Ја иде још један корак даље у асоцијацијама. Размишљање о оружју које је довело до помисли на жртве, ствара везу између новца коју се носи у џепу и погинулих. Тако новац код лирског субјекта поприма још један облик:

Кадикад ми је џеп пун ситног новца,  
и држећи га у шапи или премећући међу прстима,  
имам утисак да дотичем нечије зубе, комадиће костију, труо језик. (Ристовић 1995б: 84–85)

Да су они који су се налазили у ратним страхотама привлачили Ристовићеву пажњу и будили у њему потребу да их овековечи у стиховима сведочи и мали песнички циклус „Повратак ратника“, настао практично у последњим данима песниковог живота, јануара 1994. године. Овај циклус представља и најкасније датирани Ристовићев текст који нам је доступан. Тема повратка ратника почиње једном алузијом на слику из народне епике, која се у циклусу таквог наслова, чини се, није могла заобићи:

Враћају се ратници  
носећи леву у десној  
и десну у левој руци. (Ристовић 1995б: 197)

Ову слику из наше косовске епике Ристовић је надоградио у наставку песме:



Увече иза болнице  
неком сахрањују једну,  
а неком обе ноге.

Закопавају их  
у картонским кутијама.  
Мала болничарка држи светиљку.

Плаче као да сахрањују дете. (Ристовић 1995б: 197)

Међутим, не распада се само тело ратника, и ствари и људи на фронту, већ и оно што су код својих некадашњих кућа оставили. Док су ратници били на фронту, њихове породице су се распале, и они, чак иако имају среће да се врате живи и цели, више немају дом. То нам поручује последња строфа друге песме:

Неко се враћа пешице,  
покушава да нађе кућу,  
а оно нигде куће ни укућана. (Ристовић 1995б: 198)

Они који су имали среће и да затекну кућу на истом месту, нису најчешће способни да се уклопе у свој пређашњи живот, јер се нека врста егзистенцијалног немира уселила у њих:

Није он више за кућу,  
мало-мало па изађе пред кућу,  
гледа снег и кокошке. (Ристовић 1995б: 198)

Неки од њих су толико трауматизовани, да пате од различитих визија које их прогоне, и помишљају чак на самоубиство:

Трећи хода крај воде,  
гледа у воду. У води  
види нечије лице. (Ристовић 1995б: 198)

Поједини се у тежњи да смире сопствену тескоб одају алкохолу:

Седи пред крчмом ратник,  
пије пиво, гледа жене  
које хитају њишући се у струку. (Ристовић 1995б: 198)

Док неко утеху проналази у вери и цркви:

Најзад ено га у цркви,  
слуша божићну поруку,  
неко (дечак) држи се  
за његов празан рукав. (Ристовић 1995б: 199)

Ипак, ни ратници који одлазе на фронт и тамо проведу неко време нису више невини, нити ће то икада поново бити. Учешће у ратним збивањима неминовно изопачава и саме војнике, па они на својим плећима носе и терет кривице. О томе пева и закључни део песме/циклуса:

Вратили се наши ратници  
с бојишта, по цичи зими.

Дувају у прсте, или  
у оно што им је остало од прстију.

Вратило се с њима и јагње  
које су били повели.

Али јагње сад нити блеји,  
нити тражи овцу.

Има неке друге особине,  
не би се рекло да је јагње.

Дању цвили као псето,  
ноћу као вук завија.

Сви беже од њега,  
али не беже ратници  
него терају шегу са јагњетом. (Ристовић 1995б: 199–200)

Јагње које је у овој песми представља отелотворену невиност ратника, на фронту се изменило. Овај симбол невиности, преобразио се након војничке епизоде у крволочну звер. Али, оно што је можда и најјезивије, јесте то што сада ратници сопствену крволочност, од које сви беже, доживљавају као нешто са чиме се могу шалити. Њихови карактери су у рату постали изопачени, и они су изгубили осећај за разликовање зла и добра<sup>82</sup>.

Није једини пут у претходно анализираном циклусу, приликом сликања савремених страдања, Ристовић васкрсао слике из националне прошлости и мита. Слично је песник поступио и у песми „Час историје“ једини пут објављене 13. јула

---

<sup>82</sup> Није Ристовић једини песник своје генерације у чије стихове су се током деведесетих „прелила“ нека оновремена збивања. Неколико позних песама Јована Христића, такође, носе на себи печат суморних догађаја оног доба, пре свих „Три ратне песме“ и „Три песме о покороном граду“. Нешто пригушеније, одједи трагичних историјских збивања могу се видети и у неким позним песмама Борислава Радовића, попут „Војничке слике“, али и сасвим недвосмислено у књизи његових записа/песама у прози *Неке ствари*. О овим Радовићевим текстовима в. Аврамовић 2017. Такође, чак и у Лалићева *Четири канона*, негде у позадини одјекују „крици и шапутања“ из времена у коме су настали.

1991. у Културном додатку *Политике*<sup>83</sup>. Но за разлику од циклуса „Повратак ратника“ где је песничко сећање на слугу Милутина само иницијална слика, у песми „Час историје“, евокација архетипских ситуација нашег национа је централна. Ипак, и у овој песми Ристовић полази од савремених збивања. У „Часу историје“, у питању је, чак, сасвим конкретна ситуација, на коју песник и упућује, у запису који претходи стиховима:

Водник Драгољуб Грујовић сменио је старешину који је хтео да преда војску, и магацин с керозином словеначким сепаратистима. Уколико ови буду покушали насилно да уђу, запретио је да ће дићи у ваздух магацин са собом и друговима. (Ристовић 1991: 15)

У свом песничком тексту, пак, Ристовић овом догађају додаје историјско-митску дубину:

Седи Драгољуб на бурадима барута,  
душу је већ предао Богу. Гледа горе:  
звезде се премећу преко главе и циче [...]

Прелистава Драгољуб у глави песнарицу  
живљи су му но икад  
Танаско и Милош и Стеван

Чује он озго, из оне шуме  
лепе словеначке речи:  
Форверец! Унзере Кампф, унд со вајтер! [...]

А неко зове, али не из оне шуме, него из једне друге:  
Драгољубеее! Драгољубеее!  
Је ли то глас Танасков ил' Стеванов?

И сад, хоће ли Драгољубе од земље на којој седи  
начинити ружу за вечност?  
Хоће. Неће. Скакуће онај врабац. (Ристовић 1991: 15)

Ристовић овог водника тадашње ЈНА својом песмом уланчава у један национални епски низ, препознавши у његовом деловању нешто од поступака Обилића, Синђелића и Танаска Рајића. Водника Драгољуба Грујовића Ристовић је опевао зато што „оживотворује неизбежни епски образац у нејуначко време“ (Хамовић 2012: 126)<sup>84</sup>.

Ово Ристовићево спајање савремене равни са оном из националне историје, води нас ка још једном кругу Ристовићевих песама из заоставштине, онима у којима се

<sup>83</sup> Ову затурену Ристовићеву песму, која је из незнатних разлога изостала и из књиге *Песме 1984–1994*, вратио је у видно поље пре неколико година Драган Хамовић, посветивши јој текст.

<sup>84</sup> Ристовић није био једини који је поступке савремених личности повезивао са митским и историјским херојима. Слично је учинио и Иван В. Лалић у песми „Принцип на бојишту“, из збирке *Круг* (1968).

тематизује српски средњи век и еминентно националне теме. У корпусу ових песама најпре наилазимо на песму, „Стефан Немања у Грчкој“, насталу новембра 1986. Песник у њој обрађује добро познати моменат поклоњења српског великог жупана византијском василевсу Манојлу Комнину. Већ је у критици примећена сличност ове Ристовићеве песме са онима из Павловићеве *Велике скитије* (в. Хамовић 1999: 106), али и Ристовићева специфична обрада историјских збивања, у односу на друге савременике који су певали на средњовековне и уопште историјске теме. Код Ристовића –

Лик Немањин у грчком сужањству (мање присутан у свести потомака) добија сасвим реалне обресе, опис је учињен подробним до у танчине, а смисаона поента тријумфа српског владара, преласка из ропске у достојну позицију, лишена је класичне епске схеме: победа није у поразу непријатеља, него у претварању непријатељства у пријатељство (Хамовић 1999: 106)

Но, ово пријатељство није остварено само на личном људском плану, већ носи и обележја успостављања културног моста, и укључивања у један културни круг. Зато нам у тексту Ристовић открива и оно што Стефан Немања у његовој песми није видео, а што носи црте извесног пророчанства будућности српског владара. Немања је укључен у низ ликова и светаца „византијског комонвелта“:

Но ево других ствари које није видео –  
у свечаној сали, где Грци га засипају љубазним речима,  
свуда на зиду фреске су великодостојника,  
но једна од најлепших је она која њега представља:  
у велмошком руху, с краљевским знацима  
и с крстом – мио човек и владар свакако. (Ристовић 1995б: 16–17)

То је и разлог због којег Ристовић бира баш овај тренутак, и даје му своју уметничку обраду. У питању је један од кључних историјских тренутака, када српски владар и држава коју представља ступају у један културни круг, што ће имати далекосежне последице по будућа историјска кретања државе и народа.

Круну Ристовићевих „национално-историјских песама“ (Хамовић 1999: 107), свакако, чини петоделна песма „Дечани“. Ово није први пут да Ристовић пева о српским манастирима, сетимо се песме „Звона“, али је свакако карактеристична по концентрацији коју је Ристовић посветио једном религијском и културно-националном симболу. Аутор *Празника луде* је ово древно здање увео у своје стихове помоћу реченице коју је ставио између наслова и првог стиха песме која гласи „према разгледницама моје мајке и како их је она сањала на смрт већ болесна“ (Ристовић 1995б: 136). Дакле манастир се уводи као лична животна чињеница, слично као што се

и Алис Б. Токлас укључивала у песму као сећање на детињство. Овде су Дечани део сећања мајке на самрти, која се већ мешају са сновима. Фигура мајке може бити и двоструко кодирана и бити тумачена и као „медијум за активирање предачких слика, пресећања“ (Хамовић 1999: 111).

Значајан простор у песми добија и ктитор цркве Свети краљ Стефан Дечански, због чијег присуства целокупни амбијент бива дивинизован. Стефанова фигура посвећује све са чиме долази у контакт: земљу, вино, камен и воду. Тако друга строфа првог дела песме „Дечани“ гласи:

Ово је Стефаново вино:  
кад га пијемо увече,  
нису нам нужни ни свећица ни луч –  
вино нам из чаша светли. (Ристовић 1995б: 136)

У другом делу песме лирско Ја се налази у позицију писања, и тако уводи овај други део песме у круг Ристовићеве металирике. Као у случају Јефимије из истоимене Ристовићеве песме, и овде песник пише у дослуху са оностраним силама. Песничком Ја, које пише у манастирском дворишту, уз колена седи јагње-анђео и усмерава његово перо:

И сад ми стоји уз колена  
док пишем ову песму,  
гурне ме у лакат  
кад што не ваља, или није најбоље. (Ристовић 1995б: 137)

У светом простору и песникове рука бива под утицајем виших сила, па тако његова поезија бива преносилац оностраних порука.

У тако устројеном простору и црква коју гради Стефан не може бити саграђена од уобичајене грађе, већ од духовног материјала. Отуда је на делу и инверзни поступак грађења, манастир се не гради од темеља ка врху:

Гради Стефан цркву,  
али је не гради ко што се граде грађевине,  
гради је на чудан начин:  
од крова према манастирском подруму. (Ристовић 1995б: 137)

Јасно је да се темељи цркве налазе у вишим духовним сферама, и да та духовна супстанца јесте њен истински ослонац. Остали елементи уткани у грађевину су весеља и јадиковке, ваздух, птичији цвркулт, смиље и босиље, траве и замуцкивања неког девојчета које спрема ручак радницима. Поред онога што долази из виших сфера, у зидине су уткани и сви они сегменти који чине свакодневни живот људи који су га подизали. Тако се и у здању Дечана сустичу, као и на многим другим местима у

Ристовићевој поезији, духовно и узвишено са свакодневним, и само то јединство чини овај наш свет и представља његов поуздан одраз.

У последња два дела песме долази до поистовећивања лирског Ја Ристовићеве песме са Стефаном Дечанским:

Слеп човек води ме  
преко слепе српске земље;  
слеп сам краљ  
у слепој земљи. (Ристовић 1995б: 138)

Као и у првом делу песме, када се светост краља преносила на читаво окружење, тако и у овом сегменту и земља и краљев водич постају слепи. У последњој трећој строфи одељка наилазимо на једну од две кулминацијске слике песме:

Не видим црквена врата,  
а како би и да их видим  
кад сам то ја прикован за врата  
златним ножима и стрелицама. (Ристовић 1995б: 138)

Поред тога што је Стефан овом прикованошћу постао једно са манастиром који је саградио, његова распетост се може тумачити као распетост читаве земље, са којом је, такође, у чврстом јединству. Да између краља и народа постоји чврста веза указује и Драган Хамовић: „у слици за дечанска врата прикованог Стефана/песничког субјекта видимо метафору његовог интимног пострадања због чињенице да је слепи краљ – слепа српске земље, владар обневиделог народа“ (Хамовић 1999: 114).

У последњем, петом делу песме, долази до друге кулминативне представе ове Ристовићеве песме. Али пре ње, наилазимо и на карактеристични Ристовићев поступак снижавања узвишеног и његовог свођења на свакодневно. Тако се лирско Ја/краљ Стефан вози обичним дрвеним колима:

Возимо се у Манастир  
сељачким колима,  
моја супруга седи на канатама,  
мало-мало па ће пасти с каната. (Ристовић 1995б: 138)

Када након такве возње супружански краљевски пар пристигне у манастир, дешава се да њега нема:

И замало, ето нас у Дечанима,  
кад оно, а моје цркве нигде:  
развукли је коњима на репове  
Турци и трговци. (Ристовић 1995б: 138)

Иако се овакаво ишчезнуће светог здања може схватити и као нестанак њене духовне супстанце, коју су разнели Турци и трговци, традиционално оличење недуховне стране света (Хамовић 1999: 113), мислимо да овакав драматичан догађај може бити сагледан и у контексту времена, у коме су Ристовићеви „Дечани“ настали. Наиме, манастирски разграђивачи су, како они који се сматрају противницима духовних врлина (трговци), тако и Турци, који су у свести нашег народа дуго били главни непријатељи наше историјске, па и физичке егзистенције. Отуда нестанак древног манастира указује како на духовну угроженост и кризу, тако и на неповољни историјски тренутак.

Овим својим песмама, мислимо на „Дечане“ и „Стефан Немања у Грчкој“, али и на раније објављене „Јефимију“ и „Звона“, Ристовић је створио један мали песнички круг национално-историјске тематике, којим се укључио у један од значајнијих песничких токова српске послератне поезије. У питању је ток модификоване родољубиве лирике, чије су основне преокупације биле певање о културним вредностима. За овај круг песника –

[...] оно што су им некада били народ, националне победе и порази, данас су језик, култура и цивилизација којима припадају. Одбацујући митске представе о вредности сопственог народа и националној части, они у језику и традицији трагају за упоришним тачкама које, доспевајући из прошлости не губе свој смисао у садашњости. (Јовановић 1993: 8)

Међу песницима који су се дали у потрагу са упоришним тачкама националне културе је већина најзначајнијих представника српског песништва друге половине двадесетог века, као и Ристовићеве генерације: Васко Попа, Миодраг Павловић и Иван В. Лалић, пре свих, али и Бранко Миљковић, Љубомир Симовић и донекле Борислав Радовић и Јован Христић<sup>85</sup>. О манастирским ходочашћима је певао најпре

---

<sup>85</sup> Скорије прилоге разумевању овог магистралног песничког тока наше модерне поезије дали су Драган Хамовић у монографији *Пут ка усправној земљи* (2016) и Марко М. Радуловић, који се у својој књизи *Српсковизантијско наслеђе у српском послератном модернизму* (2017) усредредио на истраживање реактивирања средњовековног наслеђа код четири изузетна послератна песника – Васка Попое, Миодрага Павловића, Љубомира Симовића и Ивана В. Лалића. Према Радуловићу „поетички дијалог са средњовековном књижевношћу после Другог светског рата представља више од модернистичког окретања прошлости и традицији; откривање средњег века инспирисано је, наиме, трагањем за идентитетом сопствене културе“ (Радуловић 2017: 47). Да је средњи век, био посебно у фокусу културне самосвести наше поезије потврђује и Драган Хамовић: „Рестаурација средњовековне семиотичке структуре наступа у јеку српске авангарде, да би се наврхунила у послератној синтези коју одређују врхунска остварења поставангарде, од Попине *Усправне земље*, Павловићеве *Велике Скитије* и доцнијих религиозних стихова, Лалићеве тестаментарне обнове српсковизантијског канона као еминентно модерне песничке форме, до Симовићевих песама и песничких драма што спајају узвишено и профано, Ногових или Тешићевих сусретања чинилаца савременог и древног националног искуства у јединствене 'видике на две воде', у интегралне видике заправо – за шта је једино поезија, уосталом, подесна.“ (Хамовић 2016: 28–29)

Васко Попа, док је Миодраг Павловић у својој већ помињаној *Великој скитији* испевао песму „Везиља“ о Јефимији. Александар Ристовић је својим позним песама био отуда потпуно у сагласности са помињаним темама и песницима. Ипак, песник *Хладне траве* није пропустио, што се најлакше може уочити на примеру песме „Дечани“, преко истицања свакодневног, али и карневалског и метапесничког, да ове заветне мотиве обради на свој начин и апсорбује у своје песништво.

Иако је Ристовићево проширивање тематских хоризоната сопственог песништва на обе, на претходним страницама помињане, области – на актуелна дневна и политичка збивања, као и на национално-историјске теме, донекле било и саморазумљиво, имајући у виду стални ход његовог песништва ка ширењу сопствених оквира, ипак је укључивање ових референата у Ристовићев опус посебно интересантно. Ово подвлачимо, не само из разлога што је песник у својим раним и зрелим песничким остварењима заобилазио ове теме, већ и зато што је у својим поетичким изјашњавањима манифестно исказивао резерву према присуству и функционалности ових тема у савременој поезији.

О присуству савремених догађаја и дневне политике у песништву, односно о песниковој ангажованости и актуелности, Ристовић се изјаснио у свом есеју о песнику Георгу Траклу, учеснику Првог светског рата, из 1966. године. За песника *Хладне траве* Траклови стихови су „лишени друштвеног значења у том смислу што не проистиче из актуелне дневне температуре. Насупрот овоме стоји њихов занос, аполитичан, но сврсисходан“ (Ристовић 1966а : 570). У прилог овом неучествовању поезије у дневнополитичким збивањима, као и улози коју такви догађаји имају када су унети у поезију, Ристовић наводи као пример Хомерове епове у којима је „све што је било природом своје нужности 'дневни коп', пало је у воду, скинут је налеп са зидова да би остала њихова дијамантска чврстина и опорост“ (Ристовић 1966а: 570). Дакле, према Ристовићу, све оно што представља друштвено-политички елемент доба у неком песничком делу, временом ће изгубити свој значај, и једино ће остати оно што вреди, а то је песничка вештина којом су ти стихови стварани.

Неколико година касније, у анкети *Савременика* из 1971. године, о тренутом стању српске поезије, Ристовић се поново изјаснио како о ангажованости песника, тако и о његовом певању на националне теме:

Питање је да ли поезија има ширу друштвену моћ. И која? Шта у једној песми има снагу да људе преображава, да им мења мишљење и начин живота, кој њен део, елемент, емоција? Ако верујем да је тај однос поезије и читаоца могућ – онда мислим само на једну



врсту поезије, на *поезију општих чувстава* којој би припадале неколике песме Оскара Давича („Србија“ на пример), неколике песме Десанке Максимовић и др. То је поезија на општу тему и њено је место у школским уџбеницима, у читанкама одакле им је омогућено да васпитно делују на младе људе, да у њима буде понос, позитивно осећање ведрине, љубави према земљи, потребу да се она воли и брани и тако даље.

Остало је субјективна поезија која је одувек имала веома мали број читалаца и чија је „друштвена функција“ била сведена на нулу. Не само због малог броја читалаца него због своје природе: индивидуалност је увек тражила индивидуалност, те су „сусрети“ песника и читаоца били ретки [...] Песник није ни филозоф, ни политичар, ни вођа; када би то био, престао би писати, то су различите потребе које једна другу искључују; он је веома сличан многим другим људима, сличнији је од било ког другог човека. Не видим разлога да се он поезијом ангажује и одређује према идеолошким, економским, филозофским и моралним проблемима више од било кога свог читаоца. Време је да из наших свести ишчезну романтичне представе о песнику који све схвата и коме је све јасно.

*Поезија општих чувстава* има оправдање ако настаје након, или у преломним, трагичним временима, те исказује *осећања племена*, залажући се да се оно одржи. У другом времену она је излишна и испољава само креативну немоћ [...] песник није равнодушан на одлуке политичких форума који се тичу његова народа, али он није равнодушан пре свега као човек, а не као песник. Као песник – он је једино стваралац, и поље његове делатности је његова природа и језик којим ту природу изражава. (Ристовић 1971: 442–443)

Ипак, видимо да је Ристовић ово своје децидно изјашњавање пред крај свога живота оповргао сопственом песничком праксом. Шта је Ристовића навело да промени своја становишта, и да у своју поезију унесе „дневни коп“ са све својом историјском и политичком проблематиком, као и да испева мали, али нипошто занемарљив корпус песама „општих чувстава“? Мада, није нужно ни да се заузме становиште да су се песникови поетички назори променили. Ристовић је у навођеној анкети поменуо да поезија општих чувстава има своју сврху и улогу само у преломним и трагичним временима за један национ. Могуће је да је Ристовић као таква препознао управо она крајем осамдестих и у првој половини деведесетих, и отуда дао свој допринос нашој културној самосвести.

Најбројнија група текстова у оквиру корпуса Ристовићевих песама из зоставштине објављених у књизи *Песме 1984–1994* тиче се смрти. Ова скупина песама започиње са најраније датираним „Као туђи дах у лице“ из јануара 1985, у којој лирско Ја пита онога коме се обраћа, а највероватније се ради о питањима упућеним себи, о времену које му је преостало:

Колико ћеш још пута остати од стола,  
покупити судове,  
очистити тањир,  
колико ћеш се пута још сагнути да би подигао некакав предмет  
који ти је испао из џепа [...]  
Колико ћеш још пута извести ово и оно,  
а да ниси свестан  
ни протеклог времена  
ни оног које ти је још преостало? (Ристовић 1995б: 11)

У овој песми Ристовић је дао низ свакодневних радњи, из разлога што се од њих, заправо, и састоји живот. Поред тога песма указује и на извесну аутоматизацију живљења, које се свело на рутинске послове, без сагледавања протеклог времена, и промишљања смрти која долази.

На сличном фону је испевана и кратка песма „Егзистенција“, у којој се поново јавља запитаност лирског Ја над сопственом будућношћу:

Идући према аутобуској станици  
пролазим стазом  
између две брезе и шест канадских топола.  
То је сасвим младо  
дрвеће.  
Ускоро  
неће га бити  
као у осталом ни аутобуске станице.  
Али, наравно,  
оно што је најзанимљивије  
то је мој случај  
који стоји под знаком питања  
посве неодређен  
у будућности  
колико  
и  
у  
садашњици. (Ристовић 1995б: 13)

Песма свакако изражава свест о свеопштој пропадљивости и пролазности, како онога што је живо, тако и неживих грађевина. Лирски субјект указује и на несигурност и неизвесност сопствене позиције, и могућноста да и сам нестане у било ком тренутку. Ипак, чини се да иако свестан да све умире и нестаје, лирско Ја свој случај ставља „под знак питања“, као да би могао избећи овај општи усуд. Овакво становиште није неуобичајено: „Онај ко говори о смрти, ко филозофира о смрти, ко промишља смрт, тај себе изузима из свеопште смртности: претварајући се (због онога што тај проблем налаже) *као да* га се смрт ни на који начин не тиче“ (Јанкелевич 2017: 26), поручује

нам Владимир Јанкелович у својој капиталној студији *Смрт*. Како још каже француски филозоф „Као што свако зна, смрт је нешто што се догађа само другима“ (Јанкелович 2017: 25). Он у својој књизи наводи и примере оваквог начина размишљања:

Закон смртности важи за сва створења осим мене [...] Изузетак у моју корист јесте прилика и срећна случајност: ко зна? Можда ће смрт заборавити на мене! Можда ће ме пропуст судбине поштедети крајњег искушења? Можда општи закон на мене неће бити примењен? А можда ће до тада бити пронађена нака нова вакцина, неко нови еликсир против болести старења? (Јанкелович 2017: 26)

Наравно, у питању је чисти софизам, којим се личност штити од разорне мисли о сопственом неминовном крају, и коју проналазимо и код лирског субјекта песме „Егзистенција“.

Међу последњим Ристовићевим песмама доста је оних у којима се слуги сопствена смрт, попут „О како је певао кос или вивак...“, где се песма ових птица повезује са њеним скорим доласком. Ипак, постоје и оне у којима се смрт директно захтева, она постаје ултимативна жеља лирског гласа. Желећи сопствену смрт, стиче се утисак да лирско Ја самовољно прекида контакте са околином и другима, чак и оним најближим попут сопствене супруге, којој се у овој песми и обраћа:

Хтео бих да сам мртав,  
не, немој ми се обраћати,  
хоћу да будем мртав,  
не показуј ми лепе слике, наго тело, не додируј ме [...] (Ристовић 1995б: 147)

Као мотивација за ову жељу за умирањем испоставља се стање у коме се налази спољни свет. У сликама тог стања проналазимо и неке детаље суморне свакодневице деведесетих:

затвори оба прозора  
навуци завесе,  
хоћу да будем мртав,  
не препричавај ми ТВ извештаје са фронта [...] (Ристовић 1995б: 147)

Због ужаса који настајују дати тренутак, смрт се испоставља као решење, и боље место у односу на свет. Рекло би се да се ради онда о времену „кад су живи завидели мртвима“.

Међу песмама са темом смрти, наилазимо и на „Молитву“, у којој се лирско Ја обраћа Богу, молећи за самртничке околности. Смрт која се прижељкује, она је која се тражила и раније, у кругу најближих:

Господе, дај ми да кад будем умирао

не будем сам, да држим своју кћер за руку,  
да је моја жена поред мене и да ме гледа у очи с тугом и с довољно опрезности.  
(Ристовић 1995б: 103)

Као неко ко се бавио речима, песничко Ја прижељкује и да му оне праве буду на језику у одлучујућим тренуцима:

Госпoде, дозволи да се у одлучном часу  
присетим какве згодне речи или читаве реченице  
од оних, наравно, које сам волео да говорим  
у малој крчми, уз вино, трудећи се да оставим утисак на саговорника. (Ристовић 1995б: 103)

Ипак, поред ствари које је Ристовићев песнички глас и раније тражио у песмама са овом темом, сада моли Творца и да мотри на њега, како на путу на који је кренуо, тако и у оностраности, у којој ће на крају бити једно:

И не испусти ме из вида до самог краја,  
него пали јасне светиљке дуж пута којим идем,  
нек горе и онда када будемо једно, у свему даљем што долази  
из Ничег и што се Ничем не враћа. Ништа у Ничем. (Ристовић 1995б: 103)

Најчешће се у овим Ристовићевим позним песмама, ипак, пева из сопствене смрти. Тако је у песми „Призивање духова“, где се они који призивају бића из других сфера, на крају и сами испостављају мртвима, као и у песми „Неки будући час“, која је пројекција већ мало даље будућности:

Ама јеси ли то збиља ти са својом светиљком,  
што идеш из једне просторије у другу  
не знајући да нисам ту има већ двадесет година? (Ристовић 1995б: 83)

Није редак случај да лирски субјект из позиције умрлог посматра сопствену сахрану, као у песми „Чврст поглед“:

Једна мала укусно припремљена сахрана,  
где сам ја тај мртвац који би да проговори, али не може  
јер чим што заусти, сети се да је мртав.

Сахрана уз хлеб, колаче и вино,  
где је жалост умерена, а весеље тек што није почело.  
Ускоро ће га бити међ дугоногим момцима и сисатим женама. (Ристовић 1995б: 117)

Сахрана се доживљава присно, па јој лирски субјект чак и тепа. Такође, и овде видимо одјеке карневалског изокретања вредности, па се сахрана претвара у весеље. У овим сликама у блиску везу се доводе сексуалност и смрт.

Сродна мотивски је и песма „Печат“ у којој песничко Ја такође опева сопствену сахрану:

Душа ми је у носу док ме носе  
кроз цветно гробље између провидних крстача.  
Постоји још неко, али је он посве невидљив.

Друге девојке су потпуно наге и салећу ме  
свака својом причицом док покушавам  
да устанем препуштен на милост и немилост нечијим одрвеним рукама и  
лицу.

Она која ме је волела каже да је умрети ништа,  
и да постоји горе време, ужас часова.  
Не одвајам поглед од своје светиљке очекујући Неког или Нешто. (Ристовић  
1995б: 155)

Тренутак преласка из живота у смрт и овде је скопчан из неколико различитих момената – загонетног присуства оностраних сила, али и еротских порива које лирско Ја још увек везују за овај свет. Такође, ту је и неизвесност умрлог пред оним што га очекује са оне стране. У овом страху и неизвесности постоји и нада да ће се са друге стране појавити неко биће, и тиме доказати да смрт није искључиво ништавило.

Будући да је Ристовић крчму често видео као синегдоху света, није необично што једна од последњих песама које је написао носи наслов „Неки улазе у крчму, неки излазе из крчме“. Живот и смрт су му се указали као једноставан улазак и излазак са овог бучног места. Ипак, највредније остварење из круга ових позних песама о смрти је осмоделна песма/циклус „Преко залеђеног потока“. Залеђени поток ове Ристовићеве песме је, заправо, вода која означава границу између два света. У питању је поток који се може прећи само једном, и који пре или касније сви пређу.

У песми лирско Ја призива слике из детињства, које се мешају са гласовима који га позивају да пређе преко воде. Залеђени поток преко кога се мора ходити је и слика у сећању на детињство и симболични праг смрти. У сећањима на дедину сахрану поново се појављују карневализовани призори, али и близак однос између ероса и танатоса, па тако лирско Ја на погребу поново испољава сексуалне жудње. Такође, лирски субјект чита Аристофанове *Жабе*, књигу која говори о путовању у доњи свет:

А да би се дошло до гробља, морало се прећи преко залеђеног потока,  
који није био обичан поток него веома дубок,  
и деду смо ставили на санке, наравно у оном ковчегу  
који је био сав украшен вештачким цвећем и једним златним крстом.

Кад смо ишли преко потока, они који су носили делу

Оклизнули су се, а један је и пао на леђа  
па је дедин ковчег стао да се клиза и клиза на леду [...]  
Мислим да би деда уживао у свему томе  
само када би могао да све то види, мислим на његов ковчег и поворку (Ристовић  
1995б: 143)

Догађај са ковчегом изазива смех код присутних, па се тако сахрана изокреће у  
своју супротност<sup>86</sup>. Међу присутнима посебно се истичу жене, а са једном од њих  
лирски субјект доживљава својеврсну еротску авантуру:

Ја сам се био загледао у једну која се издвајала у поворци,  
када је и она пала, пришао сам да јој помогнем,  
сукња јој се била подигла више колена, те сам видео њене бутине.

и упутила ми је осмех док сам је држао за руку и покушавао да подигнем,  
а онда сам и сам пао на њу, те смо се готово пољубили. (Ристовић 1995б: 143)

Слика залеђеног потока, није само сећање у овој Ристовићевој песми, већ и  
извесност тренутка у коме се лирско Ја налази, и прелази преко њега на другу страну,  
наг као што је био и при рођењу:

Ја сам ипак старац, иако  
го као од мајке рођен, а уз то и смејући се  
прелазим преко залеђеног потока и даље. (Ристовић 1995б: 143)

Ипак, и са друге стране егзистенција се наставља, и лирско Ја и даље  
саблажњава друге својом голотињом, постајући својеврсна луда:

Но ево ме на другој страни, где продужавам  
своје поподневне лудорије, не либим се  
да идем кроз шуму, опет наг, ка црквеним вратима. (Ристовић 1995б: 144)

Тако и у позним песмама на ову тему Ристовић остаје веран смрти као  
преображавању, и настављању егзистенције и након претпостављаног краја. Може се  
отуда рећи да се у великом броју његових песама смрт „везује за кружење материје и  
њено преобравање које су разматрали први хеленски филозофи и пресократовци“  
(Алексих 2011: 37).

---

<sup>86</sup> О Ристовићевом поступку преображавања оног што се обично доживљава као ужасно, у нешто  
смешно, сведочи и једна мала песма из збирке *Даниноћ*:

Била је мртва,  
мртва мртивицијата,  
мртва заувек.

Смешна дабоме. (Ристовић 1995б: 289–290)

Коначни одлазак, који већина нас престашује, Ристовић преокреће у смешну ситуацију.

Истоветност егзистенције и с једне и с друге стране, потврђује вештачку раздвојеност два света. Граница у виду залеђеног потока не би ни требала да постоји:

Као да неко тура прст у њу и покушава  
да раздвоји оно што је било спојено,  
или што је уистину представљало једно. (1995б: 145)

Овако се дешава да након пуцања леда неки залутали анђеоло остане са ове стране, узалудно покушавајући да се врати тамо одакле је дошао:

Ујутру некакав закасни анђеоло  
иде поред потока ударајући пругићем по оном леду,  
док му је звоно испод саме браде, и налик је ускршњем звонцу, дечјем наравно.  
(Ристовић 1995б: 145–146)

Отуда би се на основу ове слике могла уочити тежња Ристовићеве позне лирике да прекорачи ту границу, и представи нам појаве и са једне и са друге стране „међе“. Његово касно песништво креира свет у коме се слободно укрштају и сусрећу бића и појаве и са једне и са друге њене стране. Само такав песнички свет у коме се укрштају све сфере егзистенције може бити тоталан.

Оријентисавши се у својим позним песмама ка слутњи и сликама (сопствене) смрти Ристовић није био усамљен на хоризонту српске поезије. И Ристовићев вршњак Јован Христић, чији је песнички лук, умногоме, био подударан са Ристовићевим, у неколицини својих последњи песама – пре свега у текстовима „У тавни час“, „Један по један пријатељи су отишли“ и „Лица“ – опсесивно је певао о (сопственој) смрти. Као и Ристовићевом, и Христићевом песничком субјекту из песме „Један по један пријатељи су отишли“, пев птице, чини се као наговештај сопственог краја.

Сродности у касним песмама ових двају аутора већ је уочила Бојана Стојановић Пантовић, која запажа да у њима „и Христић и Ристовић балансирају на рубу *ониричког прекорачења* и напоредног (пред)осећања, слутње смрти, која тако отпочиње своје путовање већ за њихова живота“ (Стојановић Пантовић 2009: 345–346). Ипак, у овим ишчекивањима и промишљањима сопственог краја има и разлика: „за Ристовића, живот постоји и после, и обратно, смрт је вечита пратиља живота. За Јована Христића, све се завршава у хумци обраслој растињем“ (Стојановић Панровић 2009: 349).

Позна поезија Јована Христића дели поред опсесије смрћу, још једну сродност са Ристовићевим позним стиховима. Наиме, и Христићу се свет у њима, као и Ристовићу у *Хладној трави*, причињава као сабласно место, на коме се сусрећу бића с оба света:

Сени и авети, идемо оборене главе

Не усуђујући се да погледамо у очи  
Другим сенима и аветима са којима се мимоилазимо  
Ходајући нестварним улицама са јутарњим хлебом у рукама [...] (Христић 2002:  
84–85)

Песник Александар Ристовић прешао је током свог стваралаштва значајан лук, од идеалних пејзажа из младости, до гротексних и језовитих призора његове позне поезије. Од песничког света који је био сведен на ограничени броје елемената природе, Ристовић је све више ширио свој тематски опсег, укључујући у своје стихове све што свакодневица садржи – најразличитија бића, предмете, појаве. У овом пописивању песник је ипак највише био наклоњен малим стварима и људима и бићима са маргине, као онима којима је поезија у претходним епохама остала дужна. У последњој фази свог стваралаштва Ристовић је у своје песме укључио и историју, политику, дневна збивања и све друго што се налази са обе стране линије која дели овај и онај свет, односно живот и смрт. На том путу, песник се опробавао и у различитим песничким (и књижевним) облицима, од малих песама до обимних песничких остварења.

Отуда је, чини нам се, сасвим јасно да се становиште о Ристовићу као песнику који се током свог стваралачког пута није превише мењао, тешко може одржати. Овај аутор не само да је укључивао различите песничке теме и форме, већ је био спреман на кориговања и својих манифестно изношених начела.



## КОСТ И КОЖА АЛЕКСАНДРА РИСТОВИЋА

Иако опус Александра Ристовића данас ужива знатно повољнији статус него за песникова живота, процес ревалоризације и тумачења његове поезије ни изблиза није довршен. Поменули смо већ, како су у тумачењима која је Ристовићев опус у последње две деценије добио његове ране књиге остале ван видокруга, али би, из данашње перспективе, можда најпре, пажљивом ишчитавању требало подвргнути Ристовићеву најобимнију и свакако најамбициознију књигу – *Кост и кожу*.

Та књига која, како је већ оцењено, чини „не само најопсежнији већ, вероватно, и најзагонетнији део Ристовићевог опуса“ (Гордић 2006: 78), и сама представља посебан 'случај' у оквиру 'случаја Ристовић'. Наиме, иако се *Кост и кожа* појавила као једна од пет књига из Ристовићеве песничке заоставштине објављене 1995. године, та књига је писана и завршена – како стоји на њеном крају, али и у напомени приређивача заоставштине, Милице Николић и Милоша Стамболића – још током 1982. и 1983. године. На ту помало необичну чињеницу да, иако давно завршена, *Кост и кожа* није публикована за песникова живота, указано је још у новинском тексту у *Политици експрес* (в. Д. О. 1995), објављеном поводом изласка Ристовићеве заоставштине. Ту чињеницу аутор чланка назива „малом тајном“. На ту „малу тајну“, али и на многа друга питања која се односе на *Кост и кожу*, до данас скоро нико није покушао да одговори.

Нашавши се пред неуобичајено великим бројем постхумно објављених Ристовићевих дела, наша књижевна критика је највише пажње посветила последњој Ристовићевој за живота завршеној књизи *Светиљка за Ж. Ж. Русоа*. Пажњу критичара добили су током година и „роман у стиховима“ *Неки дечак*, као и одређене песме објављене у књизи *Песме 1984–1994*. Упркос примедби једног од приређивача заоставштине, Милице Николић, да *Кост и кожа* представља најзначајнији део онога што је након песникове смрти објављено (в. Николић 1997: 15), о овој књизи било је мало речи. Осим што је – како је у своме накнадном приређивачком дневнику

забележила Милица Николић – реч о потпуно изузетном рукопису, јединственом у нашој поезији, и о томе да је *Кост и кожа* „Божанствена комедија наших дана, једна он најфасцинантнијих песничких визија модерног времена“ (Николић 1997: 20), мало тога је још о овој Ристовићевој књизи речено. Једини текст у потпуности посвећен тој књизи – додуше прилично кратак – написао је песник Саша Јеленковић, а на њу су се у својим радовима о Ристовићевој песничкој заоставштини осврнули и Славко Гордић и Богдан А. Поповић.

Да ствар буде још парадоксалнија, и оцене осталих јавних читалаца *Кости и коже*, биле су изразито афирмативне. За Славка Годића она је права полифонијска књига, у којој се смењују чисти лиризам и *poesie brute* (Гордић 2006: 79), а за Богдана А. Поповића она изванредно финализује и уцеловљује Ристовићев песнички опус. За Поповића је –

[...] поема *Кост и кожа* [...], у ствари, једна велика поетска синтеза, једна тотална поетска слика нашег доба – епска визија остварена медитативно-лирским средствима (Поповић 1998: 32).

И Саша Јеленковић у свом кратком, али веома прецизном приказу Ристовићеве књиге, означава њен свет као један од најраскошнијих и најживописнијих у српској поезији 20. века. Тој књизи, према Јеленковићу, припада значајно место у опусу Александра Ристовића, као и у савременој српској поезији уопште.

Нажалост, након ових неколико осврта, насталих углавном након и поводом објављивања књиге *Кост и кожа*, као и поред тако ласкавих оцена која су јој дала ова у свету поезије прилично респектабилна имена, о њој се више уопште није писало, и до данас је остала затамњено место како у опусу Александра Ристовића, тако и у оквиру целокупне српске поезије друге половине двадесетого века. Отуда су скоро сва питања у вези са том Ристовићевом књигом остала потпуно отворена, попут питања разлога њеног необјављивања за песниковог живота, или њеног места унутар песниковог опуса, као и ширег положаја у српској поезији. Чак и оно што се једино чини извесним, попут њеног – од аутора – жанровског одређења као „поеме“, такође би се могло проблематизовати.

Можда би се један од разлога досадашње незаинтересованости наше књижевне критике за ту Ристовићеву књигу могао пронаћи у чињеници да није уопште лако издвојити главне теме и мотиве *Кости и коже*, односно означити њено главно тежиште. Наиме, *Кост и кожа*, са формалне стране – што је за Александра Ристовића можда и атипично – доста је строго организована књига од 77 песама различите

дужине, краћег слободног стиха, груписаних углавном у катрене. Та књига у себи спаја говоре више различитих лирских гласова; у њој се помиње више десетина историјских и неисторијских личности; наводе се разни догађаји одиграни током двадесетог века и пева се о различитим географским поднебљима, почев од Србије и Југославије, преко Пољске, СССР-а, све до Сједињених Америчких Држава, све уз велики број песничких слика. Није, стога, лако ни описати Ристовићеву књигу, нити започети говор о њој. Милица Николић, тако, у свом осврту види несводивост, неограниченост и истински плуралитет, као главну особину *Кости и коже*:

Готово да нема равни нашег постојања нити човековог покушаја да га разуме и објасни, ни филозофског, ни антрополошког, ни историјског, ни социолошког, ни психолошког, који бар неким својим одразом нису ушли у ову неограничену слику света, којој свих 77 певања служе и исказују је у непосусталом унутрашњем уобличењу саодноса на изглед потпуно независних призора и појава. У питању је једва схватљива кадрост да се безбројем високо означених, надахнутих и заводљивих слика света и његових великих и малих геста, сићушних и грандиозних покрета у вечитом настајању и понављању – успостави кохерентна поетска визија. Необичност те слике, њена апсолутна самосвојност, неупоредива са било којом и било чијом, снага те изворности и јединствености, рекла бих да су изражене на начин једва нам познат. Ристовићев песнички космос је све друго само не онај који би био усмерен једноме циљу и идеји. Он је плуралистичан у основи и значењу тога појма, он претпоставља више принципа постојања и смешта у себе безброј различитих, себи супротстављених облика и испољавања, и исто тако различите човекове покушаје да их објасни или претопи у сопствено пророштво. Величина тога подухвата и јесте у томе увиду, то јест у испреплетености различитих увида која их истовремено и потврђује и поништава. Наравно, Ристовић не би био песник какав јесте када би нам при томе подастирао неку своју, мање или више конзистентну понуду. Те понуде нема нити је код овог генијалног рецептора, у његовој алхемичарској радионици, и може бити (Николић 1997: 15–16).

Покушај да у неколико реченица представи Ристовићеву књигу, дао је и Саша Јеленковић у свом тексту карактеристичног наслова „Говори читав свет“:

У седамдесет и седам певања ове раскошне књиге стаје широк дијапазон слика, емоција, импресија, обраћања, молитви, набрајања. Ристовић је оштрим оком погледао свет са повећане дистанце лиричара-чаробњака: и свет му се отворио онако како се ретко којем песнику пре њега показао: идиличан,

гротескан, суров, комичан, надреалан, величанствен и јадан истовремено (Јеленковић 1996: 127).

На овај врло ефектан опис Јеленковић још додаје да су теме те књиге толико разноврсне да се „поема чита као особени лирски бедекер кроз кругове света који истовремено има атрибуте раја и пакла“ (Јеленковић 1996: 127). Свет поеме је раскалашан и пун заноса, па Јеленковића понекад подсећа на призоре са слика Хијеронимуса Боша.

Иако су у тим представљањима Ристовићеве књиге у првом плану несводивост и огромна разноврсност њене садржине, можда се ипак може пронаћи начин да се о њој систематичније проговори. Сада већ давне 1979. године, у познатој студији и предговору за изабране песме Борислава Радовића „Заменице, лица, замене“, Ђорђевић Вуковић је записао:

Колико год то било необично, тек Радовићева употреба заменица може се узети као полазиште за испитивање основних видова његове поезије. Од једне до друге своје књиге, од једног до другог циклуса у књизи, од једне до друге песме, он је заменице употребљавао на више начина и баш као да је стално испробавао њихове могуће улоге у поезији (Вуковић 1979: 5).

Ових пар реченица Ђорђевића Вуковића савршено би се могле односити и на Ристовићеву *Кост и кожу*. Наиме, песме из те поеме најбоље бисмо могли разврстати по лицима у којима су испеване. Највећи број песама је или испеван у маниру обраћања некоме ко се или директно именује или се означава само као Ти, дакле у другом лицу једнине, или се у њима говори о некој особи, бићу или предмету, односно у трећем лицу. Такође, постоји и неколико песама у којима лирски субјект представља себе, и у којима доминира песничко Ја, односно прво лице. Иако песме у првом, другом и трећем лицу нису распоређене по неком стриктном распореду, оне се углавном међусобно смењују, утичући, тако, на динамику Ристовићеве књиге.

Као што смо већ поменули, у песмама у првом лицу лирски субјект се директно представља и самоописује, а у песмама у трећем лицу увек се јавља неко од многобројних лица света. У тим песмама говори се о различитим историјским и неисторијским догађајима, као и о бројним личностима и појавама.

Преостале су још песме у другом лицу у којима се води експлицитни или имплицитни дијалог између Ја и Ти. Тај дијалог је константа књиге и протеже се од прве песме па све до њеног краја, и свакако је оно по чему књигу најпре доживљавамо као целину. То Ти коме се лирски субјект обраћа најчешће је, чини се, Бог. На та

обраћања указао је у свом тексту, сматрајући их окосницом *Кости и коже*, још Богдан А. Поповић. Овај искусни критичар поезије примећује да је у средишту конструкције те поеме драмски однос између лирског субјекта, репрезента људског рода, и Творца: „Први се, тачније, с времена на време обраћа другом [...] спори се с њим сажимајући миленијско човеково искуство“ (Поповић 1998: 32). Кроз тај основни однос, према Поповићу, прелама се и множина других: човека према човеку, природи итд.

Присуство Бога у свету *Кости и коже* опазио је и Саша Јеленковић. За овог песника Бог у тој књизи је амбивалентан, величанствен и гротескан. Дијалог који лирско Ја води са њим има своју динамику. За Јеленковића је глас којим се Ристовић у тој поеми обраћа читаоцу хришћански и пантеистички (в. Јеленковић 1996).

Постављање односа и дијалога са Богом, као једне од магистралних линија у *Кости и кожи*, може да изненади и оне боље познаваоце Ристовићевог песничког опуса. Однос са Богом, религиозна тематика и сакрална инспирација, нису карактеристика Ристовићеве поезије *in toto*, поготово ако се има у виду онај део његовог песништва до почетка осамдесетих година, када је књига *Кост и кожа* писана. Имајући у виду и Ристовићево стваралаштво након ње, тешко да бисмо га могли назвати песником чији текстови имају религијску инспирацију, како без двоумљења можемо назвати неке делове опуса његових савременика, попут Ивана В. Лалића и Миодрага Павловића рецимо, или можда хрватског песника, скоро па Ристовићевог вршњака, Данијела Драгојевића. Одсуство религиозног надахнућа у добром делу Ристовићеве поезије не би требало да нас превише чуди, јер, како каже Драган Стојановић, „поезија може без сакралног“, а „сакрално поготову може без поезије“ (Стојановић 2012: 63). И то је тако не само када се ради о савременој поезији, већ и –

[...] Сапфу и Катула, али и много шта од Гетеа или Пушкина, много шта од Бодлера или Брехта можемо читати а да се при том уопште не упитамо о Богу или оностраном свету (Стојановић 2012: 63).

Иако је у Ристовићевој поезији чест поступак дивинизације и реч „свето“ једна од најфреквентнијих у неким његовим песмама, овај песник се трудио да изневери наша уобичајена очекивања када је у питању светост. Као што је већ примећено у критици, Ристовић је у својој поезији често био склон дивинизацији и сакрализацији свакодневног, а десакрализацији онога што најчешће посматрамо као свето и божанско. И ђаволи и анђели који се у Ристовићевим песничким сликама почесто појављују, погледајмо само његову књигу *Празник луде*, где смо посебно већ анализирали појаву ђавола, немају уобичајене атрибуте апсолутног зла и добра.

Заправо, присуство и једних и других даје одређену равнотежу његовом песничком свету, јер је овај песник био подједнако заинтересован за бића и предмете и са тамне и са светле стране. Отуда анђели не добијају предност у односу на своје антиподе. Ристовић, чак, понекад ове друге представља и са више симпатија, што смо, такође, већ видели.

Имајући све то у виду, јасно је да *Кост и кожа* у доброј мери изненађује и, као што смо већ поменули, у неку руку и изневерава очекивања добрих познавалаца Ристовићевог дела. Дијалог са Творцем представља главно упориште поеме, што је чини јединственом у његовом опусу. Иако та књига нема своју праву претходницу у Ристовићевом опусу, а по много чему ни наследницу међу текстовима које је након ње написао, *Кост и кожа* је, парадоксално, до сржи ристовићевска књига у којој су до крајњих граница уобличена нека од основних начела његове поетике.

Иако религиозне теме нису превише честе у стваралаштву Александра Ристовића, ни пре, а ни после *Кости и коже*, обраћање, и присуство другог лица нешто је посве уобичајено и очекивано за Ристовићево песништво. Наиме, директно обраћање некоме или нечему, тј. апострофа, једна је од централних ситуација Ристовићевог песништва. Говорно лице његове поезије се у читавом низу песама обраћа „свеколиком појавном свету – од живих његових представника и онога што их чини до предмета и појава“ (Николић 2008: 70); отуда је можда и логично да је у једном Ристовићевом остварењу дошао на ред и дијалог са Творцем. Без тог разговора са божанским, „Ристовићев разговор са све-живим, тј. са *целокупним* окружењем“ (Николић 2008: 70) нипошто не би био потпун.

Ипак, иако су песме у другом лицу идентификоване као обраћање Богу, није увек најјасније ко је то Ти коме се лирски субјект обраћа, као и између којих инстанци се успоставља однос Ја-Ти. Такође, и када су песме посредоване у првом лицу, није увек извештан идентитет лирског субјекта. Скоро је извесно да у *Кости и кожи* заправо немамо посла са само једном говорном инстанцом, већ је песник у своју поему увео више лирских гласова. То вишегласје се и експлицитно потврђује у 46. песми, у којој надређени, или можда боље речено примарни лирски глас, даје реч низу страдалника из Другог светског рата. Исто тако, у 48. песми прилика да директно проговоре пружа се затворенику, затвореници и рибару са Голог отока.

Песме, или можда певања, под бројем 25 и 26 Ристовић је и структурирао као таксативно набрајање свих, или можда свих могућих, говорника унутар његове књиге,

као и ситуација у којима се налазе у тренутку изрицања исказа. У првој песми у питању су људи најразличитијих могућих занимања и друштвених положаја:

Говори шегрт  
у ткачкој радионици  
након прве смене  
метући под.

Говори породиља  
којој млеко удара на уста  
служи се вешто  
левом и десном дојком.

Говори лекар  
остављајући самртника;  
има лепо лице  
и реп пауна.

Говори књижевник  
међу другим књижевницима  
у малој гостионици  
са сребрним посуђем.

Говори ученик  
излазећи из јавне куће  
још држи под пазухом  
замрљан уџбеник [...] (Ристовић 1995в: 64).

У наредној, 26. песми, Ристовић у каталог говорника ставља различите животиње, биљке, предмете и појаве: траву испред и иза куће, планински ветар, јабуку ружичастих и златних листова, бубицу у кровној греди, миша затвореног у крстионици, снег у башти, гробљански крст, старо вино у промуклим бачвама, подрумска врата док се отварају и затварају, одећу у старинском ковчегу, горопадни бубањ, зимски пут обасјан сунцем, псето неког стрводера и крпу којом се брише зној са лица. Очито да за Ристовића сваки звук који набројане животиње, појаве и предмети производе заслужује да буде саслушан. Песник је итекако користио могућност лирске поезије да било ко или било шта може бити њен субјект. Како каже позната америчка теоретичарка поезије Ен Фери –

[...] there are at least hypothetically no limits to the choice of figures who can be imagined as saying poems. They can be representative human beings identified by generic situation, class, gender, or occupation; figures borrowed from other texts, sacred or profane, or with mythological or conventionally literary names; historical persons; famous or notorious contemporaries; fictional characters with the kinds of names actual people recognizable times and locales. Some titles even claim that a

nonhuman creature or object speaks in the poem, for instance: „A dialogue between the auctour and his eye“ from *The Paradise of Daintie Deusies* of 1578; Anne Finch, Countess of Winchelsea’s „The Owl Describing her Young Ones“; Padraic Colum’s „The Sea Beard to the Wave“; Hardy’s „The Aged Newspaper Soliloquizes“ (Ferry 1996: 69–70).

Ипак, у већини песама говорно лице је основни лирски субјект *Кости и коже* – да га тако назовемо – док се лирски субјект неких песама исписаних у првом и другом лицу може идентификовати као Бог, иако се то у њима нигде експлицитно не наводи.

Као што је мултипликовао исказни субјект у *Кости и кожи*, Ристовић је, тако, умножио и лица којима се у групи песама у ти-форми обраћа лирско Ја. Иако је адресат највећег броја тих песама Господ – што је у неким експлицитно, а у неким имплицитно назначено – у појединим случајевима није најјасније коме лирски субјект говори. Да идентитети тог Ти могу бити разноврсни, указује и 24. песма у којој се као адресати именују познати писци и филозофи. Та песма, унутар структуре Ристовићеве књиге, представља парњака са раније помињаним песмама 25 и 26, у којима су именовани потенцијални лирски казивачи, због чега им и следи. У њој су набројани сви они којима се лирско Ја обраћа или им се може обраћати:

Ти си Рене Декарт  
у хладној одаји  
док га држи под руку  
шведска госпа. [...]

Ти си плећати Платон  
у школској шетњи  
док побијаш доказе  
противдоказима (Ристовић 1995в: 62).

Онај коме се лирски субјект обраћа именује се још и као Жорж Сандова, Лав Николајевич, Сократ, Е. А. По, Бертолд Брехт и Маркиз де Сад.

И у овом случају Александар Ристовић, као што смо видели да је чинио у читавој својој поезији, максимално користи жанровске могућности лирике. Према Нортропу Фрају:

Лирски пјесник обично хини да говори сам са собом или са ким другим: с духом природе, Музом [...] пријатељем, љубљеном особом, богом, уособљеном апстракцијом, предметом из природе (Frye 1979: 280).

Чини се да је разноликост адресата још карактеристичнија за модерну лирику, па тако Џонатан Калер у својој *Теорији лирике* каже да је изненађујући –



[...] range of recent poems engage in address, not just to friends and lovers or enemies [...] or to indeterminate „you“’s, which can be the reader or the poet himself, but also to such things as the sun, a flower, a leaf (Culler 2015: 188).

Ипак, и поред хора гласова које смо помињали, поема почиње обраћањем оног главног лирског субјекта Господу, кога моли за помоћ да му помогне да се искаже. Међутим, лирски субјект не обраћа се Господу само из овог разлога. Поред тога што га моли за инспирацију и помоћ поводом певања, лирско Ја моли Господа и за помоћ у неким свакодневним радњама: померању руке, корачању, гледању и уринирању:

Господе, не могу да померим  
десну руку. Господе,  
хтео бих да је ставим  
оној жени у крило.

Господе, не могу да закорачим  
ни левом ни десном ногом.  
Господе, помози ми да се успнем  
уз брежуљак под детелином [...]

Господе, стала ми је  
мокраћа у бешици. Господе,  
помози ми да се помокрим  
макар у своју шаку. (Ристовић 1995в: 7)

Говорење а, самим тим, и певање, само је једна од свакодневних уобичајених радњи. Међутим, ниједан од тих ординарних подухвата не можемо учинити – следи из прве песме *Кости и коже* – без помоћи више инстанце. Отуда се, с обзиром на то да ниједан од наших покрета није учињен само захваљујући нашој вољи, прва песма и завршава питањем упућеним Богу:

Господе, јесам ли ја  
доиста ја?  
(Не говорим, не мислим,  
Нагађам оно што бих учинио) (Ристовић 1995в: 7).

Истовремено, питање идентитета онога који говори стихове тако се поставља и проблематизује већ на самом почетку књиге.

Према том обрасцу грађено је још неколико песама *Кости и коже*. Пратећи линије обраћања у поеми, долазимо и до песме 22, у којој лирски субјект поново директно означава Господа као биће коме се обраћа. Лирско Ја и у тој песми, као и у првој – по угледу на коју је испевана – указује на своју немоћ. Он не може да стави ни обичну ружу у прозор. Такође, указује и на немоћ сопствених чула. Тако лирско Ја каже: „Господе, не чујем [...]“; „Господе, не дишем [...]“; „Господе, не дотичем /

ниједно биће ни предмет [...]“; „Господе, не видим [...] (Ристовић 1995: 58–59). Разлика у односу на прву песму је у томе што се лирски субјект само обраћа и жали Господу, али од њега и не тражи експлицитно да му поврати вид, слух и чуло додира.

Узрок обраћања не треба тражити само у немоћи чула већ и у стању опште стрепње и страха у коме се говорна инстанца налази. Та стрепња иде чак дотле да се лирски субјект боји да сваког тренутка могу доћи по њега:

Господе, не знам час  
када ће доћи по мене,  
са танким ножевима,  
са чврстим ужетом (Ристовић 1995в: 59).

Исто тако, лирски субјект обраћа се божанској инстанци са осећањем парадоксалне усамљености у мноштву, од које не пати само он, већ и сви други људи – како се саопштава у последњој строфи песме 22:

Господе, човек сам самотан  
међу самотним људима.  
Слушам и гледам,  
не чујем и не видим (Ристовић 1995в: 59).

С обзиром на то да се лирско Ја налази у истоветној ситуацији као и други, можемо рећи да је главни лирски субјект *Кости и коже* нека врста типичног представника људског рода. У том реторичком маниру испевана је и 44. песма, као и поједине строфе других песама.

Ипак, то није једини начин на који се примарни лирски субјект обраћа Господу у групи песама испеваних у другом лицу. Постоји и група песама у којој лирско Ја не упућује на своју ситуацију, већ детерминише и установљава божанску инстанцу којој се обраћа. Бог коме се обраћа господар је свих ствари, бића и предмета, па песме испеване у том обрасцу, попут оне под бројем 36, постају каталог земаљских разноликости, набрајање различитих бића, предмета и људи. Богу подједнако припадају – као што и он свима подједнако припада – сви људи, и злочинци и праведници, и моћни и слаби, и актери и посматрачи:

Ти си бог убице<sup>87</sup>  
и бог убијеног,  
ти си бог судије  
и сваког од поротника (Ристовић 1995в: 90).

Бог је подједнако доступан свим стварима на земљи, ма колико се оне међусобно разликовале. Како се у једној од строфа ове песме каже, он је Бог-књига и у

---

<sup>87</sup> Писање речи „Бог“ на неким местима великим, а у неким малим словом, још један је, рекли бисмо, од загонетних момената *Кости и коже*. Ипак, тај моменат може сведочити и о променама расположења и регистрима обраћања божанској инстанци, којима Ристовићева књига обилује.

меким и у тврдим корицама. Овде се види испољавање Ристовићевог егалитаризма који он често демонстрира у својој поезији, пре свега у својим песничким каталозима, у којима он нипошто не жели да заобиђе оно сићушно и свакодневно. И у песми 36 помиње се да је Бог коме се лирски глас обраћа и Бог кућних предмета. У два завршна стиха се и поентира на поменути тему: „Ти си одиста бог / свакодневних призора“ (Ристовић 1995: 91).

И у 45. песми имамо обраћање Богу у поменутом обрасцу „Ти си бог...“. Овде се, такође, именују људи најразличитијих занимања, као и разне животиње, при чему сви припадају Богу. Он исто тако подједнако припада и онима што страдају, као и онима под чијом чизмом се страда; тако се у првој строфи песме каже:

Ти си бог овце  
коју воде на клање  
и бог си оног што има  
нож у сари чизама (Ристовић 1995в: 114).

Ристовић у овој песми наводи и сељаке, ратне пилоте, учитеље, гласнике са ратишта, општинаре, брбљивце, краве и телад, лудо дете и луду матер, осуђеног на смрт вешањем, богаља, малу жену и малог човека, судију који чита смртне пресуде, судске акте и противдоказе, дрводеље и алатничаре, поштанске службенике и службенице, чуварке захода. Сви ти људи, животиње и предмети равноправни су у положају према божанству. Иако долазе са различитих страна живота, већина набројаних личности су маргиналци, осуђени, луди и припадници најнижих занимања. И овде се види Ристовићева склоност да свој песнички рефлектор окрене ка онима који су сићушни и скрајнути.

Као одговор на малопре анализирани песме у другом лицу, у коме Ја настоји да дефинише божије Ти коме се обраћа, имамо групу песама посредованих у првом лицу. Кључно је да лирски субјект песама у првом лицу није исти са лирском инстанцом која проговара у групи песама у другом лицу. Према ономе што лирски субјект говори о себи, те исказе бисмо, чини се, највероватније могли приписати самом Богу, иако то у добром делу ових песама није експлицитно назначено. Песник у својој књизи даје Творцу прилику да се и сам представи и одговори на одређења и особине које му у песмама исписаним у другом лицу придаје примарни лирски субјект.

Оно што најпре карактерише те монологе јесте да Бог себе дефинише као свеприсутног и свепростирућег, без ограничења у простору и у времену, али такође и иманентног свету, односно садржајућег у сваком бићу и предмету познатог света. Тако он за себе каже:

Ја сам трава  
која брбља у пољу,  
ја сам брбљање траве  
сваког боговетног поподнева.

Ја сам точак  
који се окреће преко траве  
под двоколицама  
са једним коњем (Ристовић 1995в: 48).

У наредним строфама он наглашава и своје перманентно присуство у свету, као и своју, већ и у ти-песмама означену, припадност свима:

Ја сам бог траве  
на волујским колима,  
где трава мирише ономе  
што је уснуо у трави.

Ја не долазим ниоткуд  
и никуда се не враћам,  
не распитујем се за пут,  
не тражим преноћиште (Ристовић 1995в: 49).

Бог себе означава и као свепростирућег и свеприсутног, али и као узрок и последицу, што су нека од његових већ познатих одређења, како из светих списа, тако и из теолошке литературе:

Ја сам оно што је доле  
и оно што је горе,  
ја сам, дабоме,  
и оно што је између. [...]

Ја сам оно што је унутра  
и оно што је напољу,  
ја сам у исти мах  
и напољу и унутра. [...]

Ја сам свако стање  
које претходи неком другом,  
ја сам последица  
у којој је сакривен узрок (Ристовић 1995в: 84).

Ипак, поред ових својстава доступним само апсолуту, Ристовићев Бог има и особине уобичајене и за сва остала бића. Тако је у *Кости и кожи* честа и антропоморфна представа Бога. Његово биствовање је идентично постојању било ког човека: „Спавам, мокрим, варим / течну и чврсту храну“ (Ристовић 1995в: 86).

У наредним стиховима и строфама Бог себе повезује и изједначава са временом, како оним протеклим, тако и оним што долази, али означава себе – претпостављамо и на пренесеном плану, а не само дословном – као кључем у брави:

Ја сам време  
изгубљено на више начина  
и оно сам време  
које ће вам бити враћено.

Ја сам кључ  
уденут у браву  
и шкрипутање сам кључа  
у зарђалој брави.

Међутим, крај песме доноси и један од многих парадокса са којима се срећемо када је у питању природа Бога у *Кости и кожи*:

Ја сам мало  
воде на длану,  
ја сам кап капи,  
готово ништа.

Ја сам Нико и Ништа (Ристовић 1995в: 51).

Дакле, пошто Бог може бити и јесте свуда, Он је, по овом пантеистичком гледишту, и свака ствар, па чак и она најмања и најосетљивија, подложна кратком трајању и брзом ишчежавању. У таквој доследности Бог се мора налазити и тамо где је празнина и ништавило. Тако и у поенти песме он себе идентификује чак и као „Ништа“, али свакако не обично ништа, већ оно истакнуто великим словом, које ипак јесте нешто.

## **Историја и политика**

Песме исписане у трећем лицу, осим када није назначено другачије, ваља поново схватити као исказе примарног лирског субјекта. У њима, као што смо већ рекли, описује се разноликост света и различити, како историјски, тако и обични догађаји и личности. У опису света, људи и догађаја у тим песмама, треба тражити разлоге егзистенцијалне стрепње и очајања лирског субјекта, али и осталих људи. Разлог очајања је зло у свету, које доминира како у садашњости, тако и у скоријим историјским догађајима. Примарни лирски субјект обраћа се Богу баш због таквог стања света. На тај начин у Ристовићевој књизи успостављено је јединство и повезане су песме испеване у првом и другом, са онима у трећем лицу.

Догађаји из двадесетог века који су опевани у *Кости и кожи* углавном су трагични, а најчешће и монструозни. Помиње Ристовић у својој књизи већину крупних догађаја који су се одиграли у периоду када је писао своју књигу почетком осамдесетих година, али још више оне који су се збили у претходних неколико

деценија и неповратно обележили савремени свет. Песник се слободно кретао кроз различите временске периоде, али и различите просторе, помињући и многе историјске личности које су утицале на светска кретања.

Бављење историјско-политичким збивањима у *Кости и кожи* још је једна околност која изневерава читалачка очекивања наспрам Ристовићеве поезије. Наиме, поред тога што се и у јавности његово дело перципира с оне стране ангажованости, и сам песник се све до пред крај осамдесетих година, како смо већ видели, држао по страни од усмеравања свог погледа на ту страну, и тај свој став у више наврата и програмски формулисао.

Међутим, у *Кости и кожи* Ристовић се дотиче рата за Фокландска острва, Вијетнамског рата, сукоба у Палестини, штрајкова у Пољској и синдиката „Солидарност“, Другог светског рата, као и нуклеарних проба и других историјских превирања и ужаса. Такође су ту и прикази тоталитарних држава и репресије у њима, пре свега у СССР-у, па је у једном певању дат каталог писаца страдалих током совјетског режима. Ристовић не заборавља и титоистичка зверства, па нас тако суочава са призорима са Голог отока. Кроз књигу промичу Стаљин, Маргарет Тачер, Елеонора Рузвелт, Лех Валенса. Отуда би се могло рећи да је *Кост и кожа* лежећи у Ристовићевој песничкој фиоци више од деценију, представљала неку врсту скривене стране његовог песништва, оне која показује његову итекако велику заинтересованост за савремене догађаје и велике историјске теме.

Дневне политике и историје скоро уопште нема у његовом опусу све до књиге *Кост и кожа*. Имајући у виду Ристовићеве речи о поезији „општих чувстава“ које смо наводили, могли бисмо се запитати да ли је наш песник почетак осамдесетих, када његова књига настаје, такође, видео као преломно време, у коме је поезија која се бави тренутним историјским приликама потребна<sup>88</sup>. У описивању политичкио-историјских збивања Ристовић није заузео поглед са једног места, његов лирски јунак се слободно креће кроз време и простор, представљајући нам оно што види на различитим меридијанима земљине кугле и у различитим временима.

Добар пример лакоће овог кретања песниковог кроз различита времена и просторе, и помињање различитих историјских личности и догађаја јесте песма број 11:

---

<sup>8888</sup> Почетак осамдесетих година и јесте преломно време спрам књижевних обрада неких до тада табуизираних тема. Након што у овом периоду попушта идеолошки притисак, по први пут се опширније пише о до тада забрањеним темама Голог отока, усташких покоља, па и комунистичких чистки. Види о томе Норис 2018.

Госпођа Тичер поткрађује  
Нокте у купатилу,  
Дуге црвене нокте  
Сребрним маказицама.

Лето проводим у Ирској,  
зиму на Извесним острвима,  
Христ ме гледа  
час риђокос, час тамнопут.

Елеонора скида  
дуге најлон чарапе,  
подижући једно па друго стопало  
на степеништу Беле Куће.

Атомска печурка заклања  
сунчево руменило;  
у Белу Кућу улазе  
отмене званице.

Флота госпође Тичер  
ближи се Извесном острвљу,  
на бродовима се већ могу чути  
петлови са острва.

Некакав Црња узео је  
Елеонорин грудњак,  
Прислања уза се грудњак,  
Смеје се пред огледалом.

Возим се кроз Ирску  
У малим дрвеним колима,  
Зеленило је у Ирској  
Зеленије но игде.

У родном месту песника  
Сећају се Дилена Томаса,  
наравно: и оне шале  
са жабицом из џепа.

Путују бели бродови  
лагано, лагано,  
ко зна када ће стићи  
до проклетих острва.

Напунивши каду до врха  
водом обојеном у плаво,  
госпођа Тичер се игра  
бродичима од хартије [...] (Ристовић 1995в: 30–31)

Наведени одломак из *Кости и коже* представља одличан пример начина на који песник прелази са теме на тему, од једне историјске личности до друге, и догађаја на догађај, као и са места на место. Најпре уводи у стихове Маргарет Тачер, ондашњу премијерку Велике Британије, а затим лирски јунак скреће пажњу на сопствени положај. Када се место пребивања мења, мења се и лик Христа. Док је у Ирској и Христ је риђокос као становници овог острва, међутим, када је он на „Извесним острвима“ Христ постаје тамнопут. Ове мене говоре о мултиперспективности, која је често присутна у поезији Александра Ристовића. Код њега је ретко шта потпуно утврђено и „фиксирано“. Све је подложно променама и трансформацијама.

Након Маргарет Тачер, на сцену се изводи и друга знаменита женска личност из политике двадесетог века, Елеонора Рузвелт, утицајна супруга америчког председника Франклина Рузвелта. Ристовић најпре приказује како Елеонора на степеништу Беле Куће скида чарапе, а у строфи која одмах следи помиње атомску печурку која заклања сунце. Нема сумње, Ристовић алудира на атомску катастрофу у Хирошими и Нагасакију, на које су бомбе бацили Американци. Отуда он у строфи јукстапозиционира атомску катастрофу и отмене званице које долазе у Белу кућу.

У наредној строфи се већ прелази на савремени догађај похода британских ратних бродова на Фокландска острва, док следећи сегмент опет тематизује Елеонору Рузвелт и карневалску слику црнца који краде њен грудњак и проба га огледајући се.

У строфама које смо последње навели из 11. песме књиге, Ристовић нам показује позиције моћника који са удаљених места руководе трагичним ситуацијама. Попут Маргарет Тачер која се у својој кади игра бродићима од хартије.

Поред Фокландског рата, од крупних догађаја његовог времена Ристовић тематизује и дешавања у Пољској с почетка осамдесетих година. Тако се у његовој књизи појављује и Лех Валенса, вођа покрета Солидарност и протеста у Пољској, као и масовни штрајкови радника у овој тада комунистичкој земљи:

Човек по имену Лех  
говори уторком и средом,  
премеће у руци још један  
извештај Главне комисије.

У Шћетину још хиљаду  
радника обуставља посао,  
одустају и они  
на које се није рачунало. (Ристовић 1995в: 45)



Пољска са почетка осамдесетих је и земља шпијуна. Наш песник приказује строги систем контроле у земљама источног блока, где су се доушници налазили свуда, и где је свако могао бити сарадник тајне полиције:

(Подигните застор,  
открићете уходу:  
онај што је напољу  
сада је унутра.) [...]

Ухода је (случајно)  
учитељ играња,  
а исто тако и онај  
што свира Баха. (Ристовић 1995в: 44–45)

Није свим историјским и савременим догађајима Ристовић посвећивао велику пажњу. Неки су само поменути у строфи или понеком стиху. Тако је Вијетнамски рат кратко представљен у једној слици *Кости и коже*:

У Вијетнам стиже  
нов контигент  
медених војника  
са медаљама од меди. (Ристовић 1995в: 53)

Некад чак и није јасно о ком се прецизно историјском догађају ради. Можда зато што су се неки догађаји у двадесетом веку дешавали по више пута, у различитим временима и просторима. Такви догађаји су постали карактеристични за савремено доба. Један од таквих догађаја јесу и масовна стрељања цивила, која су се више пута дешавала у прошлом веку. О таквим догађајима у својој књизи пева и Ристовић:

Стрељају тек босе,  
стрељају оне без одеће,  
на једној и на другој страни  
боси су и без одеће. (Ристовић 1995в: 106)

Слчино је и са чекањем у реду за храну. Претпоставимо да је у питању сцена из логора, с обзиром да лирско Ја чека оковано у реду за порцију „псеће“ хране:

Стојим у реду  
са шерпицом у руци,  
звечка ми на ногама  
танушан оков.

Следовање је то за куче,  
за милије дете – играчку,  
за пужа који се појавио  
по следовање након кише. (Ристовић 1995в: 106)

То је једна од типичних ситуација века, коју је Ристовић према обичају у овој књизи приказао на дискретан начин, без сувишне речи. Представио је на тај начин једну од сцена на којој су људи третирани као животиње.

Интересантно је да је овде чекање у реду дато из перспективе првог лица. Ристовићево лирско Ја се нашло у тој ситуацији, што сведочи и о великој покретљивости и променљивости лирског субјекта у овом остварењу. Ристовић често мења перспективе из којих приказује неке историјске догађаје и страдања. Тако, се он не бави само значајним историјским личностим попут Елеоноре Рузвелт, већ уводи и тзв. мале, обичне људе, из чије перспективе и чијим гласом даје приказе страдања.

У *Кости и кожи* су глас тако добили страдалници са Голог отока. Овом својом књигом и Ристовић се укључио у корпус писаца који су почетком осамдесетих отварали неугодну тему Голог отока. У 48. песми даје се глас затворенику и затвореници са овог злогласног острва, а након тога и рибару који пеца око његових обала. Затвореник који реч добија први има један бубрег, једно плућно крило, једно око, једну руку и једно око. Он говори о свом телу, односно о ономе шта му је од тог тела преостало током тамновања у голооточком логору. Овај затвореник –

Одмахне руком  
ако се помене Стаљин:  
Друго су те руже биле,  
мој господине. (Ристовић 1995в: 29)

Затвореница такође описује своје тело, које се употребљава на другачије начине од затворениковог, али и свој свакодневна задужења на отоку:

Говори затвореница  
са Голог отока:  
Радим на цести,  
дотурам камен.

Имам малу дојку  
и мали младеж на дојци,  
љубавник ми је лично  
наредник милиције.

Увече у библиотеци  
или собичку са вашима  
искаљује на мени  
љубавну јарост.

Кадикад шапућем  
неки стих Марине Цветајеве,

ловим симболичне лептире  
на симболичном отоку.

Смањујем се  
из дана у дан,  
ускоро ћу ишчезнути,  
уосталом као и други. (Ристовић 1995в: 129–130)

Причу о Голом отоку завршава рибар који лови на другим обалама, а не голооточким, вероватно због забрана. Рибар је, у сваком случају, научио на живот у ћутњи, без помињања онога што је видео, отуда и рана на његовом језику:

Ноћу: раница на језику  
и со у устима,  
и лакосан логор  
на пушкомет одавде. (Ристовић 1995в: 130–131)

Тоталитарни режими, као једно од обележја двадесетого века, добили су доста простора у књизи *Кост и кожа*. Тако 53. песму Ристовић посвећује писцима страдалим у време стаљинизма. Он приказује у овој песми Мајаковског како након револверског пуцња „лежи / окренут лицем ка зиду“ (Ристовић 1995в: 145). Такође, лирско Ја ослушкује и јецање из суседне собе у којој „се обесио Јесењин (са белом рукавицом)“ (Ристовић 1995в: 145). Помињу се и Бабел и Манделштам, нестали и иза себе оставили само своје наочаре и рукописе. Мнделштаму је навучена и ђавоља кошуља и протерана „четири клина / кроз стопала и шаке“ (Ристовић 1995в: 147). Ипак, главни „јунак“ овог певања је, заправо, сâм Стаљин, који се појављује на неочекиваним местима:

Јосифе Висарионовичу,  
откуда ви овде – овуда?  
У малом аутомобилу  
и обријаних бркова? (Ристовић 1995в: 145)

Разлог овог искрсавања диктатора тамо где га најмање очекујемо, јесте то што је у питању свет свеопштег прислушкивања:

На оној страни жице  
органи су безбедности:  
кудравко и плавуша  
имају шта да кажу, а неће. (Ристовић 1995в: 146)

Уопште, доста стихова из Ристовићеве књиге односе се на социјализам и збивања у њему. Поред покрета у Пољској са почетка осамдесетих, као и стаљинизма и стаљинистичких чистки, он је у своју поезију унео и пароле из социјалистичких

комитета у доба изградње: „Воду у радничке станове! / У близини фудбалски терен!  
(Ристовић 1995в: 152).

Наравно, таква политика има и своју другу страну, коју песник разоткрива већ у следећој строфи:

Високообразоване кадрове  
у бирое за запошљавање!  
Држати их на леду  
коју годину, који век! (Ристовић 1995в: 153)

Такође, постоје и неки стихови у којима би се могла препознати и стварност социјалистичке Југославије:

Постоји визија  
нове републике:  
со, шећер и брашно  
одсада на грамове. (Ристовић 1995в: 193)

Иако ову строфу налазимо у песми која углавном пева о Пољској, могле би се у овим стиховима препознати и прилике и несташице из социјалистичке Југославије. Како оне из четрдесетих и педесетих година, тако и оне из осамдесетих.

Такође, и наредна строфа, која говори на сатиричан начин о престарелом и потпуно сенилном председнику неке неодређене земље, могла би почетком осамдесетих бити схваћена као алузија на Јосипа Броза Тита:

Председник државе (стогодишњак)  
одлази у мировину,  
распитује се код послуге  
које државе је председник. (Ристовић 1995в: 159)

Читајући пажљивије *Кост и кожу* и разматрајући све могуће алузије, можемо поставити још једну хипотезу о разлогу због чега је Ристовић ову књигу оставио необјављену. Наиме, оштрицу своје критике Ристовић је итекако усмерио и ка социјалистичкој стварности, али и ка комунистичкој утопији. Поготово треба имати на уму следеће стихове, из последњег певања *Кости и коже*, који се могу видети и као завршно мишљење о социјализму/комунизму у овој књизи, којима не треба никаква додатна интерпретација:

Ђаво чита у доколици  
„Комунистички манифест“,  
у искушењу је да стави  
свој потпис уместо аутора. (Ристовић 1995в: 222)

Ристовић је у својој широкој визији савременог доба у 66. песми дао и слику Палестине. Лирско Ја ове песме шета „уз окато магаре“, а „Сав пртљаг су ми / цигарете и ружа“ (Ристовић 1995в: 184). Ипак, оно што данас одређује Свету земљу јесте рат и његове последице, отуда се лирски субјект свуда сусреће са гробовима:

У Палестини има  
мирних гробова на раскршћу,  
друга места су такође  
запоседнута гробовима. (Ристовић 1995в: 184)

Поред гробова лирски субјект се сусреће и са сталном разменом ватре:

Експлозије се чују  
свуда унаоколо,  
дигнута су у ваздух  
девојачка насеља. (Ристовић 1995в: 185)

Овакво савремено стање унизило је и оскрнавило и богату религијску и духовну традицију овог дела света:

У селу је сметлиште,  
на сметлишту је анђео,  
у анђела је црвен језик  
и раница на челу. (Ристовић 1995в: 185)

### **Свакодневни живот**

Поред историје и политике, Александар Ристовић је у *Кости и кожи* представио и оно што називамо свакодневним животом. Како у социјализму, чију смо свакодневицу могли сагледати и у овим деловима које смо наводили као политичке, тако и са друге стране „гвоздене завесе“. Интересантно је да је Ристовић бројне стране књиге *Кост и кожа* посветио приказу свакодневног живота у Сједињеним Америчким Државама. Очито је то проистицало из намере аутора да нам представи оба света, и социјалистички, и капиталистички, чији најизразитији представник и јесу САД, по много чему и водећа земља свеокупног света.

Слика Америке се даје у 17. песми у којој нам се слика свакодневица Лонг Ајленда. Чини се посебно занимљива 38. песма у којој нам песник представља и Холивуд, као једно од најизразитијих обележја Америке. Једно од обележја тог света јесте неприродност и артифицијелност – све је вештачко. Тако филмске диве имају лажне груди:

У мермерним кадама  
купају се филмске госпе:

са вештачким дојкама,  
танких ножних чланака. (Ристовић 1995в: 94)

Међутим, ова извештаченост распростире се до неслућених размера, у таквом свету је све лажно, све су само филмске кулисе, које немају никакву дубину и садржину:

Напољу је вештачка зима  
и вештачке су падавине,  
чаробан град има  
тек једну димензију. (Ристовић 1995в: 94)

Вештачки је и Божић, као и Исус Христ, али и људска осећања и стања, јер како каже Ристовић „у моди је артифицијелност / свакоје врсте“ (Ристовић 1995в: 96). У таквом свету славе се и лажни идоли, отуда националну жалост може изазвати смрт измишљеног лика:

У целој држави заставе  
спуштене су на пола копља,  
Мики Маус је настрадао  
у саобраћајној несрећи. (Ристовић 1995в: 96)

Америчку свакодневицу Ристовић слика и у 72. песми *Кости и коже*. Као и у претходно анализираном одељку, и овде се та слика даје поступком набрајања, односно каталога. Ристовићево песничко око, осветљава нам велики број феномена савременог живота на америчком континенту, који такође носе обележје брзог, инстант живљења, које заправо само убрзава кретање ка смрти, коју у наредној слици представља лишај:

Детрџент и супа  
у коцкицама од леда.  
На зидине здања лишај  
ставља свој кобни печат. (Ристовић 1995в: 206)

У таквом све се мери кроз финансијску добит и тежи се њеном сталном увећавању:

Папирни мозак региструје  
сталност промене, у цифрама;  
они од јуче труде се  
да прекораче сутрашњицу. (Ристовић 1995в: 206)

Ристовић у овом свом делу обраћа пажњу и на духовни живот и уметност Новог света, па тако апострофира и нову музику која се из Америке проширила на свет:

Овде је и смрт  
заменења новом музиком,  
музичке олује  
хује кроз Санфранциско. (Ристовић 1995в: 201)

Осврт на музику, потврђује Ристовићев слух и за контракултурне појаве и алтернативна веровања, на које скреће пажњу и у следећој строфи:

Наги момци и цуре  
у једном од хипи-насеља  
очекују Страшни Суд  
са лицима уз ватру. (Ристовић 1995в: 203)

Наш песник се креће кроз различите америчке топониме, попут Бруклина, Менхетна, Волстрита, Луизијане, представљајући оно што сматра типичним појавама и обележјима свакодневице у САД:

Амерички досељеници  
једу питу од јабука  
у ресторану  
са застакљеним кровом [...]

Трговац из Бруклина  
путује источном железницом,  
носи узорке робе  
у тамном ковчежићу. (Ристовић 1995в: 205)

Ипак, оно што се посебно истиче у вреви америчког живота коју Ристовић слика јесу самоубиства:

Масовна су самоубиства  
у Јужној Каролини.  
Будући мртваци не бирају  
ни време, ни место. (Ристовић 1995в: 202)

Исто тако, поред самоубиства, у карактеристичну појаву спадају и неке друге савремене пошести:

Срећан је уживалац дроге:  
припрема своју јутарњу дозу,  
посувраћених рукава,  
над упаљеним примусом. (Ристовић 1995в: 206)

Поред типичних ситуација, Ристовић у своме делу упознаје и са типичним личностима. Тако Мери Попер и господин и госпођа Смит, представљају типичне американаце у *Кости и кожи*. Песник нам даје приказ њихових свакодневних

активности и њихових снова. На њихов живот свакако утичу и велики историјски догађаји:

Господин Смит и  
госпођа Смит  
негују богаље – децу  
из рата у Вијетнаму. (Ристовић 1995в: 201)

Поред везе са историјом, дају се прикази и њихових свакодневних активности, које су, такође, у складу са вредностима које им се путем медија нуде:

Увече господин Смит  
чита вечерње новине.  
Заспи, онда сања  
Председника са брчићима и лулом [...]

Ноћу се госпођа Смит  
Предела у холивудску лепојку:  
прсата, у костиму  
са ружичастим ресама. (Ристовић 1995в: 202)

За разлику од брачног пара Смит, Мери Попер је самотница у савременом мегаполису, која своју тугу и усамљеност лечи дозама лекова:

Мери Попер станује  
у собичку са једним креветом,  
у вишеспратници.  
на деветнаестом спрату [...]

Лек за успављивање  
прави је лек за Мери,  
превелика доза носи је  
кроз седам небеса. (Ристовић 1995в: 204)

Иако донекле имају различите животе, и господин Смит и Мери Попер, завршавају живот на исти начин – самоубиством. Господин Смит под точковима аутобуса, а Мери Попер услед прекомерне дозе лекова:

Мери одлази на онај свет  
намирисана хлороформом.  
Једна јој птичица  
удара кљуном у прозор [...]

Господин Смит се баца  
под аутобус пун путника,  
у лисници му је нађена слика



неке девојке са увојцима. (Ристовић 1995в: 204–208)

Као и оцена о социјалистичком свету, ни ова о његовом капиталистичком антиподу коју Ристовић даје није позитивна, иако је за разлику од комунизма у којем доминирају несташнице, ово свет обиља, у њему искључиво доминира принцип новца, и притом је настао на превари и отимању:

Постоји читав један народ  
обиља и беспослице,  
банкара и крвожедних  
дама у хермелину.

Индијанац гледа  
укоченим лицем:  
Земља Предака је  
тек документ без потписа. (Ристовић 1995в: 205)

Оно што такође обележава тај свет, али и савремени свет генерално, јесте живот у сталној сенци нуклеарног наоружања и потенцијалног коначног сукоба:

За то време с ракетродома  
узлеће нуклеарна ракета.  
На земљиној кугли је сувомразица,  
два сунца су у истом дану. (Ристовић 1995в: 207)

Нису ни ови поменути ликови, једини типични у *Кости и кожи*. Поред госпође и господина Смита, Ристовић нам представља и пар типичних Срба из руралних предела. У питању су Радивоје Топаловић и Радојка Павловић чији нам живот Ристовић сажима у неколико слика, од венчања, па до очекивања вести од сина и унука гастарбајтера.

Ипак, и њихов уобичајени и мирни живот садржи неке тренутке „исклизнућа“, потпут дијаболних фигура које насељавају њихову свакодневицу:

У кући јесењи листић  
лебди у собном ваздуху,  
ђаво иде кроз кућу  
у дрвеним нанулама. (Ристовић 1995в: 210)

Овакав бизаран спој, неће бити неуобичајен за Ристовићеву позну поезију, како смо видели. Али појава ђавола у људској свакодневици, није неуобичајена ни за *Кост и кожу*, јер је у питању свет који је, ма колико разноврстан био, првенствено обележен страдањима и патњама. Чак и када користи карикатуралне и гротескне елементе, свет који нам Ристовић представља, пре свега је, ужасан.

## Бог и светско зло

Врхунац ужаса света и догађај коме се у књизи посвећује највише пажње, јесте Други светски рат, централни и најтрагичнији догађај модерног доба. Песник тај светски сукоб представља из више углова, са више различитих страна, што је у складу са његовом поетиком и тежњом за свеобухватношћу. То се може видети и из већ помињаног 46. певања, у коме главни лирски глас само уводи на сцену друге личности које се обраћају читаоцу. Те личности су, карактеристично, из различитих земаља, али и различитих старосних доби, занимања и друштвеног положаја. Спаја их једино то што су сви убијени током Другог светског рата. С обзиром на то да су у питању обични људи, Ристовић, поред помињања крупних историјских фигура у неким песмама, овде даје један поглед на рат и страдања 'одоздо'. Поред француске студенткиње Марије Буше и Пољака, трговца уљем из Варшаве, Јаноша Кобацког, читаоцу се обраћа и своје страдање описује занатлија из Немачке Јаков Сингер, који је очито јеврејске етничке припадности. Због свог порекла он страда у гасној комори:

Ингел ме је држала  
за једну руку,  
у другој сам имао  
птичје перо.

Умрли смо заједно  
у одаји за купање,  
гас је пуштен у исти час  
из свих тушева. (Ристовић 1995в: 120)

У одабиру својих личности Ристовић узима и оне са нашег поднебља. Тако о свом страдању и смрти прича и српски сељак Радован из Лознице:

Затекли су ме изјутра  
где калемим воћке,  
прошли су кроз воћњак  
у железним колима.

Одвели су ме из воћњака  
са марамом на лицу  
и са рукама  
везаним наопачке.

Убили су ме пред суседом  
у његовом воћњаку,  
пред женом и децом  
и женином матером. (Ристовић 120–121)

Могоа би ово бити и опис једне од одмазди „сто за једнога“, у којима су насумично одвођени људи да би се испунила монструозна бројка. Са наших простора реч је добила и девојка Анђа Радуловић, коју су убили „дебели момци из Баварске“. У песми о својој смрти још причају часовничар Јан Кафка из Прага и алатничар и комуниста из Украјине Максим Николајевич. Призор његове смрти је изразито језив:

Провртели су ми очи  
опаким сврдлом,  
ишчупали су ми зуб по зуб  
усијаним клештима.

Бацили су ме  
на фабричко ђубриште,  
био сам већ мртав  
добрих осам часова.

Видео сам их слеђа  
док су одлазили  
с кукастим крстићима  
на плавичастој униформи. (Ристовић 1995в: 122)

О страдањима из Другог светског рата, тј. оном најстрашнијем из те катаклизме, гасним коморама и Холокаусту, Ристовић је певао и у 57. песми своје књиге. Најпре се приказује улазак несвесних жртава у оно за шта мисле да је купатило, напуштених чак и од самог Бога:

Купатило – комора  
са отровним плином  
има извесну предност у поређењу  
са другим машинама за умирање.

Не знајући шта је у питању,  
улазе безазлени купачи,  
упалих груди,  
омлитавелих стражњица.

Ни сам Бог неће им  
шапнути истину на ухо,  
за који час видеће Бога  
у немачкој униформи. (Ристовић 1995в: 160)

Видимо да се у песмама у трећем лицу песник такође бави Богом, и то је још једна од спона са песмама посредованим у првом и другом лицу. Ристовић овде експлицира једно од најважнијих питања своје књиге. Питањем одсуства Бога у тренуцима људске патње и допуштања зла у свету. То питање постављали су многи теолози, филозофи и уметници: уколико Бог постоји и ако је свемоћан и апсолутно добар, зашто допушта страдања и патње?

Свет је препун несреће и зла, па се тражи објашњење за то, некад и од Бога самог, све до тога да се, као што чине поједини јунаци Достојевског, Бог због тога позива на одговорност (Стојановић 2012: 77).<sup>89</sup>

За разлику од оних који су се одлучили да Богу одузму или његову апсолутну доброту или апсолутну моћ, не би ли тако разрешили ову апорију, низ значајних мислилаца и теолога покушао је да те противречности разреши без кориговања својих ставова према догматски исказаној божанској природи. Та струја теолошких и религиозно-филозофских мислилаца настојала је да –

[...] да јасан одговор на питање како је могуће да је Бог, пошто је Свемогућ, Свеплаг и Свезнајућ, створио свет у којем се дешава тако много зла, како је могуће да Бог ипак ни у којој мери није био узрок који чини зло и да његово попуштање пред злом ни у ком смислу није оставило мрљу на Његовом савршенству, на Његовој свемоћи, свеплагости и свезнању (Лоски 2001: 6).

Такво објашњење „чини задатак теодицеје“ – према Николају Лоском „најтежом од свих филозофских наука“ (Лоски 2001: 6).

Након искуства Другог светског рата и Холокауста ова питања су актуализована и умногоме радикализована. То саопштава и немачко-јеврејски филозоф Ханс Јонас који тврди да смо након Аушвица –

---

<sup>89</sup> О разлозима због којих Бог допушта зло, запитао се и песник Иван В. Лалић, који је у својој песми „Као молитва“ из књиге *Писмо* (1992), у којој се попут Ристовића изравно обраћа Богу, постављајући тезу о уморном и болесном Богу:

Јеси ли болестан, Боже,  
Од стварања и ствари?  
Врућица чело ти жари  
Док свуд се несреће множе. (Лалић 1997а: 167)

Проблем зла у свету и питање теодицеје је, у најкраћем, тема и Лалићеве последње тестаментарне књиге *Четири канона* (1996).

Да ова питања нису само мучила песнике, можемо навести одломак из једног чувеног прозног остварења насталог у релативно слично време као Ристовићева књига, романа Ернеста Сабата *О јунацима и гробовима* (1961) који такође тематизује проблем зла у свету и природу Творца: „Одувек ме је заокупљао проблем зла [...] Негде у то време, када сам постао члан пљачкашке банде разрадио сам следеће могућности:

1. Бог не постоји.
2. Бог постоји и он је обичан нитков.
3. Бог постоји, али понекад спава: његови кошмари су наш живот.
4. Бог постоји, али повремено има наступе лудила: ти наступи су наш живот.
5. Бог није свеприсутан и не може бити свугде. Понекад је одсутан. У другим световима? У другим стварима?
6. Бог је обичан сињи кукавац, суочен с проблемом сувише сложеним, који превазилази његове снаге. Бори се с материјом, као уметник са својим делом. Каткад му пође за руком да буде Гоја, али је углавном јад и беда.
7. Бог је поражен, пре почетка Историје, у боју са Кнезом Таме. Претворен у наводног ђавола, Бог је увелико изгубио од угледа, јер му се преписује да је створио овај кукавни свет.

Нисам ја измислио све те могућности, мада сам у оно време сматрао да је тако; доцније сам сазнао да су у неке од њих људи чврсто веровали, а нарочито у хипотезу о ђаволу као победнику.“ (Сабато 2012: 277–2)

[...] у могућности да са већом одлучношћу него икад раније тврдимо да једна божанска природа није ни сведобра нити је (у својој владавини светом, где је једино можемо докучити) потпуно разумљива (Јонас 2001: 32).

Ристовић је овог реза који је дошао са Аушвицом очигледно био свестан, и отуда је и његов одговор на то питање био – што је видљиво већ у наставку ове песме – ближи Јонасовом начину размишљања него некој врсти теодицеје.

Међу људима који се одводе у гасне коморе налази се и песник, такође наиван, и без слутње шта га тамо чека, вероватно и због тога што „Сањарио је који час / о плавој Лорелај“. Овде као да осећамо одређени прекор за уметнички ескапизам у гласу песничког субјекта, тако нетипичан за Ристовића. Такав какав је, занесен и заокупљен собом и својим визијама, песнику се причињава да чује Бога, чији се глас меша са шумом воде у цевима. Ипак, песник прекасно схвата да је преварен.

Последња строфа песме прилично је занимљива зато што представља могући Ристовићев одговор на питање теодицеје, односно некаквог накнадног оправдавања и разумевања страдања:

Бог узима за руку  
посетиоце Купатила,  
шапуће на ухо  
којекакве бесмислице. (Ристовић 1995в: 162)

Ова строфа доста може рећи и о свемоћи Бога у свету *Кости и коже*. Не могавши да спречи страдање, он покушава да се накнадно оправда. Међутим, оно што он говори жртвама песник назива „бесмислицама“. Нема никаквог оправдања за страдање и патњу, и Бог се никако не може оправдати.

Отуда, поред многих интонација обраћања Богу, поред молитвеног и жалбеног тона у песмама у другом лицу, имамо и онај оптужујући и прекоревајући. У следећим строфама лирско Ја замера неком Ти, које би највероватније могло бити Бог, да не види и не обраћа пажњу на страдања бића која је створио. Као пример у тим стиховима служи један типични догађај из двадесетог века – разарање и ратни напад са земље и из ваздуха:

Не видиш псето  
које цркава за вратима  
не видиш његова власника  
са прогорелим лицем [...]

Не видиш напад извршен  
са земље и из ваздуха,  
не видиш огромне празнине  
након експлозија.

Не видиш запаљену одећу  
на онима што трче к води,  
ни оне што трче к води  
горећи успут. (Ристовић 1995в: 24)

Онај коме се лирско Ја обраћа оптужује се, чини се, да та страдања не види, или не даје никакав знак да их види. Уколико и није слеп или загледан на неку другу страну, онда је, сасвим сигурно, потпуно неосетљив на страдања у свету. Песма се и завршава дистихом: „Готово да си заборавио да гледаш / готово да си обневидео“ (Ристовић 1995в: 24).

Наредна песма у облику апострофе под бројем 10 надовезује се на претходну. У њој је задржан прекорни тон, само се овога пута онај коме се лирски субјект обраћа прекорева због тога што не чује. Песма каталoшки наводи разне звукове и гласове које Ти не чује, као што су певушење девојке, шум лишћа, гласови учитеља и ученика, шум трава, цијук миша и звук пољупца. Ипак, чини се да је главно тежиште песме на следећој строфи:

Не чујеш ни поветарац  
међу кућним гредама,  
ни оног који стоји на крову  
и дозива у помоћ. (Ристовић 1995в: 29)

Као што је у 8. песми онај коме се лирски субјект обраћа био слеп за патње људи у свету, тако је он овде и глув за њихове позиве у помоћ. Лице које лирски субјект прекорева највероватније би могао бити Бог, с обзиром на то да њега можемо кривити што допушта људску патњу. Аргумент у прилог томе да се лирско Ја обраћа Богу у тим песмама, јесте тај што молилац у последњој наведеној строфи стоји на крову, вероватно тежећи да буде што ближе Богу и небу приликом вапаја за помоћ.

Последња строфа доноси једно ново виђење божанства. Бог заправо није глув, већ се из неких само себи знаних разлога прави да јесте:

Правиш се да не чујеш  
звукове и гласове,  
тврд си на ушима  
када ти то устреба. (Ристовић 1995в: 30)

На тај начин у *Кости и кожи* се поред свемоћи, доводе у питање и претпостављена апсолутна доброта и праведност божанства. У тој строфи Господ се испоставља као врло самовољан и ћудљив, када су у питању вапаји са земље, које само селективно и тек понекад хоће да чује, према некој својој, нама са ове стране, непојмљивој логици.

Уколико је Бог творац свега и о свему одлучује, и супротно његовој вољи не можемо померити ни своју руку, онда једино он може и мора бити одговоран за све ужасе и смрти које Ристовић у *Кости и кожи* наводи. Тако се обраћање из 29. певања може односити једино на Бога. Адресат се оптужује за убиство многих живих бића:

Убио си ми пужа  
пробушивши му љуштуру  
док је милео остављајући  
светао траг.

Убио си ми глисту  
чим се помолила из земље  
држећи све време  
рупицу у земљи. (Ристовић 1995в: 69)

Поред пужа и глисте, Ти се оптужује и за убиство свраке, говеда, овце, влати траве, муве, сове, цврчка, ласте, миша, жабице, коња, змије, рибе, пацова и пса. За сваку од тих животиња и биљака лирски субјект описује и ситуацију и место на коме је страдала. Занимљив је и мотив за уморство свих наведених бића који се открива у последњој строфи песме:

Убио си све  
што ти је било налик.  
Хтео си да будеш  
уистину невидљив. (Ристовић 1995в: 71)

Ова строфа доста говори о Ристовићевом поимању Бога у *Кости и кожи*. Као што смо и на основу анализе неких претходних стихова закључили, у виђењу овог песника, Бог се налази и испољава кроз сва жива бића, као и у њиховом облику, као што су и сва жива бића, а не само човек, одраз божјег лика. И овде се види колику пажњу и значај Ристовић поклања материјалном и видљивом свету. Тај и такав свет јесте вид испољавања Творца, који може нестати и бити потпуно одсутан само у случају непостојања тог света.

Тридесета песма у *Кости и кожи* такође је директно, чак и експлицитно назначено, обраћање Богу. Лирско Ја се Творцу и овде обраћа из егзистенцијалне кризе и изгубљености:

Изгубио сам се  
међу твојим алаткама  
међу иглама,  
међу ножевима

У дугачким цевима  
и између точкова,  
међ зупчаницима,  
међ скотураном ужади. (Ристовић 1995в: 75)

У мноштву ствари и предмета, поготово оних којима се може наносити бол, лирско Ја се осећа изгубљено и престашено, те направе за уништавање, иако су и оне, као и све створено, божје, заправо су ђаволска ствар. Тешко је Ристовићу да помири постојање справа за уништење са божанском природом. Отуда је и божја слика амбивалентна у *Кости и кожи*:

У ђавољим направама  
у твојој божјој руци,  
међ клиновима  
у дрвету. (Ристовић 1995в: 75)

Све те направе и оруђа која постоје присвајају човека, и уместо да он њих употреби, он бива употребљен:

Тураш ми у руку  
мале и велике алатке.  
Покушавам да их употребим,  
оне ме употребљавају. (Ристовић 1995в: 76)

Не ради се, заправо, само о ножевима и пушкама, већ и о другим предметима који узурпирају човека и постају његови господари. Знатно пре нашег времена, у коме смо срасли са различитим 'гедетима', Ристовић је у својој књизи упозорио на окупацију хуманости од предметног света, и видео ту појаву као пут ка усамљености у мноштву.

У *Кости и кожи* постоји неколико песама из групе испеваних у првом лицу, које се могу схватити као одговор на претходно изнесене оптужбе лирског субјекта на божанско слепило и глувоћу, односно на његову одговорност за смрт многих бића. Отуда би то били стихови у којима Ристовић поново даје прилику божанском гласу да се чује:

Не, нисам чуо  
гласове кроз отворено окно  
док очекују за столом  
непознатог придошлицу. [...]

Не, не видим,  
оно што је горе,  
не могу осмотрити  
ни оно што је испод мене.

Не, не видим,  
не, нисам разазнао,  
не, не сећам се,  
не, не препознајем.

Тешко да могу разликовати  
Једно од Другог. (Ристовић 1995в: 34–35)



Наравно, не можемо бити сигурни да се читаоцу и овде обраћа божански глас, с обзиром на то да се и главни лирски субјект *Кости и коже* жалио на непоузданост својих чула. Ипак, уколико прихватимо да овај исказ припада Творцу, онда је јасно да он у Ристовићевом тексту губи атрибуте свемоћи.

Уопште, мимо онога што Господ сам о себи говори, и што смо наводили раније, у *Кости и кожи* Бог је врло често одсутан, скривен и незаинтересован за човека, од кога се непрекидно удаљава. Тако већ у другој песми лирски субјект поручује Богу:

Док се ја пењем,  
ти силазиш,  
док идем наниже,  
вешто се размимоилазимо. (Ристовић 1995в: 8)

Иако Бог даје „известан знак / ономе што је на другој страни“ (Ристовић 1995в: 8), лирски субјект и он се трајно разилазе и све више један од другог удаљавају, ма којим путем да крену и Бог и човек:

Не долазиш ти к мени,  
него се непрекидно удаљавамо,  
било којим путем да пођеш,  
било које место да си одабрао. (Ристовић 1995в: 9)

Могло би се рећи да Ристовић у својој књизи често приступа једној познатој филозофској, теолошкој и уметничкој теми, посебно фреквентној у модерни, а то је она о одсутном, као и, у Ристовићевом случају, често глувом и слепом, Богу (*deus absconditus*). Та одсутност је посебно драматична у данашње време, јер некада, чини се, као да није било тако:<sup>90</sup>

Јуче те је могао препознати  
било ко и било где;  
данас те не може именовати  
ни онај што ти гледа у лице (Ристовић 1995в: 118)

Ипак, то удаљавање и божја одсутност почело је, према Ристовићу, још давно, и то након самог стварања. Тако песма 65. доноси обраћање ономе кога лирски субјект назива „Господином“. Да у том Господину треба видети Бога, јасно је када прочитамо

---

<sup>90</sup> Италијански савремени филозоф Марио Руђенини као моменат отварања простора за мисао о одсутном Богу види тренутак који се збио још у првим вековима хришћанства, приликом прихватања становишта о тоталној трансценденцији Бога. Стекавши представу о тако удаљеном Богу, човеку је остало једино да се бави собом, а зачетак тог усмерења Руђенини види у Декартовој мисли (в. Руђенини 2005). Да је тема о одсутном и скривеном Богу изазовна и у новом миленијуму, поред Руђенинијеве књиге сведоче и друге релевантне савремене публикације на ту тему (в. Howard-Snyder, Moser 2002; и Mjaaland 2016)

Да Ристовић у савременој српској поезији није једини код кога се појављује овај мотив, сведочи и песма Ивана В. Лалића „Слово о слову“, поново из *Писма*, чији завршни стих гласи „Јер ужас прети из ћутања Бога“ (Лалић 1997а: 172).

првих неколико строфа којима песник читаоца враћа далеко у (пра)историју, у време постања, када је Бог био свуда, и ни из чега стварао свет:

То сте ви, Господине,  
одавно вас нисам видео,  
протекло је одонда  
на милионе година.

Био сам црвић  
не већи од дечјег прста,  
у тамном песку,  
на пешчаној обали.

Мислио сам што и ви  
док сте ме посматрали,  
уистину, били сте то ви  
свуда уместо мене.

Глиста до глисте  
у очаравајућој тишини безнађа,  
са валовима и осталим  
што се котрљало уз обалу. (Ристовић 1995в: 181–182)

Након овог сусрета приликом стварања Бог је нестао, па се и овде помиње његова одсутност: „Затурили сте трагове / уништили инструменте“ (Ристовић 1995в: 182). Након толико година долази до поновног сусрета: „Ево нас наједном / један наспрам другог“ (Ристовић 1995в: 182). До њега долази вероватно због тога што Бога и човека повезују многе сличности:

Копиле копилета  
међ копиланима, Господе.  
Уосталом, и вама су  
непознати родитељи. (Ристовић 1995в: 183)

Отуда и не преостаје ништа друго него да Творац и лирско Ја које овде представља обичног човека буду једно:

Не можемо другојачије  
него да будемо једно:  
ви што се умножавате и ја  
безглав и безрук. (Ристовић 1995в: 183)

Ипак, ова истоветност са божанством је противречна и парадоксална и, изостанком телесне блискости, чини се и непотпуна:

Зашто не на истом јастуку  
и под истим покривачем  
ја и ви Господине?  
(не додирнувши се ни малим прстом) (Ристовић 1995в: 184)

У свету *Кости и коже* Бог је не само одсутан већ и од свих заборављен:

Господе, не помињу те

већ ни стари записи,  
дреждиш заборављен  
у реду за уље и хлеб. (Ристовић 1995в: 190)

Чини се да се у *Кости и кожи* Ристовић често колебао између божанског свеприсуства у свету и његовог потпуног одсуства. Отуда лирски субјект поеме Бога најчешће тражи у свету, у облицима различитих бића и предмета, што је у складу са Ристовићевоом врло често исказаном пантеистичком визијом. Такође, Бог се у свету *Кости и коже* антропоморфизује: тако га, на пример, лирски субјект проналази у облицима човечуљка који пљачка банку:

Отворио си вештим кључем  
банкарски сеф,  
обучен си у одећу  
обијача банкарских сефова. (Ристовић 1995в: 68)

Када је пљачка готова, лирско „ја“ открива ко је пљачкаш банке коме се он управо обраћа:

Ко је могао видети Бога  
у брадатом човечуљку  
са врећом набијеном  
згужваним новчаницама? (Ристовић 1995в: 69)

У Ристовићевој поезији Бог може попримити било који облик. Отуда ни та трансформација није коначна, а и пронађени Бог поново ишчезава. Он одлази на путовање мењајући током њега свој облик:

Отпутовао си  
у непознатом правцу,  
мењајући за време пута  
изглед и понашање. (Ристовић 1995в: 69)

Можда након ове песме постаје и јасније оно самодефинисање Бога из *Кости и коже*, према коме се Бог налази у свим стварима, предметима и појавама. Ристовићева пантеистичка поимања и овде долазе до изражаја. Бог се стално преображава, мења облик и може бити далеко, али и ту одмах поред нас. О томе се пева у следећим строфама, уз поново изражену антропоморфизацију:

Јуче си ухваћен у крађи,  
данас већ на слободи,  
јуче си се кретао,  
данас не мичеш ни малим прстом.

Јуче си говорио у по гласа,  
данас говориш из свег гласа;  
јуче си љубио лепојку,  
данас ону рошаву и већ у годинама.

Јуче си пио у крчми

весело вино,  
са мокром браћом  
промуклих гласова.

Данас си певао у хору  
са једнако одевеном децом,  
гледао сваком у лице,  
намештао коврце. (Ристовић 1995в: 117–118)

У том сталном мењању својих места он измиче, нестаје, путујући у непознатом правцу. Ма колико био присутан у свету Бог је, на крају, ипак неухватљив. Да код Ристовића, Бог нема искључиво позитивна одређења сведоче, како описи његовог уживања у пороцима на путовању у непознатом правцу, тако и дистих који стоји као поента песме: „Доиста, био си превејани господин / међу доиста превејаном господом“ (Ристовић 1995в: 69).

Као што је раније већ било речено, да се Бог прави да не чује вапаје за помоћ, тако се и овде назива превејаним господином. Из тога произилази још једно Ристовићево проблематизовање апсолутне божанске доброте. Заправо, природа Бога је врло амбивалентна. Следећа слика добро илуструје ту двострукост:

Ти си ђавољи бог,  
са анђеоским лицем,  
дуга ти је брада,  
коса у коврцама. (Ристовић 1995в: 114)

Упечатљиву слику Бога Ристовић даје и пред сам крај поеме. У тој песми представљен је још један сусрет лирског субјекта са Творцем:

Пењем се као да силазим  
губећи део по део,  
најзад, докотрљала ми се  
глава до твојих ногу.

Седиш на брежуљку,  
држиш ми главу међу коленима,  
турио си ми руку у уста,  
држиш ме за језик.

Озго те мотре  
божје женке:  
светлуца накит,  
миришу ружа и кармин. (Ристовић 1995в: 200)

Поред сопственог, лирско Ја у овој песми даје и божји портрет. Бог је, као и у неким ранијим певањима, антропоморфан, а то што песника држи за језик, показује да од њега зависи говор/певање. Господ је тај који одлучује да ли ће лирски субјект говорити, јер он, као људско биће, у потпуности припада Творцу:

Сада је твоје оно  
што је споља и изнутра,  
припадају ти једнако  
пуноћа и празнина. (Ристовић 1995в: 200)

Овај сусрет са Богом и потпуно предавање је вишезначно. То се наслућује и из слике Бога који држи језик лирском Ја. Успон који личи на силазак такође говори нешто о коначном сусрету са Творцем. Ристовићев Бог је увек амбивалентан. Отуда је и његов пољубац приликом сусрета пољубац који боде и реже, ма колико био „суштаствен“:

Господе, стигао ми је до утробе  
твој суштаствени пољубац:  
од клинаца је, од чавала,  
од ножева са двоструком оштрицом. (Ристовић 1995в: 200)

О божанској двострукости говори и следећа слика Бога из 32. песме, Бога расцепљеног између врлине и порока. С једне стране му је крст, а са друге шпил карата, које могу служити и за коцкање и за врачање. Међутим, Бог није само расцепљен између те две ствари, већ и између снаге и слабости:

Из једног цепа ти вири  
крст од дрвета,  
у другоме је  
шпил карата [...]

Једна нога ти је  
кост и кожа  
друга је испунила  
голему чизму. (Ристовић 1995в: 83)

Представа Бога којом Ристовић завршава ову песму је карикатурална представа божанске немоћи и, уопште, лажности његове егзистенције. Он је изгизен мишевима, приказа од сламе и крпе, обична лутка:

Ти си бог од сламе,  
од дашчица и с федером,  
по један зуб ти испадне  
кад год проговориш.

Ти си сламнати бог  
и крпени бог,  
и они што су уза те  
од сламе су и крпа. (Ристовић 1995в: 83)

На самом крају поеме, у неколико последњих песама, тема Бога као лажног и артифицијелног, поново се враћа и добија на снази. Опет се појављује слика Бога као страшила, које се немоћно клати на ветру, с тим што се и експлицитно назначава да га је лирски субјект прозрео као измишљотину:

Био си тек  
житно страшило,  
клатио те је ветар  
на обе стране.

Био си бог од сламе  
и вунених чуперака,  
открио сам у теби  
ко зна чију измишљотину. (Ристовић 1995в: 217–218)

Већ је раније у 69. певању указано не само на божје одсуство, већ и на његово непостојање и безвредност („вредност лишена вредности“), које се прикрива лажним прављеним предметима:

Буди оно што јеси:  
вредност лишена вредности,  
слика коју замењују сликом  
у твом одсуству. (Ристовић 1995в: 194)

Као доказ божанске непотребности и немоћи сведочи и то што лирском субјекту Бог стално даје нешто друго у односу на оно што му је потребно. Лирском Ја су потребна указивања, као и могућност да боље осмотри прошлост и наслути будућност, а Бог му стално додаје неке мале и споредне предмете, попут ножа и јабуке. Међутим, тај однос је двосмеран, и говорна инстанца песме, за разлику од њега, Богу додаје „оно што му је потребно“, хартију, маказе, кончић и вештачко крило. Све ове стварчице помоћи ће Богу да се лажно представи и маскира. Све ствари које му лирски субјект даје и јесу оно уз помоћ чега он ствара илузију о своме постојању. А заправо је, према овоме, уколико лирско Ја јесте репрезент човечанства, али и уметности и поезије, песничка и људска творевина. Такав Бог је:

Неупотребљив, неупотребљаван,  
бог си малих предмета:  
муштikle и укоснице,  
светиљке са ружичастим држачем<sup>91</sup>. (Ристовић 1995в: 195–196)

У 75. песни, сасвим на крају поеме долази и до ишчезавања Бога. Најпре се лирско Ја обраћа Господу, оптужујући га и жалећи му се за бројна непочинства која му је учинио. Он му је запалио шталу, пообарао дрвета, одвратио му воду од поља и њиве, заклао ждребе, одвео жену, спалио кућу и књиге итд. У последњој трећини песме лирски субјект сусреће Бога, који му се вероватно због свих тих недела и склања с пута обарајући поглед:

Сретох те други пут  
на летошњем путељку

---

<sup>91</sup> Слично схватање Творца, као бога малих ствари налазимо и у Ристовићевој књизи *Празник луде* (1990) у песни „Други пут“.

и гле где ми се уклањаш  
са узаног путељка.

Оборио си поглед,  
набрао обрве,  
ножним прстом шараш  
по прабини на путељку. (Ристовић 1995в: 217)  
Након овога сусрета Бог, можда чак и неповратно, ишчезава:

Удаљивши се још који корак,  
осврнуо сам се за собом,  
али, није те било тамо,  
а није те било ни другде. (Ристовић 1995в: 218)

Ово ишчезавање Бога, поготово што се ради о једној од последњих песама у *Кости и кожи*, делује као дефинитивно. Бога нема ни на једном месту. Да на Бога треба заборавити сугерише и последња строфа ове песме:

Није ми остало друго  
до да те заборавим,  
препустивши се важнијим пословима  
дана и ноћи. (Ристовић 1995в: 218)

Шта онда радити у божјем дефинитивном одсуству? Ко би њега могао заменити? Занимљив је и упечатљив још један мотив који се у више наврата понавља у поеми. У питању је Творцу у више наврата упућен захтев или молба примарног лирског субјекта да замене места. Да су у божанском одсуству људи почели да узурпирају његово место и одлучују о питањима живота и смрти сведочи и једна од песама о логорским страдањима, у којој је Хитлер запосео упражњено место Творца:

Немачком Богу  
дојадили су други богови  
кб што је он довољан, довољан је  
и један једини народ.

Савршено испуњава  
своје боговске намисли  
у Дахау или другде  
Господ А. Х. (Ристовић 1995в: 160–161)

Са захтевом да заузме његово место, Богу се обраћа и лирски субјект, најпре у 59. песми. И ту се посао којим се Бог бави означава као нечастан, односно „курварски“, те стога лирском Ја неће бити никаква потешкоћа да га замени:

Пусти ме да будем  
који часак уместо тебе,  
умешан, довитљив  
у курварском послу. (Ристовић 1995в: 168)

И у наставку обраћања инсистира се на замени места, при чему се божански посао и сакрални симболи (хлеб и вино) потпуно профанизују, а дечији бич представља

као важан атрибут Бога. Такође, Бог се представља и као брбљивац чије речи, чини се према свему изреченом у књизи, не значе пуно:

Заменимо места  
сад овде, сад другде,  
у рудокопу или на  
тенис-травњацима.

Буди ти сад, Господе,  
овај човечић у нанулама,  
док подрезује лозу,  
док лежи го голцат.

Бићу ја Ти  
залупивши вратима,  
истргав бич  
неком детету из руке.

И смејући се једнако  
уз домаће вино и хлеб,  
брбљив колико могу бити  
и ћутљив ако коме то устреба. (Ристовић 1995в: 168)

Претпоследња песма књиге до краја развија ову тему замене места између примарног лирског субјекта и Господа. У тој песми замена је већ извршена, а до ње је вероватно дошло зато што је у претходној песми поручено да је Бог нестао и да га више нигде нема. Тако на почетку песме лирски субјект поручује:

Сад сам ја ти,  
имам твоје лице,  
оно које се чини  
кадикад невидљивим. (Ристовић 1995в: 218)

Међутим, иако та замена места доноси повремену невидљивост, лирско Ја се и на позицији Бога налази најчешће у свакодневним, потпуно обичним ситуацијама, у оним ситуацијама у којима смо често виђали и самог Бога у овој Ристовићевој књизи: лирски субјект путује железницом, ради у железари, учи ученике. Ипак:

Други ме не виде  
него видим себе у другима,  
имам твој пол и твоју  
моћ умножавања. (Ристовић 1995в: 220)

Лирски субјект је стекао способност пребивања у више различитих људи, на много различитих места. Ристовићево дифузно схватање божјег присуства и природе тако је прешло и на њега. Отуда и парадоксалан завршетак те песме: „Сада сам ја ти / одиста: било ко други“ (Ристовић 1995в: 220). Овај парадокс разумљив је једино у светлу раније изнесеног становишта да свако, односно било ко може бити Бог, и да отуда и бити Бог значи бити свако, било ко.



Да ли је субјект који у Ристовићевој књизи жели да заузме упражњено божје место обичан човек, типични представник људскога рода, како можда проистиче из последње песме или, ипак, можда неко други? Тачно је да у првој песми лирски субјект од Господа тражи помоћ за свакодневне делатности, али он исто тако захтева и помоћ у испевавању књиге која је пред нама. Отуда је примарни казивач двострук, истовремено и обичан човек и песник-стваралац. Могућност поистовећивања и бивања другим на више места у различито време поред Бога може једино песник, те се отуда чини да је и Ристовић склон да на празно место божанства постави њега, песника. Да је поистовећивање и измештање сопства карактеристика модерне поезије сведоче и многи њени проучаваоци и теоретичари (в. Павлетић 1986: 151–176).<sup>92</sup>

У покушају да разреши неспојивост допуштања неописивих страдања са божанском апсолутном добротом, Ханс Јонас је у свом разматрању о природи Бога морао да лиши Бога његове апсолутне моћи. Према том мислиоцу, „само тада можемо прихватити да је Он разумљив и добар, а да ипак у свету постоји зло“ (Јонас 2001: 33). У анализи *Кости и коже* видели смо да је и Александар Ристовић кренуо сличним путем проблематизовања догматских схватања о апсолутној доброту и свемоћи Творца. Међутим, у односу на немачко-јеврејског мислиоца, Ристовић је био много радикалнији. Поред укидања Богу његове апсолутне моћи, Ристовић, као што смо видели, проблематизује и његову доброту, као и докучивост његових поступака. Отуда он у своме делу даје и следећу језовиту слику:

Господ ме гледа  
из ноћне посуде,  
палаца језиком  
раздвојеним на врху. (Ристовић 1995а: 178)

Чини се да је једна од потешкоћа за самога Ристовића у овој књизи била да помири своју пантеистичку визију о дифузном присуству Бога у свету кроз сва бића и предмете, што је произлазило из његове склоности да слави и сакрализује појавни свет – што је широко присутно у многим његовим песничким делима – и становишта божјег одсуства и неприступачности као објашњења за ужасе историје. Отуда се чини да је Ристовић у *Кости и кожи* прибегао једном решењу које би могло бити означено и као деистичко. Бог у овој поеми се, чини се, током хода времена и историје повлачи из света. Био је присутан на његовим почецима, па и током старијих епоха, да би у

---

<sup>92</sup> Нека за нашу тезу да је за Ристовића најприродније да након ишчежавања божанске инстанце њено место заузме песник послужи и песма из његове збирке *Светиљка за Ж. Ж. Русоа* „Оно што творац чини“, у којој Ристовић до краја развија стару паралелу између уметничког и божанског стварања (в. анализу ове песме у другом делу тезе, у поглављу „Песнички развој Александра Ристовића“).

модерном времену потпуно ишчезао, тако неповратно да се на њега не вреди ни освртати.

Ипак, да ли је ово деистичко, а можда скоро и атеистичко становиште, до кога је кроз *Кост и кожу* дошао Ристовић, коначно, или се можда може проблематизовати? Можда одговор треба потражити у последњој, семантички увек повлашћеној, 77. песми *Кости и коже*. Након представа многих непочинстава и злочина, као и мучних дилема, песник овде поново даје слике извесне, па чак и парадоксалне, хармоније у којој се више ни смрт не доживљава тако драматично:

Срећан је поток,  
срећна су дрвета јела,  
срећне су птице на јелама  
док се огледају у срећном потоку.

Срећан је шумар који се  
упутио ка шумској кући,  
срећна је шумарева кћер  
која навлачи хаљину крај отворена прозора [...]

Срећан је на смрт осуђени  
дан уочи погубљења,  
пуши цигарету за цигаретом.  
Сумрак је у свим одајама.

Срећан је и песник за столом  
очекујући гошћу и госте.  
На столу су хлеб и вино  
одиста, и три јабуке. (Ристовић 1995а: 222–223)

У овим стиховима и сликама и смрт се може мирно и са радошћу сачекати. Разлог томе треба тражити у последњој строфи књиге, у којој поново имамо оснажене, раније у књизи профанизоване, сакралне симболе хлеба и вина: једино што се овог пута не налазе код Бога, већ код песника. Дакле, светост и религиозност ишчезнућем Бога није нестала из света, већ је само променила место, тако да се она сада налази у песничким рукама.

Поред давања на значају песничком занату, Ристовић је у *Кости и кожи* представио свет у разноврсности, какву не познаје, и какву не налазимо ни у једном другом делу савременог српског песништва: историја, политика, свакодневица, онострано и онострано су се у овој књизи спојили у импозантну песничку структуру. Екстензивност са једне, и умерена формална строгост са друге, у комбинацији са имагинацијом каква се ретко среће, створили су једну од најбољих књига српског песништва у другој половини двадесетог века.

## Жанровско одређење

Остаје нам на крају, након прегледа садржаја и семантичке анализе, да покушамо и да жанровски одредимо *Кост и кожу*. Иако се оваква намера, у први мах, може учинити сувишном, јер је сâм песник своје дело одредио поднасловом „поема“, испоставља се, ипак, да у савременој књижевности ово одређење мало шта говори, јер је употреба ове жанровске одреднице у двадесетом веку прилично неодређена и разуђена:

Реч је, дакле, о врло флексибилном појму којим се могу називати спевови, новеле у стиху, баладе, романсе, али и химне, оде или било које дуже песме нејасно одређене композиције како се то често дешавало у двадесетом веку (нпр. Црњански своје дуже песме – „Стражилово“, „Сербија“, „Ламент над Београдом“ – назива „поемама“, а исти назив се често примењује и на „Хану“, „Зрењанин“ и „Човековог човека“ Оскара Давича, „Стојанку мајку Кнежопољку“ Скендера Куленовића, многа дела Матије Бећковића, нпр. „Рече ми један чоек“ итд.) (Поповић 2010: 19)

Уколико желимо, пак, терминолошку поузданост, најупутније је вратити се на романтичарску поему, насталу почетком деветнаестог века, када је традиционални еп већ сишао са позорнице жанрова. Врхунац ове књижевне врсте представљају остварења Бајрона, Пушкина, Мицкијевича, Љермонтова и Хајнеа. О особинама романтичарске поеме постигнут је консензус међу књижевним проучаваоцима:

Дакле, већина истраживача, ма како различито приступала тумачењу књижевног дела, сложила се у једном: поема је приповедање у стиху, а радикално нови вид поприма у доба романтизма [...] У поеми такорећи увек постоји сиже, који се развија очигледније него у балади, а њени ликови су изразитијег карактера. У поеми је, исто тако, више или мање обавезна и слика спољашњег света [...] У поеми се не доноси целокупна животна историја лика, већ само поједини кључни моменти везани за унутрашњи свет јунака и самог аутора. Остала обележја овог жанра су јуначки карактер приказаних догађаја и личности, мноштво описних елемената, напетост радње, емотивност говора и песнички облик. Обим поеме може бити различит – оне се понекад приближавају приповетки, па чак и роману. (Поповић 2010: 50–51)

Треба још нагласити да поема „у својој структури повезује својства епике (између осталог фабуларност, наративност, квазиобјективност, конкретност јунака) и лирике (нпр. субјективност лирског 'ја', рефлексивност, засићеност поетским средствима, облик стиха)“ (Газда 2015: 789)

Имајући у виду набројане карактеристике, јасно је да би *Кост и кожа* тешко задовољила узусе традиционалне деветнестовековне поеме. Без једне истакнуте наративне линије, заплета и маркантног главног јунака, Ристовићево остварење само својим обимом, и тежњом да подробно прикаже спољашњи свет, личи на (традиционалну) поему.

Ипак, Ристовићев велики подухват није осуђен на жанровску непрозирност, и својом обимом и тежњом ка тоталном представљању света, налази се у немалој групи песничких дела у двадесетом веку, која су стремила ка досезању великог песничког облика и кретала се између епа, поеме и дуге песме. У нашој средини је у тексту „Велики и мали облици“, написаном још 1957. године, Миодраг Павловић запазио тежњу у двадесетовековној поезији ка повратку великим песничким облицима, с обзиром да је са поступак песничке концизности, са настављањем симболистичких идеала, стигао до својих граница (в. Павловић 1958: 18–22). Овакво кретање супростављено је дотадашњем симболистичком идеалу кратке, „чисте“ песме, који је остао утицајан и за добар део модернистичке поезије<sup>93</sup>.

О овом струјању у модерној поезији сведоче како Елиотови *Пуста земља* и *Четири квартета*, за које је Павловић у свом тексту назначио да ипак остају на самом прагу великог облика (Павловић 1958: 21), тако и Паундови *Кантоси*, *Патерсон* Вилијама Карлоса Вилијамса и, рецимо, *Омерос* Дерека Волкота. Такође, обимна остварења у стиху не налазимо само у енглеској језичкој традицији, већ и у песништвима других језика. Сетимо се само *Мореоказа* и *Ветрова* Сен Џона Перса.

Овом изазову великог песничког облика нису одолели ни српски песници. Поменимо само *Дивно чудо* (1982) Миодрага Павловића, већ помињана Лалићева *Четири канона*, *Седмицу* (1999) Милосава Тешића и *Лазарева лества* (2003) Злате Коцић. Интересантно је да, изузев Лалића, остало троје поменутих аутора своје амбиције ка креирању великог песничког облика исказало и поднасловима својих дела,

---

<sup>93</sup> Разумевање поезије настало на овом симболистичко-модернистичком фону језгровито је описао и енглески песник и критичар поезије Грејем Хо у једном свом тексту о модернистичком песништву: „Poetry finds its fullest expression, then, not in the grandiose, but in the exquisitely, restricted form; not in the public utterance but in the intimate communication; perhaps not in communication at all. Among many definitions of the lyric is a well-known one by T.S. Eliot; the lyric is the voice of the poet talking to himself, or to nobody. It is an interior meditation, or it is a voice out of the air, regardless of any possible speaker or hearer. For the last hundred years it has been this conception that is at the heart of our feeling about poetry.“(Hough 1976: 313)

па су Миодраг Павловић и Злата Коцић своје књиге одредили као „спевове“, а Милосав Тешић као „лирски спев“.

Ови поднаслови свакако говоре о „епским намерама“ наших савремених песника, какве су сасвим манифестно исказивали и поменути Паунд, Вилијамс и Волкот. Када се о Ристовићу ради, можемо се запитати да ли су и његове намере биле идентичне. Ако ништа друго, обим његове *Кости и коже*, која бројем стихова знатно превазилази сва набројана остварења из српске поезије, могао би бити тас на ту страну, као и број од 77 певања, који такође сугерише тежњу за епском целовитошћу, и обухватању свих сфера.

Међутим, у Ристовићевој књизи постоји још низ елемената који би је могли повезати са епском инспирацијом. Попут епских песника, најпре Хомера, који зазивају музе на почетку својих остварења, и наш песник зазива вишу инстанцу, у његовом случају Господа, како смо већ помињали, од кога се, такође, моли помоћ да се испева песма која следи. Као што и епски певач себе доживљава само као медијум који преноси оно што му музе говоре, тако и песничко Ја *Кости и коже* наглашава неопходност божанске помоћи у настанку његовог дела:

Господе, затворена су ми уста  
Тајним кључевима:  
Помози ми да кажем  
Оно што сам наумио још рећи. (Ристовић 1995в:7)

Такође, уколико је, према Паундовом схватању еп „песма која укључује историју“ (Паунд 1974: 34), или према Кајзеру „прича о тоталном свету“ (Кајзер 1973: 421), *Кост и кожа* у потпуности испуњава ове услове. Такође, у овом свом остварењу Ристовић је често прибегавао каталозима и каталошкој организацији грађе, а каталози „became a hallmark of epic literature“ (Belknap 2004: 11). И отуда је каталогизовање „a major component of elaborate monumental works like the *Iliad*“ (Belknap 2004: 10).

Није изненађујућа Ристовићева тежња ка песничком делу које у себи садржи епске квалитете. Иако је написао велики број микро и кратких песама, Ристовић је током већег дела своје стваралачке каријере показивао тенденцију ка грађењу већих облика, почев од његове књиге *Венчања*, која се, састоји од неколико песничких циклуса са песмама без наслова. Поступци циклизације веома су чести у неким песничким збиркама из зреле и позне фазе Александра Ристовића. У њима је песник исписао читав низ прилично компактних песничких циклуса, од којих смо неке на претходним странама и анализирали. .

И књиге *О путовању и смрти* и *Горе и доле* исто треба посматрати као покушај да се постигне одређена већа целовитост. Песме из прве обележене су само бројевима, док је тако и у другој, с тим што је ту јединство још веће, јер свака песма представља тумачење неког сна, те је *Горе и доле* један целовити песнички сановник.

Такође, Ристовић је написао и читав низ дугих песама, попут „О анђелима, о дрвећу и о пословима везаним за анђеле и дрвеће“ и „Празник луде“, које смо, такође, у претходном делу текста тумачили.

Занимљиво је да и збирке Ристовићевих најкраћих песничких остварења *Платно* и *Даниноћ*, иако могу стајати и као прегршт посебних кратких текстова, теже ка извесној целовитости, састављеној од великог броја микроделова. Није стога необично запажање Радивоја Микића из рецензије *Платна*:

Отуда, вероватно, и потиче утисак који на читаоца оставља Ристовићева збирка *Платно*. Наиме, њему се чини да је у књизи сачињеној од 518 сасвим кратких песама прочитао роман, да се кретао кроз облик у коме постоји све што одликује по начелима епике устројене књижевне текстове. (Микић 1989)

Како се да закључити и из овог навода, Ристовић је своје веће целине, од песама, преко циклуса до књига, градио – поготово од своје зреле песничке фазе – као низ фрагмената који творе већу целину. По сличном принципу је грађена и *Кост и кожа*, која је за разлику од древних епова, састављена од низа микро прича и ситуација. Међутим, и та фрагментарност је карактеристична савременим остварењима са епским намерама. Како каже Дубравка Поповић Срдановић, за савремене баштинике епског, мислећи пре свега на Вилијамса, Неруду, Перса, Олсона и Волкота, карактеристична је афирмација „новооткривеног смисла за реално; стварност се доживљава као иманентна животу, а биће обитава у свету земље, времена, пути, патње“ (Поповић Срдановић 1998: 97). Зато савремени епски стваралац насупрот својим претходницима „слави фрагментарност; без осећања кривике у његовом видном пољу креће се слободно човек у свету ствари трагајући за својим смислом у себи“ (Поповић Срдановић 1998: 97).

Да фрагментарност обележава ова савремена епска остварења, потврђују и неки други теоретичари. Тако Франко Морети у својој књизи *Modern epic* наглашава тензију, која постоји у овим делима, између епске тежње за целовитошћу и разбијености модерног света: „They reveal a kind of antagonism between the noun and the adjective: a discrepancy between the totalizing will of the epic and the subdivided reality of the modern world“ (Moretti 1996: 5).

Ипак, упркос својој фрагментарности, или можда баш због ње, *Кост и кожа* нам доноси једну тоталну слику света, слику која, како смо видели, обухвата и историју, и савремене политичке догађаје, и свакодневни живот, и духовност. Књига укључује огроман број најразличитијих личности, почев од владара, диктатора, политичара, уметника, па све до обичног света сељака, занатлија, робијаша. Такође, сви они долазе из различитих земаља и са различитих меридијана, из прошлости и садашњости. Обухвативши овако велики број епоха, догађаја и личности, *Кост и кожа* је права енциклопедијска творевина.

Имајући све ово у виду, веома нам је занимљиво одређење ренесансног епа које даје Нортроп Фрај, и које гласи: „a narrative poem of heroic action, but a special kind of narrative. It also has an encyclopaedic quality in it, distilling the essence of all the religious, philosophical, political, even scientific learning of its time, and, if completely successful, the definitive poem for its age“ (Fray 1966: 5). Ово је посебно интересно стога што неки теоретичари модерних епова сматрају да је Дантеов еп у двадесетом веку био много поузданији узор савременим ствараоцима великих песничких облика него Хомеров. Таквог је мишљења и Лајн Хенриксен, ауторка изванредне студије *Anxiety and ambition*, о модерном епу, према којој је Данте узор који ствараоци модерног епа желе да копирају: „It is to Dante and not to Milton that the modern epic poets turn, and it is Dante’s model with its final *Paradiso* that they wish to copy” (Henriksen 2006: 106).

Што се *Кости и коже* тиче, њени досадашњи малобројни тумачи, попут Милице Николић и Саше Јеленковића, су управо истицали ову њену свеобухватност и тоталност, а Милица Николић је, чак, Ристовићеву књигу и упоредила са Дантеовом *Комедијом*. Отуда нам се чини да бисмо могли слободно *Кост и кожу* означити као модерни еп, и да би та одредница била нешто што би најприближније жанровски одредило ову велику Ристовићеву књигу.

### III

#### АПОСТРОФА У ПОЕЗИЈИ АЛЕКСАНДРА РИСТОВИЋА

У зрелом периоду Ристовићевог песничког стваралаштва издвојило се неколико песничких поступака по којима је овај аутор постао препознатљив у савременом српском песништву. Тако, читајући једну од његових најбољих песничких књига *Нигде никог*, не можемо а да не запазимо да књигом доминира обраћање песничког Ја различитим бићима и предметима, посебно у виду апострофе, као посебног облика ове врсте песничког говора.

С обзиром на то да у песничкој збирци *Нигде никог* у потпуности доминирају апострофе, није чудно да је Милица Николић, која је о Ристовићевој поезији писала након објављивања ове књиге, дала простора овој карактеристици његове поезије у своме тексту. Ова критичарка примећује да се Ристовић управно обраћа „свеколиком појавном свету – од живих његових представника и онога што их чини до предмета и појава“ (Николић 2008: 70) и овај поступак чини једну од полазних тачака његове експликације. У свом тексту Милица Николић даје и попис бића, предмета и појава којима се Ристовић у поезији обраћа. Очито је да је основ овог пописа била управо књига *Нигде никог*. Према овој критичарки:

Ристовић се обраћа: жени и кћери, уобразиљи, устима скупљеним у пољубац, филозофу, свињи, цвету мака, кољачу свиња, књигама на полици, пшеничном зрну, гробару, сопственим удовима, одгајивачу лозе, берберину, судији, корњачи, огледалу, жени свога учитеља, шумском мишу, вечерњој светилци, старомодној свили, прасету у повртњаку, разбојнику, оној која умире у порођајној муци, шуми, воденичком точку, мливу у шаци, птици, трбухозборцу, тумачу снова, копачу јама, кућном шерету, жабици у материном повртњаку, дрвцету обелелом од снега, сопственој души, ветру, води, колском точку, чувару стада, трговцу, Еуклиду, вину, овци, предмету недоређеног значења, дечаку, времену, читаоцу, вечерњој бубици, баштенској сенци, песми, птици крешталици, несрећи и смрти. (Николић 2008: 70)

Путем овог поступка, Ристовић остварује непосредан однос са објектима којима се обраћа и „унапред дату приближеност која ће све што саопштава обојити



сугестивношћу управног говора“ (Николић 2008: 70). Поред овог ефекта песник обраћањем овим најразличитијим бићима, предметима и појавама остварује „разговор са све-живим, тј. са *целоупним* окружењем“ (Николић 2008: 70), који је заправо „разговор са Целином, тј. разговор о Целини“ (Николић 2008: 70).

Међутим, обраћање у ширем смислу и апострофа дуго су, како наводи еминентни књижевни теоретичар Џонатан Калер, били ван интереса књижевне теорије и критике, иако је ова језичка фигура једна од најфреквентнијих у историји лирике: „Though apostrophic address is rife in poems of the Western tradition, the lyric device of address to absent or improbable addressees has been largely ignored in the critical literature“ (Culler 2015: 190). На сву срећу, Калер се у својим истраживањима поезије итекако посветио овој фигури. Најпре је у књизи *The Pursuit of Signs* (прво издање 1981. године, а друго допуњено 2001) посветио једно поглавље апострофи, да би обраћање у поезији, укључујући и апострофу, добило једно од кључних места у његовој последњој књизи *Theory of The Lyric* (2015)<sup>94</sup>.

Калер у овој својој књизи наводи оно што смо већ могли и закључити на основу наведених примера Милице Николић из Ристовићевог песништва, а то је да је разноврсност личности, бића и појава којима се песник може обраћати неограничена:

There seems no limit to the range of things that can be addressed by a lyric. Horace addressed a ship, a tree on his estate, a wine flask, his lyre, the ship of state, and a spring. Catullus addresses poems to a sparrow, to Colonia (thought to be Verona), to the peninsula of Sirmio, to his papyrus, to Voulusis's *Annals*, to his farm, to his hendecasyllabic verse form, which he asks to engage in invective, and to a door, which is privy to many secrets. (Culler 2015: 211)

Наравно, ова обраћања нису сама себи циљ већ имају и сасвим одређену сврху, што и Калер подвлачи:

These poems make patently obvious what emerges from consideration of the poems addressed to individuals: that the strategy of positing an addressee is a way of securing particular effects, producing distinctive impressions of voice through unusual utterance, while in fact writing for the reader. (Culler 2015: 211)

Пре него што укажемо на све ефекте које песник, по Калеру, остварује кроз употребу обраћања, наведимо да амерички теоретичар у својој теорији лирике

---

<sup>94</sup> Заправо, Калеров рад о апострофи и представља средиште из кога се развила читава његова теорија лирике. (в. Калер)

разликује три врсте обраћања. Најпре је ту обраћање читаоцу или слушаоцу, ако имамо у виду да се у најстарија времена лирика изводила уз музичку пратњу, које Калер означава као директно и које је заправо „surprisingly rare: lyric address is usually indirect“ (Culler 2015: 191). Оваква директна обраћања читаоцу, имамо најчешће само на почецима и завршецима песничких остварења. Наравно, ствари нису тако једноставне, с обзиром на то да имамо мноштво ситуација у којима није извесно коме се лирски глас обраћа, то су најчешће ситуације када је песма упућена неком „ти“ – да ли читаоцу, вољеној особи, неком неодређеном адресату, или, пак, самом себи.

Друга врста, према Калеру, јесте обраћање другим људима. Ова врста обраћања, представља један од најчешћих поступака у старогрчкој и римској лирици. Овде је личност (или личности) којој се песник обраћа, често презентована и као она пред којом се песма изводи. Ипак, и ово обраћање некој личности не треба узети здраво за готово: „the whole discursive situation should be taken not as reality of performance but as poetic device, one whose function we need to interrogate“ (Culler 2015: 202). Иако се не обраћа директно њему, као у првој групи песама, и овде може, указује Калер, лако доћи до поистовећивања читаоца са адресатом: „because the addressee is no more than a proper name, readers are free to feel addressed without being directly interpellated by moralizing poet“ (Culler 2015: 203).

Ипак, најчешћа друга особа којој се песник обраћа је вољено биће. За Калера је ова врста љубавних песама „addressed to a beloved, named or unnamed, real or imagined, accessible or inaccessible, are the primary example of poems ostensibly addressed to another individual that indirectly address an audience“ (Culler 2015: 206). Такође, у оваким индиректним обраћањима често је адресат само део песничке реторичке стратегије, како Калер каже „address is a rhetorical strategy of triangulated address“ (Culler 2015: 206), а песма је заправо првенствено намењена, као и све друге, њеном читаоцу (или слушаоцу). Љубавне песме су, како неки тумачи мисле, двоструко адресиране, вољеном бићу и читаоцу. Калер скреће пажњу да је само мањина љубавне лирике тако двоструко адресирана, с обзиром на то да „beloved may be invented, or explicitly out of reach“ (Culler 2015: 2007), тако да читалац остаје примарна адреса песме, чак и када није директно именован.

Џонатан Калер уводи и термин „триангуларно адресирање“, јер у песама у којим је на делу индиректно обраћање, постоји комуникација између три инстанце,

песничког гласа, другог лица коме се он обраћа, али и читаоца који није директно позван, али је свакако присутан. Из бројних песама се јасно да наслутити, да су упућене неком другом, а не ономе коме се наводно обраћају:

Presumably that there are aspects of the poem which do not make sense as spoken to the ostensible addressee but are crucial to the address to a wider audience of readers. This is a phenomenon with which we are all familiar, when we speak ostensibly to one person but with an eye to how our discourse will be received by others who will hear it and so insert some elements specifically chosen for them. Poems in the Western tradition addressed to friends invariably say things that would be superfluous for friends, and this gives poems a ritualistic air, much as prayer tells God things that God already knows, and much as love poems ritualistically rehearse what would presumably be well known to an actual lover. (Culler 2015: 206)

Ипак, овај поступак обраћања кључан је за жанр љубавне лирике, јер приликом директног обраћања сама песма више није присећање, као када би песник о вољеној писао у трећем лицу, већ догађај и садашње стање – процес (в. Culler 2015: 207–208). Према Калеру ова ситуација пружа и бројне друге могућности: „The structure of address to a real or imagined lover enhances the possibility of enacting the most complex, surprising or perverse movements of desire“ (Culler 2015: 209), и зато је ситуација обраћања фундаментална за овај песнички жанр (в. Culler 2015: 211).

Трећи тип обраћања, који Калер издваја, и коме посвећује највише пажње, јесте апострофа. Као што је и раније речено, не постоје ограничења коме се све преко апострофе можемо обратити. Ослањајући се на Квинтилијана и античку реторику Калер наводи:

In forensic rhetoric, apostrophe is a turning from the actual audience to address someone or something else (the opponent, the fatherland, justice), and the etymology of the term emphasizes the turning rather than the anomalous address; but outside the courtroom, apostrophe has long denoted address to someone or something other than the actual audience; it includes address to individuals, but it especially denoted address to what is not actual listener: abstractions, inanimate objects, or persons absent or dead. (Culler 2015: 212)

Наравно, Калер се не задржава само на становиштима античке реторике, већ наводи и дефиницију савремене теоретичарке поезије Барбаре Џонсон, за чије мишљење каже да сумира савремену употребу овог појма:

Apostrophe in the sense in which I will be using it involves the direct address to an absent, dead, or inanimate being by a first-person speaker... Apostrophe is thus both direct and indirect: based etymologically on the notion of turning aside, of digressing from straight speech, it manipulates the I/thou structure of direct address in an indirect way. (Johnson према Culler 2015: 213)<sup>95</sup>

Следећи Калерову поделу обраћања, у песничком делу Александра Ристовића примећујемо присуство сва три њихова типа. У Ристовићевој поезији још од књиге *Венчања*, чест је поступак обраћања некоме. У помињаној књизи из 1966. године четвртина песама у збирци испевана је у другом лицу, а лирски глас се доминантно обраћа вољеној жени. Овај поступак обраћања вољеном бићу кулминира у централном циклусу књиге. Манир обраћања презентован је већ у уводној песми овог одељка, чији завршни стихови гласе:

*Ти си* моја жена и ја те очекујем осмехујући се  
као неко ко те посматра и чије срце је створено од  
самих безумних неупотребљених речи. (Ристовић 1966: 35) (истакао М.А.)

Певање у другом лицу није у *Венчањима* ограничено само на помињани циклус, већ се са њим сусрећемо и у осталим љубавним песама ове песничке збирке. Тако, рецимо, прва песма наредног циклуса „Хлеб који нам би понуђен“, почиње и завршава се са стихом „Оно што чини да *те* волим, *моја жено*“ (Ристовић 1966: 65) (истакао М. А.). Ипак, у једном малом броју случајева адресат у овој књизи Александра Ристовића није драга, већ су то људи „браћа“, које сусреће у пољу „Видим *вас*, моја браћо и пријатељи, сврстане у / двојне редове крај зида са пузавицом [...]“ (Ристовић 1966: 39) (истакао М.А.)

За разлику од збирке *Венчања* у којој је лирски адресат најчешће вољена жена или, пак, неко друго људско биће, дакле неко коме се сасвим очекивано можемо обратити, почев од књиге *О путовању и смрти*, ситуација се мења. У овој књизи

---

<sup>95</sup> Сличну дефиницију апострофе даје и шкотска теоретичарка поезије Риан Вилијамс у свом више пута штампаном водичу кроз песничку терминологију. За њу апострофа је „a 'vocalized' address within a poem directed at an inanimate object, abstract concept or an absent figure“ (Williams 2013: 228)

обраћање у другом лице једине или множине постаје доминантно обележје, што показује и статистика, јер је од укупно четрдесет и две песме, двадесет и девет испевано у овој форми. Исто тако, и списак оних којима се лирско Ја књиге обраћа значајно се проширује. Поред вољене жене или ћерке („Гледаћу те одоздо, драга моја вољена кћери, или ти, жено,[..]“ (Ристовић 1976: 21), античког сликара Зеускиса, или неких неидентификованих „ти“ или „ви“, који су највероватније људска бића, у овој књизи песничка инстанца се обраћа и апстрактним појавама и предметима који нису из људског рода, и која нас не могу чути у свакодневном животу. Лирски субјект се тако у више наврата, и у више песама обраћа смрти: „о смрти, препознајем клопарање твоје обуће“ (Ристовић 1976: 14) или „Немој одуговлачити, ти смрти, гледајући ме кроз решетке“ (Ристовић 1976: 27).

Лирски субјект се у неколико наврата обраћа и путовању, које је друга важна тема ове књиге: „О путовање са јабуком и светиљком на колону“ (Ристовић 1976: 26) или „О путовање копном / на магарету и међ' различцима“ (Ристовић 1976: 31). Ту је такође и песма 31, у којој лирска инстанца говори месецу јуну: „О, не дозивај ме из баште, ти јуни“ (Ристовић 1976: 52), али и песма 37. у којој се овај глас наизменично обраћа тако различитим адресатима као што су тренутак, дете, поље и светло. У песми 40. лирски субјект разговара са вином и детињим брежуљком, а у завршном тексту књиге његов саговорник је сопствена душа.

Један значајан број песама и у наредној књизи *Та поезија* испеван је као обраћање. Међутим, овде се лирски глас најчешће обраћа неком неодређеном „ти“, па се песме овог типа могу схватити као разговори са самим собом. Ипак, и овде се песнички глас обраћа вољеној жени и супрузи, другим писцима – Вијону и Хансу Кристијану Андерсону, али и неживим и апстрактним предметима и појавама: души, старомодном хаљетку, празницима, сновиђењима. Ту је и већ раније у тексту наведена песма „Имена“ која представља једно мултипликовано, или више обраћања у низу. Лирски субјект се у овој краткој песми обраћа поезији, трави, жени, вину, дрвцу, ноћи, бубици, матери, супрузи и кћери. Ову књигу затвара „балада“ „Музика“ у којој се лирски глас обраћа Богу.

Да су песме са обраћањима и апострофама, или песме у целости испеване у форми ове реторичке фигуре, постале једно од главних обележја Ристовићеве поезије сведочи и *Улог на сенке*. И овде имамо обраћање неком „ти“ или „ви“, као и вољеној

жени, али и годишњим добима, шумском дрвећу, брежуљку са дечјим птицама, као и трави, јединственом тренутку, птици и војницима. Ипак, у овој збирци у складу са њеног главном тематском преокупацијом доминирају обраћања песницима и самој поезији. У песми „Поздрављајући се са неким удно степеница“ лирски субјект се у једном стиху обраћа неколицини песничких класика: „Па онда збогом ти Леопарди ти Хелдерлине или ти Т. С. Елиоте“ (Ристовић 1981: 15), док је цела песма „Снови о другом каквом животу“ упућена „старинским песницима који су годинама већ мртви“. У тексту „Од нечег смо доиста начињени“ лирски субјект се директно обраћа сопственој песми. На крају, и ову књигу затвара, као и претходну Ристовићеву“ апострофа Господу у песми „Несрећа“.

Поступак обраћања у Ристовићевој поезији достиже свој врхунац у наредној књизи *Нигде никог*, у којој од шездесет и две песме, само осам нису у овој форми. У овој књизи Ристовић у песмама ступа у дијалог са скоро свим оним предметима, бићима и појавама, којима се обраћао и у својим претходним књигама. Ставља се нагласак на појаве и предмете из непосредне околине, као и на оне људе и бића који су скрајнути на друштвену маргину.

Отуда се може закључити, на основу изнесеног прегледа, да су у Ристовићевој ранијој поезији присутнија прва два типа обраћања, понајпре други, у коме се лирски глас обраћа вољеној жени, или евентуално некој другој особи, док тек у његовој зрелој фази, почиње да доминира апострофа. Ристовић се од тада обраћа како одсутним особама, онима које су већ мртве, па му не могу одговорити, као што су неки велики песници попут Витмена, Хелдерлина, Леопардија, Елиота, тако и животињама, али и одређеним предметима и појавама. Ова фигура се, као што смо већ поменули, најбоље манифестује у Ристовићевој књизи *Нигде никог*.

Тако *Нигде никог* почиње апострофом путу за пешачење. Лирски субјект Ристовићеве књиге упућује питање путу куда га то води док иде средином друма „заклоњен огртачем и у обући са јаким ђоновима“ (Ристовић 1981: 9). Најчешће се у песме у којима се обраћа неживим бићима и појавама оне са више адресата.

Песма „Не губећи из вида ниједно биће ни предмет“ коју смо наводили, није једина у којој се лирски глас обраћа већем броју бића и појава. Такве песме су, заправо, честе у књизи *Нигде никог*. Тако се у песми „Рачунајући на нечији повратак“ лирски субјект обраћа у свакој строфи другом адресату, и то најчешће оном који у неком

уобичајеном поимању ствари не може да нас чује, и да нам одговори. У првој строфи адресант се обраћа устима скупљеним за пољубац, при чему није јасно да ли је реч о нечијим туђим устима или својим сопственим, у другој души, у трећој зимском дану, у четвртој житном пољу и у последњој филозофу. Дакле, лирском Ја се обраћа разичитим врстама адресата: људима, људским органима и деловима тела, апстрактним појмовима и стварима.

Наравно, треба поставити питање због чега се Ристовић у својој поезији обраћа тако широком дијапазону ентитета, посебно оних неживих или одсутних. За Џонатана Калера, обраћањем другом објекту, посебно апострофом песник заправо успоставља ентитет коме говори:

In these terms, the function of apostrophe would be to posit a potentially responsive or at least attentive universe, to which one has a relation. Apostrophes invoke elements of the universe as potentially responsive forces, which can be asked to act, or refrain from acting, or even to continue behaving as they usually behave. (Culler 2015: 215–216)

Овим ефектом и Ристовић у своме песништву ствара илузију дијалога између лирског Ја и других. Колико му је стало да овај утисак произведе, сведочи и то што другим објектима Ристовићево песничко Ја веома често говори у питањима, као у, рецимо, већ анализираној песми „Питања за онога који није овде“, где се путем питања обраћа учитељу.

О жељи песника да лирски монолог постане дијалог, указује и песма „Кентаур са главом обасјаном из оба правца“. Иако обраћања берберину у овој песми нису изговорена у питањима, већ у заповедном начину, веома је занимљиво колико лирско Ја поклања пажње бербериновом говору („Немој ми шапутати на ухо речи“; „Не говоримо истим језиком“). Јасно је, да је овај опис берберинових исказа намењен читаоцима, код којих треба да произведе утисак, или ако хоћемо илузију, занатлијиног говора, његових речи. Отуда би се ови монолози Ристовићеве лирске инстанце или инстанци у *Нигде никог* могли парадоксално означити дијалошким.

Употреба апострофе у Ристовићевој поезији, поготово у књизи *Нигде никог*, из које наводимо примере, била је и у функцији песникове намере да да глас оним скрајнутим и подређеним, који се налазе на друштвеној маргини.

Међутим, Ристовић се у своме песништву путем апострофе, веома често обраћа и неживим бићима, предметима и појавама. Овакву употребу апострофе је разматрао и Џонатан Калер, који закључује да је фундаментални гест апострофе „to make something which cannot normally be addressed into an addressee, treating it as a subject capable of hearing, and thus in principle capable of acting and responding“ (Culler 2015: 232)

Тако, наш песник, путем апострофе, даје глас и предметима и животињама, и њих такође преводи из живог у неживо стање, или када су животиње у питању, у стање оних који могу да одговоре. А све их конституише као објекте који су способни да чују лирски глас из његових стихова, и могуће на њега одговоре.

Овим обраћањем стварима које се схватају и перципирају као предмети којима се не можемо обратити, песници прекорачују уобичајене границе људске перцепције:

A specific effect of apostrophic address is to posit a world in which a wider range of entities can be imagined to exercise agency, resisting our usual assumptions about what can be imagined to exercise agency, resisting our usual assumptions about what can act and what cannot, experimenting with the overcoming of ideological barriers that separate human actors from everything else. (Culler 2015: 242)

Ова прекорачивања, и самим тим обогаћивања, људског искуства мимо познатих граница, и њихово тестирање, јесу према Калеру и задаци лирике: „The testing of ideological limits through the multiplication of the figures who are urged to act, to listen, or to respond is part of the work of lyric“ (Culler 2015: 242)

Један од добрих примера давања прилике неком неживом објекту да проговори, јесте упитно обраћање лирског Ја у песми „Занат од којег рука светли“ једној, за Ристовићеву поезију карактеристичној, малој ствари – пшеничном зрну:

Где си било до пре неки час, ти пшенично зрно,  
што ми наједном паде на столњак док сам седео  
са онима који не виде ни шта веће а некмоли твоју сићушност? (Ристовић 1982:  
25)

Једна од најинтересантнијих песама књиге у којој се лирски субјект обраћа већем броју адресата, и то оних који не би требало да му ни на који начин могу одговорити, јесте „На крају пута учинило ми се да видим неког ко носи упаљену светиљку“. Сви ентитети којима песничко Ја упућује своје речи су исте врсте. Он се обраћа, из строфе у строфу, различитим деловима сопственог тела: удовима, рукама, трбуху, устима, и на



крају очима. Свака строфа почиње на исти начин речију „довољно“. У истом реторичком обрасцу Ја говори најпре удовима да су довољно ходали, рукама да су довољно примицале или одмицале од њега различите предмете, и устима да су довољно ситнила и пила. На крају се лирска инстанца обраћа очима којима поручује:

Довољно сте гледале оно што је горе и оно што је доле, ви моје очи,  
(ситне предмете и бића или увеличана бића и предмете, тако да се од њих могао видети тек део),

Ви уоквирене наочарима и заклоњене стакалцем у којем се вазда огледа лице саговорника. (Ристовић 1982: 28)

Оно што као питање лебди над овом песмом јесте разлог таквог обраћања лирског Ја деловима сопственог тела. Поред тога што лирско Ја на извештан начин себе „умножава“ дајући атрибуте аутономних бића својим органима, за одгонетку ових обраћања може нам послужити необични наслов песме „На крају пута учинило ми се да видим неког ко носи упаљену светиљку“, који на први поглед нема никакве везе са самом песмом. Ипак, наслов нам потврђује оно што бисмо без њега само посумњали, а то је да се лирско Ја налази на крају пута, односно да се приближава смрти, с обзиром на то да у Ристовићевој поезији пут и путовање најчешће јесу метафора за животни ток. Налазећи се на крају живота, лирски јунак ове песме се опрашта са својим телом и његовим деловима које његова душа управо напушта. Ово опраштање је градацијско, јер се лирско Ја најпре обраћа својим удовима, прво ногама па затим рукама, који први губе функцију. Затим се обраћа органима за варење, који одступају други, и тек на крају очима, односно чулу вида, јер живети, умногоме, значи видети и гледати свет око себе.

Овде је смрт, једна од најфреквентнијих тема Ристовићеве поезије, дата из посебно занимљивог угла, у покушају да се опише сам тренутак преласка са једне равни на другу. Када се губи и оно последње што веже лирско Ја за овај живот, његово чуло вида, чини се да се њему отвара један други видик, а то је оно што наслов саопштава. Лирском субјекту се чини да на крају пута, односно у тренутку смрти, види „неког ко носи упаљену светиљку“. Наравно, ова слика није потпуно поуздана, нити је јасно ко је тај са светиљком, можда Бог или анђео? У сваком случају, виђење некакве светлости према исказима људи који су доживели клиничку смрт, чест је случај у овој ситуацији која је најприближнија смрти. Ристовић је обликујући овај приказ вероватно и та искуства имао на уму.

Пошто је живот путем обраћања сопственим удовима, у претходно анализираној песми, Ристовић представио као телесну и чулну чињеницу, у песми „О души“, песничко Ја се обраћа овом нематеријалном делу сопственог бића. Путем обраћања души, и самим тим разговора с њом, лирски субјект још једном проблематизује кохерентност сопственог бића. Однос који постоји између њих двоје нипошто није једноставан, нити су он и његова душа потпуно стопљени у један ентитет, те отуда и питање:

У којем сродству сам са тобом, ти душо  
јеси ли ти моја рођака коју нисам познавао све до оног часа  
кад је угледах како седи на ивици кревета и изува ципелице? (Ристовић 1982:  
72)

Овако питање се може поставити, и душа се назвати рођаком коју не познајемо, и из разлога што ни лирски субјект ове песме, као ни било ко други од нас уосталом, никада своју сопствену душу није видео. Он се пита и шта њих повезује када очито постоји доста ствари које их раздвајају:

Ти која припадаш женском роду, откуда да мени припадаш,  
и шта је то што твој пол чини вазда различитим од мог пола  
а да си у исто време једно са мном, који те наводим на зло и не први пут у не  
било којим поводом? (Ристовић 1981: 72)

Поред различитог пола, раздваја их и невиност, односно испрљаност, насупрот његовој грешности, душа је чиста и невина. У наредној строфи потенцира се та стална несугласица између Ја и душе, ради чијег дочаравања је Ристовић можда и испевао ову песму у апострофи:

Невоља и јест у томе што живимо у сталној размирици  
ослушкујући једном једно и други пут друго и трећи пут треће,  
и не дајући за право ни једном, него поступајући онако како нам се чини  
најбоље за обоје. (Ристовић 1982: 72)

У последњој строфи се, ипак, разоткрива највећи разлог пукотине која постоји између Ја песме и његове душе. За разлику од лирског казивача, душа се налази на обе стране, она је једним делом овде, док је истовремено присутна и у сфери духовних и виших ствари:

Ти која си овде у исто време си и тамо,  
измишљајући стотине разлога да ми утекнеш или да стојиш уза ме

док држим у једној руци перо, а другом притискам комадић хартије. (Ристовић 1982: 72)

Превођење ентитета којима се песнички глас обраћа из непостојања у постојање, није једина улога апострофе у поезији. У критичарској традицији се, углавном, указивало на улогу апострофе у уношењу повишене емотивности у говор и у стихове. Међутим, Калер сматра да је за апострофу много важнији сам акт обраћања, који он види као ритуалистички чин, као догађај у лирској садашњости (в. Culler 2015: 213).

Ритуалистичка инвокација, коју поезији даје апострофа, подједнако је важна и за субјект који говори, који на тај начин себе успоставља као песнички глас. За Калера апострофа је фигура ендемска за поезију и зато „apostrophe works as a mark of poetic vocation“ (Culler 2015: 216).

Овај амерички теоретичар инсистира да је апострофа говор који највише одудара од уобичајеног и стога је еминентно песнички. Он чини да песнички говор буде церемонијално-ритуалистички, социјални – али и профетски, апострофа „make things happen by acts of naming“ (Culler 2015: 223). У свим случајевима када се о апострофи ради „the ritualistic dominates the fictional, as the poem seeks to establish itself as an event of memorable language and not the fictional representation of a past event“ (Culler 2015: 223).

Поред овог ритуалистичког момента, који итекако и Ристовићевој поезији даје профетску компоненту, коју смо већ помињали, апострофа уноси и догађајност у песму. Овим именовањем другог, сама песма постаје догађај који се дешава пред нама. Отуда, према, Калеру, поезија у којој доминира апострофа није наративна. Уопште, амерички аутор у својој теорији лирике заступа схватање лирике као ненаративне врсте:

The fundamental characteristic of lyric, I am arguing, is not the description and interpretation of a past event but the iterative and iterable performance of an event in the lyric present, in the special „now“, of lyric articulation [...] Fiction is about what happened next; lyric is about what happens now. (Culler 2015: 226)

Овакво схватања лирике, као догађаја који се одиграва у тренутку говора, посебно је уочљива у поезији испеваној у апострофи:

Nothing need happen in an apostrophic poem, as the great romantic odes amply demonstrate. In lyric there is characteristically dominance of the apostrophic an ritualistic. Nothing need happen in the poem because the poem is to be itself the happening. (Culler 2015: 226)

Пошто песничко Ја креира догађај путем самог акта обраћања, оно на тај начин доказује и своју песничку моћ. Отуда није чудно да друга уочљива говорна стратегија лирског Ја Ристовићеве књиге *Нигде никог*, поред постављања питања, јесте заповедни говор. Налажући бићима и појавама којима се обраћа шта да чине, лирско Ја доказује своју моћ. Како што је питањима упућеним другим лицима Ристовић стварао илузију разговора који се дешава пред читаоцем, тако се овим упућивањем наредби другим бићима, ствара утисак да се радње које се по налогу лирског субјекта врше, дешавају пред унутрашњим читаочевим оком. Отуда су оба говорна модуса начини да се од песме направи догађај.

Императив који Ристовић често користи, посебно доприноси профетском карактеру његовог лирског субјекта, али исто тако и креацији онога коме се на такав начин лирско Ја обраћа. Ово није нимало изненађујуће, имајући на уму да је и сам Бог створио небо и земљу кроз наредбу, односно императивом (в. Агамбен 2012: 35). За Ђорђа Агамбена „реч која је на почетку, пре свега, може бити једино наредба“ (Агамбен 2012: 35). Овај савремени италијански мислилац нас и подсећа на области у којима је употреба наредби најчешћа: „Право, религија и магија – у чијим почецима, као што знате, није једноставно направити разлику – чине, наиме, сферу у којој је језик увек у императиву.“ (Агамбен 2012: 48)

Ристовићев песнички субјект отуда често спаја у себи профета, шамана и законодавца. Он исказује тежњу за уређивањем света путем својих наредби. Оне се крећу од оних једноставних и уобичајених налога које упућујемо другом људском бићу, какве су оне из песме „Радионица“ упућене кројачу:

Ти што кројиш доламу од мишјег крзна  
одложи за тренутак свој алат,  
ружу са прибадачима и узане маказе. (Ристовић 1982: 16)

Међутим, већ у песми у којој се лирско Ја обраћа ужету („Размишљање о ужету“), видимо његову намеру да прави распоред у свету, и дели улоге другима. С обзиром на то да уже не може издржати његову тежину, и послужити му да се са њим обеси („прекинућеш се управо оног часа кад будем помислио да су ми под руком /

толико пута поменута вечност [...]“ (Ристовић 1982: 32)), лирски субјект му налази другу намену:

Буди онда уже којим говедо воде кроз жито  
и уже којим клате звоно на сеоској звонари у поноћ  
и уже које везују око појаса док силазе у бунар са лонцем у једној и светиљком  
у другој руци. (Ристовић 1981: 32)

Као да у овом „буди“ којим строфа започиње, осећамо одјек оних творачких речи, помоћу којих је Бог стварао и уређивао свет.

Са овог становишта интересантна је врло и вишеделна песма/циклус „Љубавни труд“. Овде се лирски субјект из дела у део, а некада и у оквиру исте микро целине, обраћа и заповеда адресатима из различитих сфера. Најпре издаје заповест колском точку, који се окреће „овим путељком који води у Нигде“ (Ристовић 1981: 39) (јасно је да је тај пут којим се креће Ристовићев точак заправо живот који нас води ка смрти), затим у петој песми наређује палидрвцу да настави да гори („Гори још који тренутак, ти палидрвце“ (Ристовић 1982: 41). У шестој песми неком неименованом „ти“ којем поручује да не ослушкује сопствени цвркулт, док се у осмој обраћа чак трима различитим објектима мишу, вечерњој светиљци и старомодној свили. Мишу заповеда да му пређе преко руке, вечерњој светиљци да не утрне, а старомодној свили да му не заглушује глас својим шуштањем. У последње две песме, деветој и десетој, лирско Ја се поново обраћа људском бићу, неком „ти“, коме издаје низ наређења.

Видимо да је једна од карактеристика Ристовићевих обраћања генерално, али и оних обликованих у императивима, стално кретање од живих ка неживим бићима, од људи ка животињама и назад, чиме се прописује и уређује читаво окружење.

Ова тежња лирског Ја Ристовићеве поезије за преузимањем божанских прерогатива, и исказивањем сопствене моћи, најјасније се очитује у песмама у којима он издаје наређења природним појавама и елементима.

Таква је песма „Елементи на које нам ваља рачунати“, у којима лирски субјект усмерава кретање и деловање ватре и воде: „Једна да гори у пећи и да баца варнице унаоколо [...] Друга нека се сручи на кров за летњег поподнева [...]“ (Ристовић 1982: 77). Могућност да заповеда овим природним силама, и да уређује начине њиховог деловања може имати само божанско биће.

У песми „Снегу“ лирско Ја се обраћа овој природној појави, заповедајући јој да напада на одређени предео и бића и предмете који га сачињавају. И овде видимо настојање песничког гласа да утиче на природне процесе и појаве. Ипак, овде постоји и нека врста предумишљаја лирског субјекта. Он жели да снег напада како би завејао његове трагове, када се буде враћао од своје драге, да би те посете остале тајне: „Завеј мој траг када се будем враћао од оне / која седи у кревету погледа упрта у једном правцу“ (Ристовић 1982: 17)

У својој поезији, највише у анализираној збирци *Нигде никог*, у којој је поступак обраћања и апострофе доживео свој врхунац, Ристовић је апострофу користио из три разлога. Најпре као средство произвођена утиска дијалога са целокупним светом око себе, и давања гласа онима који тај глас никада, ни у животу, ни у поезији, нису имали, од личности са маргине до малих ствари, и животиња које, попут свиње, служе само за клање и исхрану. Овај ефекат је посебно учинковит када је обраћање изречено у облику питања, тада је илузија дијалога најснажнија.

Други разлог обраћања и апострофе јесте у креирању профестског лика песничког субјекта, и ритуалистичког карактера Ристовићеве поезије уопште. Овој карактеристици Ристовићеве лирике посебно доприносе апострофе у императиву.

На трећем месту, обраћањем другима Ристовићево песничко Ја истовремено те објекте свога обраћања и ствара. Песничко Ја самим именовањем других којима се обраћа, њих конституише. Отуда је посебно занимљив и наслов књиге којом смо се у овом поглављу највише бавили, а то је *Нигде никог*. Необично је да се књига која пред нас изводи толики број различитих карактера, људи разнородних занимања и природа, да не помињемо животиње и предмете, тако зове. Али тај наслов, који је наизглед, изузев једне истоимене песме у њој, без превелике везе са њеном садржином, даје нам сигнал да *Нигде никог* схватимо као песничку креацију једног мноштва управо путем обраћања. Пенички глас је принуђен да креира свет својих сабеседника, и испуни празнину, управо зато што се налази у пустоши.

Такво разумевање њеног наслова, и уопште концепције целокупне књиге, поспешује и сама песма „Нигде никог“. У њене последње две строфе, лирски субјект поручује неком „ти“, које би најпре могло бити он сам, да читав свет који га окружује јесте свет сенки и што је још значајније, свет одсуства:

Удари другим правцем, не оним који си одабрао,  
Учиниће ти се, можда, настањеним  
Дворане, суднице и читаонице са отвореним окном.

Дабоме, буди пријатељ сенки  
бића и предмета  
што ти изгледају савршени у својој одсутности. (Ристовић 1981: 75)

Својим песничким говором Ристовићево песничко Ја, позива бића и предмете из одсуства у присуство. Отуда, ословљавање и обраћање, истовремено значи и стварање, чиме Ристовићева поезија добија карактер перформативног исказа, у којима „исказивање реченице представља неку врсту чињења радње“ (Остин 1994: 15).

## КАТАЛОГ У ПОЕЗИЈИ АЛЕКСАНДРА РИСТОВИЋА

Више пута смо, током нашег прегледа Ристовићевих песничких књига, помињали поступак каталогизовања и набрајања, као један од карактеристичних за његов књижевни опус. Његова поезија доноси најразгранатије поступке каталога или спискова у читавој српској поезији друге половине двадесетого века. Прегледом његових песничких књига, Александар Ристовић се испоставља као најмаркантнији и најупорнији корисник овог древног песничког, и уопште књижевног поступка, у читавом нашем савременом песништву<sup>96</sup>.

Поступак каталога, један је од најстаријих песничких поступака. Почев од чувеног Хомеровог пописа бродова у *Илијади*, и пописа божанских створења у Хесоидовој Теогонији, све до бројних репрезентативних остварења двадесетовековне књижевности, литература нас стално суочава са различитим врстама спискова. Иако се, у први мах, како примећује Умберто Еко у својој књизи *Бескрајни спискови*, која је истовремено и антологија најпознатијих каталога књижевне и ликовне уметности, чини да би попис „био типичан за примитивне културе које још увек имају неодређену представу о свету и ограничава се на то да праве списак оноликог броја њених својстава колико су у стању да наброје не покушавајући при том да између ових успоставе хијерархијски однос“ (Еко 2011: 18), историја културе итекако демантује овакво становиште, па су спискови присутни и у средњем веку, ренесанси и бароку „и затим посебно у модерном и постмодерном свету“ (Еко 2011: 18).

У једном од ретких теоријских дела која се баве овим свеprisутним текстуалним поступком *The List: The Uses and Pleasures of Cataloguing*, његов аутор, амерички теоретичар Роберт Е. Белкнап, дели листе на прагматичне и књижевне. Што се прагматичних листи тиче: „The oral passing of family histories and genealogies, as well as the instruction of skills, could have possessed a list like structure“ (Belknap 2004: 10). Када су у питању књижевни каталози „They are the ones that are set apart from pragmatic lists, preserved by marked artistic endeavor, even if they may not appear to be.“ (Belknap 2004: XIII). Ову поделу следи и Умберто Еко, који раздваја практични и „поетски“

---

<sup>96</sup> Да је поступак каталога присутан не само у Ристовићевој поезији, већ и у његовој прози, сведочи и прозни запис „Задовољства“ из постхумно објављене Ристовићеве прозне књиге *Кожа*, који је састављен искључиво као списак радњи које приповедном субјекту овог записа доносе задовољство. Текст тако чини низ од више десетина глагола у инфинитиву.



списак (в. Еко 2011: 113). Као примере првог, италијански ерудита наводи куповну листу, списак гостију, библиотечки каталог, инвентар предмета, попис имовине, јеловник итд.

У оба случаја, Белкнап листу дефинише као „formally organized block of information that is composed of a set of members“ (Belknap 2004: 15). Најједноставније речено, за овог америчког теоретичара „lists are frameworks that hold separate and disparate items together“ (Belknap 2004: 2).

Као један од разлога за креирање књижевних каталога и листа, Белкнап наводи тежњу аутора да дочарају обиље и мноштво: „Many writers exploit or elaborate upon listing techniques to achieve a particular effect: the suggestion of plenitude, of rapid motion, or the joyfull concatenation of a number of a possible mixtures of language.“ (Belknap 2004: 3). Сличан разлог креирања спискова наводи и Умберто Еко. Прибегавамо овом начину структурисања текста „када се не зна о колико ствари говоримо, и подразумевамо да је њихов број ако не бесконачан, онда ипак астрономски велики“ (Еко 2011: 15). У том случају је посреди „топос неизрецивог“. Писац суочен са нечим неизмерно великим и непознатим „нам каже како није у стању да се изрази, и стога износи врло често списак као узорак, пример, или наговештај, препуштајући читаоцу да замишља остало“ (Еко 2011: 49).

У другом случају списку прибегавамо „када нисмо у могућности да за нешто дамо суштаствено одређење, и да када говоримо о тој ствари, будемо у стању да ову учинимо схватљивом, на неки начин појмљивом, ми набрајамо њена својства“ (Еко 2011: 15).

Иако су листе присутне и у бројним прозним делима, однос поезије и каталога је посебно интересантан, јер песма својим визуелним изгледом подсећа на списак, како каже Роберт Белкнап „poems usually take forms that provide a natural environment for lists“ (Belknap 2004: 15).

Када се о Александру Ристовићу ради, за њега је изражавање у списковима и стављење знака једнакости између песме и каталога било сасвим природно. У његовим песмама ћемо наћи спискове, дуже или краће, затим песме које су у целини грађене попут списка, али и циклусе и читаве песничке књиге које су креиране према овом принципу.

На прве маркантне спискове наилазимо у Ристовићевој трећој збирци *Дрвеће и светлост унаоколо*. У овој књизи, Ристовић нам у уводној песми „Они који проводе поподне под стаблом јабуке“, испоставља каталог различитих говорника, са којима би требало да се сусретнемо у његовој збирци. Ристовић набраја, како низ оних који ће нам се обратити, тако и ситуације у којима ће то бити:

Господар висоравни, мој пријатељ, у часу када једна звезда  
Пада на неплодно тло сагоревајући танким сјајем, говори.

Гонилац зечева, чије усне трепере на непознатом инструменту  
у пољу које ће за тренутак ишчезнути, говори.

Ковач мачева, у прозрачном јутру  
Преплашен међу онима који оклевају или одустају, говори.

Онај који открива ватру тарући два комада дрвета,  
где при том мирис једног јединог цвета доводи чула до савршенства, говори.

Дечак, ждерач плаветнила, враћајући се из поља са чудесном лампом  
коју придржава руком у висини лица, говори. (Ристовић 1964: 9)

Поред овде наведених, Ристовић у овом свом списку наводи још четири говорника, да би се у последњем десетом дистиху вратио првом и тако циклично затворио песму. Иако овакав завршетак и округао број од десет чланова сугеришу да је каталог говорника који нам се овде представља потпун, његова употреба је свакако у функцији представљања бројности гласова који ће нам се обратити у књизи. Поред значајног броја лирских казивача, каталог истиче и њихову разноликост. На једном месту су, дакле, здружени, веома различити гласови. Иако су, како смо већ писали, у питању личности из сеоског и руралног окружења, што их на овом списку спаја, они су сви различитих занимања и особина. То и јесте још једна од значајних карактеристика, како књижевних, тако и прагматичних листа, коју је навео Белканп, да имају способност да у себи споје веома различите ентитете.

Још једна песма грађена као каталог у *Дрвећу и светлости унаоколо* јесте „Опажање или знаци учињени на земљи која трепери“. У њој песник путем овог начина излагања, такође, жели да дочара мноштво и разноликост, али је у питању, не број оних који ће говорити, већ онога о чему се жели говорити – а то је углавном свет који нас окружује, природа пре свега. Овде је тај низ призора презентован у упитним облицима:

Видите ли поље са нејасним знацима године,  
видите ли ружину кулу септембра?

Видите ли тло које вам измиче под ногама,  
видите ли воду језера као нежну једва схватљиву жену?

Видите ли места која бејасмо одабрали за своју смрт,  
видите ли крила раширена пре пада?

Видите ли природу облака,  
човека заштићеног елементима? (Ристовић 1964: 13)

Списак се наставља у Ристовићевој песми, и знатно је дужи у односу на списак казивача, и садржи двадесет и један члан. Такође, овај списак, за разлику од првог, има отворен крај<sup>97</sup>, па тако можемо рећи да овде наилазимо на поменути топос неизрецивог. За разлику од говорника које је могуће пописати, разноврсност природе и читавог света који нас окружује, немогуће је исказати и побројати.

Интересантно је у ова два каталога која смо навели, из Ристовићеве књиге *Дрвеће и светлост унаоколо*, приметити да је песник и путем синтаксичких понављања, било на почетку, или на крају стихова, и истоветним упитним обликом у другом случају, чвршће повезивао разнородне елементе својих спискова. Идентично песник поступа и у низу других песама из ове књиге, наведимо само „Дух који силази међу нас“ и дводелну „Тумачењу Библије“, које су такође изграђене као набрајање и напор да се путем набрајања изрази разнотоност света. У њима улогу обједињујућег фактора играју анафоре „исти“, односно „нека“ и „да“. Управо је ово један од начина повезивања елемената у списак према Белкнапу, и то реторички, док је други тематски: „Textual, literary list become chainlike by forming thematic or rhetorical links“ (Belknap 2004: 27).

Оваква тежња ка презентовању пуноће и разноликости света који окружује песничко Ја, посебно је присутна у књизи *Венчања*. У њој Ристовић структуру коју смо уочили у неким песама књиге *Дрвеће и светлост унаоколо*, а која представља низ различитих елемената унетих у списак, са формалне стране унисованих путем анафора, преноси у читаве циклусе. Тако су први циклус књиге „Дечак из Елеусине“ и централни „Венчања“, грађени као екстензивни каталог, у којем се пописује све оно што се налази у видном пољу песничког субјекта, односно читав појавни свет. У

---

<sup>97</sup> Питање довршености и недовршености каталога једно је од оних у којима се Роберт Белкнап и Умберто Еко разилазе. Наиме, Белкнап сматра књижевне каталоге затвореним структурама, услед ограничености простора, али и конвенција одређених жанрова, док су прагматичне, по њему, оне који се могу накнадно допуњавати, попут списка за продавницу или телефонског именика (в. Belknap 2004: 31). Међутим, Екова размишљања су супротна. Практични спискови су управо због референцијалне обавезе, „коначни, јер је њихова намера да попишу све предмете на које се односе и ништа друго“ (Еко 2011: 113).

складу са Ристовићевим ондашњим интересовањима, у каталогу су се нашли људи и ствари из сеоског пејзажа. И у случају овог каталога, Ристовић је користио као анафору глагол „видим“, која повезује осам од једанаест песама првог циклуса, и седамнаест од двадесет песама средишњег циклуса збирке. Ради разбијања монотоније, Ристовић је у неке песме као анафоре повремено убацио друге глаголе перцепције чути и додиривати, односно „чујем“ и „додирујем“.

Оваквим опсежним каталозима, песник је свакако имао намеру да искаже сво обилје појавног света, али с обзиром на то да и овако један грандиозан списак, који прекорачује границе једне песме, или само једног циклуса, чини само његов мањи део, Ристовићеве каталози и у овој збирци остају отворене структуре.

Ипак, не наилазимо у *Венчањима* само на каталоге у којима се жели представити оно неизбројиво, већ имамо и неколико примера у којима долази до кумулације својстава једне ствари. И само лирско Ја покушава себе дефинисати на тај начин, путем набрајања својих особина, и ситуација у којима се затекао:

И ја сам човек који је дошао из поља, и стављам своје ципеле мокре од росе крај постеље;

и ја сам онај који вас затиче у постељи, и ви устајете окрзнути његовим крилом у недоумици;

и ја сам човек који вас види разрогачених очију, са шаком на устима, заштићене укрупњеним платаном;

и ја сам време апсолутног поступка и време искушаних тренутака у разлици времена. (Ристовић 1966: 14)

Слично је и у другој песми циклуса „Хлеб који нам би понуђен“, где се путем различитих карактеристика покушава представити море:

Говорим о мору које је море крких таласа на твојим шакама,  
о мору чије зелене руже ударају о нага бедра жене док ме љуби,  
о мору које гонетамо другачијим сном, цвећем расрђеним,  
о мору под провидном хартијом, мору-животињи. (Ристовић 1966: 66)

Интересантно је запазити да би се у овом каталогу који набраја својства мора, могли сустрести она два Екова типа каталога. Један којим се кроз топос неизрецивости жели исказати неизбројивост појава, и други путем кога се набрајају сва својства једног ентитета. Иако је овде на први поглед по среди други, чини се да је овај списак и само део могућег, бесконачног пописа, јер се сва својства мора нипошто не могу набројати и исцрпсти.

Чини се да овакав поступак, који није свођење ентитета на суштину, путем једне ефектне метафоре, поређења или дефиниције, већ уланчавањем читавог низа његових својстава, веома карактеристичан за Ристовићеву поезију у целини, баш зато што је за овог песника све битно, и не постоји подела на важно/неважно или суштинско/споредно. Све је подједнако важно, и као што су важни сви мали предмети о којима је, како смо видели, Ристовић упорно писао, тако су битна и сва својства једне ствари или бића.

И наредне песничке књиге Ристовићеве, попут *О путовању и смрти*, доносиле су песме састављене као низ набрајања, у којима се представља део разноликости света, као у песми 29. поменуте књиге, али и покушавају набројати све могуће особине или појавни видови смрти, у читавом низу песама из ове песничке збирке.

Иако смо и у помињаним збиркама регистровали каталоге у песмама, или чак читаве песме, па и циклусе грађене као каталоге, од књиге *Та поезије* и читаве Ристовићеве песничке збирке постају својеврсне књиге-каталози. У овим остварењима спискови се често не налази само у оквиру једне песме, или се не налази уопште, већ више краћих песама чине један каталог. У Ристовићевој зрелој фази, то су углавном каталози малих, свакодневних ствари и обичних људи. Како каже Еко „историја књижевности пуна је опсесивних збирки ствари. Понекад су оне чудесне [...] а некад су оне непојамно нормалне“ (Еко 2011: 67).

Код Ристовића се ради најпре о овим другим, песник у овом периоду свога стваралаштва пописује оно што чини нашу свакодневицу. Тако у књизи *Та поезија* имамо песме о јабуци, капи воде, жаби, птици, пољском мишу, дрвету, потоку итд. Након читања књиге стичемо утисак да нас је песник провео кроз један инвентар свакодневице. А тај каталог свакодневног и маргиналног света није завршен, већ се продужава из збирке у збирку. Свака Ристовићева књига из овог периода представља један отворени каталог, а свакак наредна, у том смислу, продужетак претходне. Као што књига *Та поезија* садржи у себи, захваљујући немалом броју песама, списак малих бића и предмета, тако књиге *Нигде никог* у доброј мери јесте попис маргинализованих и малих људи, аутсајдера о којима смо већ говорили.

Ипак, ово не значи да и појединачне песме у овим збиркама нису грађене по каталожском принципу. Добри примери су већ навођене аутопоетичке „Имена“ из *Те поезије*, и „Не губећи из вида ниједно биће ни предмет“ из *Нигде никог*. Обе представљају пописе Ристовићевих песничких тема. У првој се, у складу са тоном

књиге апострофирају свакодневне ствари, док је друга усмерена на оне који се налазе на маргини.

Ипак, од збирки из Ристовићевог зрелог стваралачког периода посебно треба издвојити *Улог на сенке* и *Дневне и ноћне слике*, јер су обе књиге састављене као сума неколико спискова.

У књизи *Улог на сенке* лако се да издвојити неколицина каталога. Најпре је то списак обичних људи, који смо и раније помињали током анализе збирке у другом делу тезе. Ипак, сада можемо додати да је овај „нехотични“ циклус грађен каталошки, и да је каталог повезан како на тематском плану, пошто су сви говорници у њему обични људи који причају о својим свакодневним пословима, тако и на реторичком плану, пошто све песме спаја истоветна организација исказа.

Међутим, оно што даје разноврсност овом списку, јесте то што су у њему спојени људи различитих занимања и карактеристика. Дакле, у њему постоје и хомогенизујући и хетерогенизујући елементи<sup>98</sup>. Такође, још једна битна ствар јесте да и овај Ристовићев каталог остаје отворен. Ни по чему последња песма низа „Војник“ није другачија, нити издвојена у односу на оне које јој претходе. Отуда је она само још једна песма у низу, још једна карика у ланцу, који се може наставити.

Међутим, овај циклус није једини циклус или песма-циклус из *Улога на сенке* обликован по каталошком принципу. Ту је и раније анализирана „Војничка балада“, затим осмоделна песма/циклус „Пси“, седамнаестоделна песма/циклус „Крчма“, али и низ песама о ручковима. И ових девет песама: „Ручак равнодушног човека“, „Пољски ручак“, „Невидљиви ручак“, „Ручак љубавника“, „Ручак весељака“, „Ручак ђавола“, „Ручак ратника“, „Ручак опсенера“, „Ручак песника“ и „Ручак радника“, представљају недвосмислено један (не)намерни циклус/списак различитих врста ручкова, једне посве уобичајене, чак баналне, свакодневне радње. Оно што уланчава ове песме у каталог јесте тематска компонента, али и истоветна структура наслова песама. Ипак, и овај каталог приказује сву разноврсност ручкова код различитих особа.

Тако се у песми „Невидљиви ручак“ акценат ставља само на аудитивни аспект овог оброка, песма је дата из перспективе неког ко само слуша одвијање оброка:

Чује се шум пивске песне

---

<sup>98</sup> Сличне силе делују и у другим књижевним структурама састављеним од више елемената. Тако и теоретичари песничких циклуса запажају супротстављене снаге у овим структурама: „Први тип силе Стерјопулу назива 'центрипеталним' јер интегрише смисао сваког појединачног текста – компоненте циклуса. Други тип силе је 'центрифугална' јер се тежи да сваки поједини текст функционише као самосталан и ван оквира циклусног контекста“ (Шеатовић Димитријевић 2012: 32).

А не види се ни боца с пивом ни онај што сипа пиво у чашу од тешког стакла  
Чује се сркање чорбе  
А не виде се  
Уста која срчу чорбу (а која би по свему судећи морала припадати каквом  
облапорном човеку)  
Чује се куцање чаше о чашу  
Чује се нож који сече  
Месо и хлеб [...] (Ристовић 1981: 71)

Ручкови су различити, јер различите особе једу различите ствари. Тако ручак ђавола из Ристовићеве песме садржи, између осталог, свињско ухо, бубу, дете које дува у цвет маслачка, као и сухе удове старице. Поред садржаја, различите су и околности и места на којима се обедује. Тако се ручак ратника одвија тик уз бојно поље, и носи са собом ризик да оног који једе погоди метак. То се и управо дешава у Ристовићевој песми, у којој помало неопрезног ратника, током ручка погађа пушчано тане.

Ипак, Ристовићеве песме нам поред разноврсности ручкова, још више приказују разноликост оних који који у њему учествују. Веселјак, опесенар, радник, чији нам рад руку током оброка песник представља, и песник „који би да доведе у склад / Целину и део“ (Ристовић 1981: 77) веома се разликују међу собом. Вероватно најинтересантнија песма из овога каталошког низа јесте „Ручак љубавника“, јер је реч ручак овде двоструко кодирана. Најпре, то јесте оброк који двоје љубавника имају у кревету, међутим, у другом делу песме љубавници постају једно другом оброк, јер једно другом „прождиру“ делове тела током љубавног чина, на начин да „што даље одмиче њихов обед добија / Метафизичке размере“ (Ристовић 1981: 72).

Као и у поменутом низу песама о обичним људима, и овај низ остаје отворен, с обзиром на то да последња песма у њему „Ручак радника“ не поседује неке посебне додатне квалитете у односу на песме које јој претходе.

Слично претходно помињаним песмама-каталошким низовима је устројена и вишеделна песма „пси“. Једина разлика је у томе, што је овде скуп од осам песама и формално уланчан у сложену творевину са датим насловом. Ова песме су међусобно повезане на тематском плану. У свакој појединачној песми Ристовић описује пса, или псе, у различитим ситуацијама. Почев од оних уобичајених приказа паса луталица, или паса у лову или, пак, задужења сеоског пса: „Сеоски пас / Чува руже у дворишту [...] Чува кућу где у сваком прозору је / По једно лице [...] Чува планинско стадо у магли“ (Ристовић 1981: 60–61), све до оних веома бизарних псећих активности, какав је опис полног односа пса и његове газдарице из песме број 3:

Али има паса које њине господарице  
Воде уз дрвене стубе  
О свиленој узици  
И док се оне свлаче  
Пси мотре на лепа гојазна рамена  
И сузице у очима  
А онда воде љубав  
У кревету с балдахином  
И цвиле  
Уз крупне дојке и лица  
Ових ветропирки  
Што говоре у по гласа. (Ристовић 1981: 59)

Ова песма је и још један доказ Ристовићеве тежење ка приказивању свих врста људских исустава у својој поезији, не заобилазећи ни неке табуизирани и ишчашена.

Још једна група паса која обавља неубичајену делатност, јесте она запослена у циркусу. То су пси акробате, који прескачу кроз обруче. Интересантно је што њих Ристовић види као уметнике у псећем свету:

Запослени су то псићи  
Имају послован изглед  
Или боље рећи изглед уметника  
Сваког првог у месецу  
Стоје пред благајном (Ристовић 1981: 60)

Поредећи ове песме и ситуације, видимо Ристовићеву тенденцију да у својим текстовима обухвати, како оне обичне и свакодневне појаве, тако и оне догађаје и бића који умногоме одступају од стандарних модела, уобичајених образаца песничког такође. За све њих, Ристовић је направио места у својим песничким списковима. Само на тај начин, могуће је приказати свет у тоталу, и исцрпети све његове потенцијале и видове.

Интересантна је последња осма песма у овој песми/циклусу, о сеоском псу, јер она може проблематизовати питање отворености овог псећег каталога. Наиме, док су остале песме из овог циклуса дате као наративне секвенце, последња је и сама списак дужности које обавља сеоски пас чувар:

Сеоски пас  
Чува руже у дворишту  
Чува беле кошнице  
Чува бунар и дрво које се огледа у његовој води  
Чува кућу где у сваком прозору је  
По једно лице  
Чува дедине опанке и чизме његова сина  
Испред врата



Чува планинско стадо у магли  
Чува дрвен нужник  
Чува коња и опрему за коња  
(Што мирише на кожу и дуван)  
Чува секиру углављену у пањ  
Чува бич и уже  
Чува гостинску собу  
Чува собичак где се газдина кћер љуби  
Са неком протувом из суседства  
Која јој свлачи румену кошуљу  
И тура прсте у грудњак. (Ристовић 1981: 60–61)

Отуда ова каталожка песма и јесте одличан завршетак већег каталога и скретање пажње на већу структуру, која је пресликана у овој малој којом се та већа окончава. Иначе, и овде аутор *Кости и коже* користи као реторичку везу каталога анафору.

Као топоним у коме се пресецају и сусрећу најразличитији видови света и личности са различитих његових страна, Александар Ристовић у својој поезији апострофира крчму. Тај наслов носи још једна дужа песма/циклус устројена као каталог из књиге *Улог на сенке*. „Крчма“ је састављена од седамнаест кратких делова/песама, којима нам се представља разноврсност особа и бића које у крчму навраћају. Отуда је овај списак и један свет у малом.

Сваки део, или мала песма, пева о уласку неког новог у крчму, а клијентела ове Ристовићеве песничке крчме је више него разнолика. У крчму улазе писци и песници Бранко Радичевић, Николај Гогољ, Бертолд Брехт, Ханс Кристијан Андерсон и Лаза Костић. Ристовић је скоро сваком од њих додао понеки препознатљиви атрибут. Тако је у случају Бранка Радичевића: „У крчму улази / Бранко Радичевић [...] И наједном / Кроз окно се види дрвеће са којег опада лишће“ (Ристовић 1981: 62), док након уласка Николаја Гогоља, крчма постаје добродошло место и за мртве душе. Интересантна је појава Ханса Кристијана Андерсена, који је поново приказан како у једној руци држи зелену жабу, а у другој ружу.

Из сфере уметности у крчму улазе и Лу Саломе, која дозива Фридриха Ничеа, и Маркиз де Сад који корбачем шиба девојке и води љубав са њима. Након садистичких и blasphemичних радњи, овај француски писац „мисли о нади и искупљењу“ (Ристовић 1981: 67).

Нису само писци и уметници гости Ристовићеве крчме. У њу улазе и особе које су симбол власти на земљи, Наполеон и војвода од Руана, као и легендарни јунак Виљем Тел „који води за руку дечака с јабуком“ (Ристовић 1981: 67). Поред ових

властодржаца и хероја, у крчму улази и поворка обичнога света: дрводеља, сељак са рупцем преко јарећих очију, али и мађионичар. Такође, у крчму улази и животињски свет: псето које цвили и говедо од кога „крчма мирише / На поље детелину и стајско ђубриво“ (Ристовић 1981: 66).

Ова имагинарна крчма, која је, како сазнајемо из последњег дела песме, место за предах путника, тачка је укрштања скоро читавог живог света. Као што смо видели, сви су ту, од оних који овим светом владају, преко хероја и уметника, све до људи из доњих слојева друштва, обичних сељака и мајстора. Да се Ристовић не ограничава само на људска бића, већ врло често пева и о животињама, сведоче и ове које улазе у крчму. Животиње су неизоставни део Ристовићевог разноврсног света. Ову разнородну скупину Ристовић је повезао реторичким маниром, отуда први стих сваког одељка каталога гласи „У крчму улази“.

Врхунац ове пописивања, представља претпоследњи део песме, када у крчму улази, главом и брадом, Исус Христ са препознатљивим реквизитима. Улазак божанства употпуњава распон бића која се налазе у крчми:

У крчму улази Христ  
Блед као и обично  
Са јагњетом уза се  
И скидајући трнов венац (Ристовић 1981: 68)

Једина разлика између Христа и осталих гостију крчме је што он на крају одељка који му је посвећен и излази из ње:

Затим он излази на друга врата  
Кријући шаке  
И окрвављена стопала  
Од очију радозналаца (Ристовић 1981: 68)

Будући да жели да се представи као целовити приказ свих бића, а не само његов део, и овај Ристовићев каталог има посебно апострофиран завршетак. Долазак Исуса Христа, и његов излазак, је свакако кулминација овог набрајања, које иде од пса до божанства. Уколико крчму схватимо као слику читавог света, овај излазак божанства на крају песме постаје посебно драматичан. На тај начин, Ристовић се пита о томе настањује ли Бог још увек овај наш свет или је из њега изашао.

Сличне каталоге-циклусе или каталоге-песничке низове, налазимо и у Ристовићевој књизи *Дневне и ноћне слике*. У питању су већ подробно анализирани

циклуси „Лева пукотина“ у којем Ристовић пописује тоалете и његове кориснике, и „Јавне девојке“ где се набрајају корисници сексуалних услуга проститутки.

Интересантно је приметити у циклусу „Лева пукотина“ да се он завршава песмом „Нужник-музеј“, која је и сама један седмоделни каталог тоалета славних личности. Отуда ту проналазимо сличан манир као у циклусу „Пси“, да се циклус-каталог заврши једним мањим списком, у коме се огледа и организација целе структуре.

Такође, што се каталогског принципа по коме је устројен циклус „Јавне девојке тиче“, он је још чвршће повезан како тематским, тако и формално-реторичким нитима. Међутим, и обједињени ентитети у овом списку су велике разноврсности. Такође, и овај каталог има завршетак који представља његову кулминативну тачку, и снажну сугестију да је песник успео да у њему путем набрајања представи целину. У питању је, наравно, појава Бога као муштерије јавне девојке у последњој песми циклуса. Попут некаквог песничког Ноја, и Ристовић је у ове своје циклусе-каталоге издвојио представнике свих земаљских разреда, од животиња до највишег бића.

У циклусе-спискове Ристовићевог песништва, свакако спада и, нешто мање амбициозан од претходних, „Птице“, такође, из *Дневних и ноћних слика*, који не претендује на целокупност као „Јавне девојке“, већ нам даје само део богатог птичијег света, који барем имагинативно читалац песама може допунити.

Да је овакве циклусе-каталоге Ристовић писао и касније, сведочи и већ анализирани одељак „Црнина“ из *Хладне траве*. Овај циклус, заправо, представља један, како смо већ рекли *danse macabre*, али се може сврстати и у поезију са *ubi sunt* мотивом. Да су песме са овим мотивом често каталогског типа напомиње и Роберт Белкнап, према коме „ubi sunt lists the names of individuals who have died, pressing the notion that despite the heterogeneity of individuals and fortunes, death ends all lives“ (Belknap 2004: 25). Увођењем и пописивањем у својој поезији оних који су умрли, песник мртве „simultaneously revived and reburied, brought to life momentarily through the poet’s naming, and re-entombed by the occasion of that action“ (Belknap 2004: 25).

Ако овај циклус због изостанка уобичајене упитне синтагме за овај мотив „Где су“ (*ubi sunt*), можемо само делимично подвести под песме ове тематике, неке друге каталогске песме из Ристовићевог дела, недвосмислено сведоче, да је песник овај топос често имао на уму. Управо таква је песма „Удаљено да се не би видело“ из *Празника луде*:

Где је бакина венчаница, где су њене

маске за лице,  
                    љубичаста за вече  
и бледоплава за преподневне часове.  
где је оно чудовиште које јој је долазило  
на прозор, разгледало предмете у соби,  
показујући кроз замагљено окно  
два гнусна рога, где су бакине девојачке  
папучице,  
                    зелена игла  
                    и стршљен  
за застрашивање наметљивих гостију,  
где је штап уклањала снег  
који се заледио на ципели пре него што закуца  
на врата и осмехне се  
некоме ко се такође осмехује?

Опет пада тих снег  
и неки човек који би доиста могао бити гробар  
пење се уз брежуљак  
тешким корацима. (Ристовић 1990: 64)

Посматрањем Ристовићевих спискова видимо у његовој поезији једну тежњу ка систематичности, којом се желе представити сва бића и предмети који настањују наш свет. Отуда она подсећа на каталоге и табеле елемената које праве природњаци, посебно ботаничари и зоолози. Ипак, у односу на њих Ристовић је у оквире својих спискова укључивао и ствари из културе, као и оне из природе. Отуда је посебно занимљива једна листа из *Кости и коже*, која је, како смо и видели, њима пребогата, у песми број 50, у којој се у њених првих десет строфа набрајају српски песници:

Пијани Тин  
плива Савом,  
сече тамну воду  
белим рукама.

У овој соби су  
другојачије љубичице  
Змајева одећа,  
искрзан капут и игле.

Има летњег цвећа  
путељком уз Стражилово,  
држимо се Бранка, врлудајући  
од једне крчме до друге.

Лако је у Бранковини  
а богме лако и другде:

док силазимо с брега,  
Десанка иде уз брег.

Ошинут небеском муњом,  
лежи Растко на улици,  
неки Црнац га гледа,  
неко девојче му изврће џепове.

Овде је Јакшићев чивилук  
и мали сто за писање,  
песник и супруга му  
виде се кроз летњи прозор.

Давичо је за столом,  
ноћобдија уосталом,  
светиљка је електрична,  
електричне су и остале варнице.

Пливач–непливач Дис  
сече воду Средоземља,  
обасјан рефлектором са обале, види  
десну обалу уместо леве.

Матић гледа озго  
ученика у клупи,  
ученик почиње да лебди  
поред лебдећег учитеља.

Овде су пупољци,  
а овде стабаоце,  
историјски гледано  
овде је Црњански. (Ристовић 1995в: 136–137)

Ристовић је на малом простору, кроз десет строфа и слика сажео читав век српске поезије, направивши омаж знатном броју наших великих песницима. Ристовић је каталог градио укључујући у њега топониме карактеристичне за неке песнике, попут Стражилова, Бранковине и Средоземног мора, али и користећи неке карактеристичне песничке мотиве побројаних песника, па је тако дрвеће и цвеће везао за Црњанског. Исто тако у своје слике је убацивао и познате биографске детаље, попут Дисове смрти, Растковог афричког путовања или Ујевићеве боемије.

Можда је најинтересантнија строфа о Матићу, због утицаја овог песника на рану Ристовићеву поезију, о чему смо већ подробно писали. Отуда би то свакако био разлог из ког је Ристовић Матића насликао као професора који надгледа ученика у клупи, а мање је томе разлог Матићева добро знана професорска каријера. Матићев ученик у

овој Ристовићевој строфи, на крају лекције почиње да лебди, као и његов лебдећи учитељ. Отуда ова слика показује колико је Ристовић у своме песништву чувао свест о сопственим књижевним почецима и Матићевом уделу у њима, чак и када се и временски и поетички веома удаљио од њих.

Иако се песма са крајем овог песничког списка не завршава, број карика у каталогу стаје на броју десет, који сугерише целину и пуноћу. Отуда можемо да се запитамо да ли је ових десет песама за Ристовића срж српске поезије, јер овом низу значајних српских песника недостају барем још Његош, Лаза Костић, Војислав, Ракић, Дучић и Настасијевић, или је у питању само његов лични канон, и списак песника према којима је осећао сензибилитетску сродност и наклоност.

Још једна књига из Ристовићевог опуса у целини устројена по каталошком принципу јесте *Горе и доле*, коју смо изузели из хронолошког разматрања његовог песништва, заузимајући став да суштински не припада Ристовићевом зрелом песништву, иако је тада објављена, већ вероватно ранијем стваралачком периоду. У питању је књига замишљена као сановник, а знамо да су сановници књиге енциклопедијског и каталошког типа попут речника, чак су врло често и сложени по азбучном принципу<sup>99</sup>. Сваки од седамдесет и четири дела ове књиге, садржи у себи један сан и његово тумачење. Отуда би свака нумерисана песма представљала једну ставку у овом сановнику, односно карик у великом каталогу. Ристовић је поред тематског нивоа, овај каталог повезао и синтаксичким поклапањима, па већина делова овог сановника почиње са „Ко сања“, којом почиње, рецимо, и песма под бројем 26:

Ко сања отворену књигу (чије су странице обасјане светлом лампе), па покуша  
да одгонетне слог и то му не пође за руком,  
нека не путује тамо куд је наумио,  
нека се повуче у себе и размисли о оном што ће учинити,  
његов живот, убудуће, није ништа друго до грумен земље ил' дах. (Ристовић  
1983: 17)

или, пак, 61. песма:

Ко сања да лети,

---

<sup>99</sup> Можда је интересантно овде поменути да сам имао среће да приликом одлазака у породични дом Александра Ристовића, где се и данас налази његова лична библиотека, љубазношћу његове ћерке Ане, видим и песниковом руком прављене, писане и коричене речнике, из доба када је у својим зрелим годинама учио енглески језик. Отуда се може рећи да Ристовић није био склон прављењу само песничких каталога, већ био склон прављењу и оних практичних.

убрзо ће умрети загладан у воду, нечији одраз у њој и плаветнило. (Ристовић 1983: 35)

Отуда књига *Горе и доле*, заправо, представља креативну симулацију једног практичног списка. Она је књижевни каталог који имитира практични. Наравно, то није непознат поступак у свету књижевности, и много познатији такав пример је Павићев *Хазарски речник*.

Да слично поигравање песниково наилазимо и у другим приликама сведочи и песма „Санитарна инспекција“ из збирке *Слепа кућа и видовити станари*. Ова песма грађена је као списак који је санитарна инспекција начинила приликом обиласка неког објекта:

Опет цветићи залепљени за уста,  
опет бубамаре удављене у чајним шољама,  
нужници отворених врата за девојчице,  
нужници за дечаке са полуотвореним вратима [...]  
на плажи је међу пивским боцама понеки мртав гавран;  
има нешто талоба на дну сваке употребљене посуде [...] (Ристовић 1985: 105)

Ипак, док се у случају књиге *Горе и доле* ради о поетском каталогу који његов аутор жели да нам представи као практични, можемо рећи да је са овом песмом обрнут случај, овде се практичном списку даје улога поетског.

Чињеницу да је Ристовић велики део својих песничких текстова, циклуса и збирки саградио путем каталожних набрајања није тешко уочити. Бројне песме каталози или цикуси-каталози настају и његове наредне књиге. Отуда је главно питање због чега је он то урадио. Листе су свакако биле средство да у своје песме аутор *Кости и коже* укључи што обухватнији круг предмета, бића и појава. Почев од представљања разноликости гласова који у његовој поезији говоре, бујности природе, па до пописивања мноштва ситних ствари, које најчешће не примећујемо и људи који се налазе на маргини, листе су одувек биле средство исказивања животног обиља у Ристовићевој поезији.

Међутим, каталоге карактерише још једна битна ствар, до које је Ристовићу, мислимо, било посебно стало. А то је особина да сви ентитети који се у каталогу нађу добијају подједнак третман и равноправну заступљеност. Отуда су они били погодно средство Ристовићу за исказивање егалитаристичке компоненте његове лирике. Списак све своје чланове уједињује, али им истовремено оставља њихову посебност. Члан каталога не губи унутар њега самобитност, пошто каталог истовремено уједињује и

раздваја своје елементе, тако да свака ствар укључена у каталог задржава сопствени дигнитет, како у својим теоријским разматрањима пише и Белкнап:

[...] the list is simultaneously the sum of its parts and the individual parts themselves. By accretion, the separate units cohere to fulfill some function as a combined whole, and by discontinuity the individuality of each unit is maintained as a particular instance, a particular attribute, a particular object or person. Like the conjunction *and*, the list joins and separates at the same time. (Belknap 2004: 15)

Исто тако, креирање листа и пописивање света јесте један од начина његовог уређивања и устројавања. Прављењем својих спискова, Ристовић је стварао свет у коме сви његови елементи имају подједнаку вредност. Такође, у оваквом уређивању света огледао се често профестки карактер песничког Ја Ристовићеве лирике. Како наводи Белкнап: „Perhaps, as in that earliest time, such a calling of things empowers us by momentarily allowing us to order our surrounding world, verbally or symbolically putting everything into a sequence and an arrangement we desire, if only that instant.“ (Belknap 2004: XII)

Ово набрајање и пописивање, пројектовање је једног сређеног низа у свет, који се тако стабилизује и осмишљава према неком принципу. Међутим, у позном Ристовићевом песништву, особито у песничкој књизи *Празник луде* наилазимо на спискове који у свет који моделују не уносе ред, већ исказују његову конфузију. У питању су каталози који не садрже никакву међусобну повезаност. Такве спискове Умберто Еко назива „хаотичним набрајањем“. У овим списковима наилазимо на раставна набрајања, у којима се излаже низ утисака, слика или појмова који се ни на који начин не могу повезати (в. Еко 2011: 322–323). Таквих каталога у збирци *Празник луде* има много, посебно у истоименој песми, која је централни текст ове књиге. Из ње скоро нехотично можемо издвојити било који одломак, собзиром на то да је она у потпуности састављена као један конфузни каталог:

[...] Анђели први пут виде снег у дворишту, зебу им крила,  
за њима трче анђеоски пси и мале слуге-удовице;  
из све снаге ударају у звоно лењ звонар и лепојка с бакарним витицама,  
откотрљао се новчић под сто, почињу другојачији разговори и спрдање за  
вечером.

Будала пије вино из пробушеног лончета, а онда из шупље ципеле,  
на језику су му злочеста песма и речи које нагоне руменило на образе,  
стидљив је, усталом, са неком женом танушног носа и прстију,  
утрнуо је светиљку и неко време говори наизуст стихове с унакрсним римама.

Лепојка ставља јабуку пред оног што је доскора био у близини,



трештен је пијан од јабуковог вина и смеје се кад год покуша да устане од стола  
видећи удвојене час њена уста час потиљак,  
онај што не може да поднесе свој нос и ухо одсеца их једним замахом ножа и  
тура у мараму,  
ветар је окренуо за читав круг лепојкин кревет од углачаног дрвета.

Постоје лађне наушнице, љубичаста брада, сочива за удаљавање предмета,  
чују се лажни гласови, певушење или смех оне која се довија у различитим  
посовима,  
виде се затегнут трбух, дојке, коврце на једној страни лица, и друга страна лица  
начињена од ситних ожилјака,  
под руком је час ноћни суд, час књига са скарадним сличицама.

Писар оставља налив перо, оловку (пажљиво зашиљену), исписане листове и  
печат за оверавање преписа,  
скида свој плави џемпер, панталоне, гаће, кошуљу, нарамнице и најицу,  
наг стоји у канцеларији испред прозора с георгинама и флашом вишњеваче,  
док напољу докон полицајац, мотри на докону девојку што ставља кармин на  
усне, застајкујући, а онда продуживши ситним корацама ка оближњој пивници.

Посластичар мирише на кестен, на мед, на стотину млечних производам  
с партијском књижицом у џепу наједном почиње да боји у црвено шећерне  
кугле и пену од умућених јаја;  
такође постоје предмети од свиле, рукавице на пример, или мала крават,  
и пчелица која облеће у посластичарској радионици лица завидљиваца [...]  
(Ристовић 1990: 84–85)

Не постоји, за разлику од претходно навођених каталога, никакав заједнички  
именитељ ових набрајаних слика, ни реторички, ни тематски. Наилазимо на бујицу  
разнородних призора: гозбене слике, љубавни чиновни, провинцијски детаљи, делови  
тела – све је измешано. У питању је један хипертрофиран каталог. Као функцију  
оваквих хаотичних спискова, Еко види –

[...] начин да се изнова покрене, такорећи да се примени Тезауров позив на гомилање  
својстава како би изашли на видело нови односи између удаљених ствари, и у сваком случају  
да се ставе у сумњу они које је здрава памет прихватила. На овај начин хаотични списак остаје  
један од начина овог распада облика који ће, свако на свој начин, спровести футуризам,  
кубизам, дадаизам, надреализам, или нови реализам. (Еко 2011: 327)

Није чудно онда да је Ристовић ове конфузне каталоге највише користио у  
књизи *Празник луде*, чије гесло и јесте било суспензија рационалног погледа на свет.  
Такође, како је свет који је овај песник креирао у својим стиховима у позној фази  
стваралаштва постајао све више гротесктан и отуђен, тако се више није могао пописати  
и каталожки устројити. Отуда ова гомилања хаотичних призора то утврђују. Хаотични

спискови постају, заправо, нека врста распада спискова, Разарање једног претходно усвојеног устројства.

## ДИЈАЛОШКИ ПОТЕНЦИЈАЛ РИСТОВИЋЕВОГ ПЕСНИШТВА

Сав пртљаг му је  
мали кофер, у коме су  
Бодлер, Бењамин, Борхес.

Александар Ристовић, *Даниноћ*

Као што је већ оцењено у књижевној критици, припаднике друге послератне модернистичке песничке генерације одликовала је изразита образованост и познавање токова светске и српске поезије. Ова ерудиција и упућеност на широко традицијско поље манифестовала се, како у њиховој есејистичкој, антологичарској или преводилачкој пракси, тако и у, умногоме, дијалошкој природи поезије већег броја припадника овог књижевног нараштаја. Тако Александар Јовановић у својим опсервацијама о неосимболистима закључује:

Управо, једно од основних својстава неосимболистичког усмерења јесте њен непрестани лирски дијалог са традицијом и културом, са најпознатијим нашим и европским текстовима, од античког мита до модерне европске поезије. Претходним текстовима они прилазе веома слободно и, зависно од одабраног поступка, под њима подразумевају мање или више: од једне синтагме, стиха, мотива, до књижевности читавог једног раздобља, а одражавају их у појединачним песмама, у облику одјека, далеких наговештаја, алузија, реминисценција, преузетих или преобликованих стихова. Понекад су преузети стихови графички маркирани, други пут мање или више прикривени, у појединим песмама једино нас наслов упућује на везу са претходним текстовима, и тако редом. Вантекстовни односи и стваралачки дослук са традицијом обезбеђују овим песмама сложену песничку организацију којом се у њима успоставља сложен и дубок песнички свет. (Јовановић 1994: 62–63)

Нипошто стога није случајно да се највећи део припадника овог песничког нараштаја опробао, углавном веома успешно, и у улози преводилаца поезије. У тој улози су испредњачили Иван В. Лалић, Милован Данојлић, Борислав Радовић, Јован Христић и Бранко Миљковић.

Уопште гледано, првих неколико деценија након Другог светског рата представљало је период веома снажне рецепције значајних аутора модерног песништва. Тих година су објављиване књиге превода водећих светских песничких

гласова. Највећи број ових песника се први пут код нас појавио у засебним издањима тек у овом периоду. Тако су премијерно на српском језику објављене књиге Артура Рембоа, Стефана Малармеа, Вилијема Батлера Јејтса, Т. С. Елиота, Езре Паунда, Волга Витмена, Александра Блока, Осипа Манделштама, Рајнера Марије Рилкеа, Георга Тракла, Сен Џон Перса, Лотреамона, Константина Кавафија али и неких старијих песника, чији је песнички опус постао изузетно значајан за модерну поезију, попут Фридриха Хелдерлина. Знатну улогу у овоме су одиграле и чувене библиотеке, тада моћних издавачких кућа, пре свега Нолитов „Орфеј“, коју је уређивао Зоран Мишић, и Бигзови „Врхови“ под уредништвом Николе Бертолина<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Поред целовитих песничких књига појединих аутора, објављене су и бројне антологије најзначајнијих светских песничких традиција. У програмима ондашњих југословенских издавача нашле су се антологије енглеске, немачке, француске, руске, америчке поезије, између осталих.

У објављивању антологија страних песничких традиција предњачила је библиотека *Орфеј* издавачке куће *Нолит*, коју је уређивао први критичар и антологичар послератног модернизма Зоран Мишић. Поред *Антологије новије немачке лирике* из 1956. године Ивана Ивањија и Бранимира Живојиновића и *Антологије савремене енглеске поезије (1900-1950)* из 1957. године, коју су приредили Миодраг Павловић и Светозар Бркић, чији је утицај на послератну поезију у Југославији био знатан, које су биле иницијални корак у овом подухвату упознавања и рецепције страних песничких традиција, у едицији *Орфеј* су се још нашле и *Модерна руска поезија* из 1961. године коју су приредиле Милица Николић и Нана Богдановић, затим *Антологија немачке лирике XX века* коју су приредили Иван В. Лалић и Бранимир Живојиновић и друго допуњено издање Павловићеве и Бркићеве антологије енглеског песништва из 1975. године.

У овој Мишићевој библиотеци нашле су се поред поменутих и антологије мањих песничких традиција попут *Антологије савремене чехословачке поезије* објављене 1962. године коју су превеле Јара Рибникар и Десанка Максимовић, а приредила Јара Рибникар, затим *Бугарске поезије XX века* (1969) чији је приређивач био Милан Ђурчинов, а преводиоци Десанка Максимовић и Влада Урошевић, и *Новије мађарске лирике* (1970) коју су приредили Иван Ивањи и Данило Киш, а као преводилац им се у овом подухвату придружио и Иван В. Лалић, те коначно *Антологија румунске лирике XX века* (1975) чији је приређивач био Раду Флора.

Наравно, нису само *Нолит*, нити библиотека *Орфеј*, били места на којима су се издавале антологије страног песништва, поменућемо само још антологије објављене у *Просветиној* едицији *Светски класици*. Две је приредио и превео Иван В. Лалић. У питању су *Антологија новије француске лирике: од Бодлера до наших дана* из 1966. и *Антологија модерне америчке поезије* објављена 1972. године, коју је превео заједно са супругом Бранком. У истој едицији је 1963. године објављена антологија *Шпанска лирика: два златна века* коју је приредио и превео Владета Р. Кошутић, а 1977. објављена и двотомна *Антологија руске поезије XVII–XX века* коју је приредио Александар Петров. У овој едицији објављена је 1978. године *Латиноамеричка лирика* поново у преводу и избору Владете Р. Кошутића.

Да су се у овој едицији објављивала и значајна остварења старијих песничких традиција сведоче и књиге *Римска лирика* из 1960. за коју је текстове изабрао и превео Младен С. Атанасијевић, а предговор написао Војислав Ђурић, затим *Антологија француске поезије: од 1400 до 1800* (1975) коју је приредио и превео Коља Мићевић, као и *Антологија првобитне поезије* (1988) коју су приредили и превели Нина Живанчевић, Ивана Миланкова, Златко Красни и Зоран Петковић.

И едиција *Светски класици* могла се подичити песничким изборима мањих традиција, о чему сведочи *Антологија поезије балканских народа књ.1* (1981), првобитно замишљена као вишетомни подухват који је, нажалост, остао само на једној књизи, која у себи садржи антологије новогрчке и турске поезије. Избор грчке поезије је превела и приредила Ксенија Марицки Гађански, док је избор турске поезије превела Ламија Хациосмановић, а приредио и коментарима опремио Неџата Зекерија. Као врхунац ових антологичарских подухвата, могла би се означити двотомна *Антологија светске поезије* из 1983. године, такође објављена у Просвети, коју је приредио Раша Ливада укључивши у овај подухват читав низ наших најзначајнијих преводилаца поезије.

Добар део, ако не и највећи, ових превода извели су значајни песници, међу којима се посебно истичу они из Ристовићеве генерације. Наиме, Иван В. Лалић је преводио Т.С. Елиота, Волга Витмена, Фридриха Хелдерлина, Емили Дикинсон између осталих, Јован Христић је превео Т.С. Елиота, Анрија Мишоа, Ренеа Шара али и неколико песама Константина Кавафија, које су остале у периодици. Бранко Миљковић се истакао преводима Осипа Манделштама, а Борислав Радовић Бодлера, Сен Џон Перса и Пола Елијара. Милован Данојлић је, такође, иза себе оставио обимно преводачко дело, објавивши књиге превода Бодлера, Клодела, Јејтса, Паунда, Арагона и Бродског. Ово преводачко искуство врло често је ишло напореда и са есејистичким, па су из пера наведених песника изашли и врло надахнути и подстицајни текстови о овим патријарсима модерне поезије.

Из претходне песничке генерације у преводаштву су се окушали Миодраг Павловић и Стеван Раичковић. Павловић је превео бројне појединачне песме значајних енглеских и немачких песника за своје антологије, док је Раичковић, сâм или у сарадњи са другима, препевавао углавном руске и уопште словенске песнике, Пастернака, али и Ахматову, Манделштама, Бродског, Цветајеву, као и мајсторе сонета из других језичких традиција Шекспира и Петрарку.

Међу најбољим српским песницима друге половине двадесетог века, превођење значајних светских аутора ишло је напореда са сопственим песничким стваралаштвом. Превођење и представљање најзначајнијих модерних песника, почесто је ишло путем сродности сензибилитета: „Најчешће је то избор по сродности, од значаја и за њихову песништво, али указује и на упућеност у шире токове модерне поезије“ (Јовановић 1994: 65). Искуство бардова модерног песничког израза и водећих светских песника често је служило нашим модернистима да разреше личне песничке дилеме и уобличи сопствене песничке гласове:

Многбројне своје поетичке ставове Миљковић је изрекао саглашавајући се или спорећи са Малармеом, Валеријем, Сипервејлом. „Ариљски анђео“ јесте, бар једним делом, израз валеријевске тежње за апсолутном поезијом, као што је његов однос према националној култури, пре свега у циклусу „Утва златокрила“, умногоме сличан размишљањима њему блиског песника Осипа Манделштама. Превodeћи Хелдерлина, Лалић је (по сопственом признању) решавао и версификацијске проблеме своје поезије, а мотиви Хелдерлиновог и

Рилкеовог песништва неретко су подтекст његовог. Слично се може рећи и за везе Борислава Радовића са модерном француском поезијом (не само са Сен-Џон Персом чије је *Мореказе* изванредно превео), али и са класичним песничким наслеђем. Многе од песама Јована Христића готово да се не могу разумети ако се не познају одговарајуће Кавафијеве песме или, чак, Кавафијево песништво у целини. (Јовановић 1994: 65)

Ова дијалогска природа доброг дела наше савремене поезије била је и велики изазов за српску књижевну критику током последњих неколико деценија. Отуда је настао читав низ истраживања интертекстуалних веза у песничким опусима Ивана В. Лалића, Миодрага Павловића, Јована Христића, Борислава Радовића, Бранка Миљковића пре свих<sup>101</sup>.

Што се поезије Александра Ристовића тиче, као што се могло видети у опширном прегледу, она није до сада превише истраживана у погледу њене дијалогске природе. Ристовић није као неки други савремени песници, попут Павловића, Лалића, Христића, Радовића и Миљковића, био тако видно ангажован у промовисању модерне светске поезије у нашој средини. Ипак, и он се у једном периоду свог стваралачког пута нашао на пословим превођења значајних песничких остварења. Додуше, преводилачки посао никада није био Ристовићева главна преокупација, и он се њиме бавио сразмерно кратко. Ова његова каријера је и кратко трајала, од половине шездесетих, па до почетка седамдестих. Током наведеног периода је у периодици објавио неколицину песничких и прозних превода са француског. Превео је неколико песама добро познатих француских савремених песника Ежена Гијвика, Жоржа Шеадеа и Ива Бонфое, као и песме Пјера Буржада. Позорност привлачи и неколицина превода из Бодлеровог *Сплина Париза*. Најопсежнији преводилачки подухват

---

<sup>101</sup> Иван В. Лалић је очито био најинспиративнији песник за ову врсту истраживања, па су тако о интертекстуалности његове поезије, поред читавог низа појединачних радова, настале две цењене монографије – Светлане Шеатовић Димитријевић *Традиција и иновација: интертекстуалност у поезији Ивана В. Лалића* (в. Шеатовић Димитријевић 2004) и Јована Делића *Иван В. Лалић и њемачка лирика: једно интертекстуално истраживање* (в. Делић 2011).

Монографију на тему интертекстуалности добио је и Миодраг Павловић, који је многим особинама своје поезије близак неосимболистима и песницима другог модернистичког послератног таласа. Аутор књиге *Порекло песме: потенцијал интертекстуалности у поезији Миодрага Павловића* (2008) је Ђорђе Деспих. Велики допринос у проучавању текстуалних веза српских песника са француском културом дала је Јелена Новаковић, пре свега у књизи *Интертекстуалност у српској поезији: француски круг* (2004). У низу модерних српских песника код којих је проучавала односе и дијалог са француском књижевношћу нашли су се и они из друге половине двадесетог века: Васко Попа, Борислав Радовић, Иван В. Лалић, Бранко Миљковић. Поменути романистичкија је наставила своја истраживања у поменутом правцу и након ове књиге, па је у књигама *Интертекстуална истраживања* (2012) и *Интертекстуална истраживања 2* (2014), дала прилог разумевању односа Јована Христића, Милована Данојлића и Алека Вукадиновића према француској поезији и књижевности.

Ристовићев је превод Преверових *Histoires*, који је објављен у Нолиту 1969. године под насловом *Поезија*.

Међутим, ако није био превише активан као преводац и Ристовић се, такође, попут својих вршњака, отворио за утицаје светског песништва. Тај утицај је у више наврата у критикама његових раних песничких књига маркиран као инспирација модерном француском поезијом. Тако Вјеран Зупа пишући о Ристовићевој песничкој књизи из 1969. године констатује: „Није, дакако, никакав проблем установити како је на поезију Александра Ристовића, онакву какву је добијамо његовом књигом *Текстови*, велики утјецај извршила 'лектира' сувремене француске лирике“ (Зупа 1969: 5). Овај критичар најпре наводи Френсиса Понжа, али и Сен Џон Перса. Много година касније, Стеван Тонтић напомиње како је Ристовића, читајући његове ране песме, доживљавао „као неку врсту 'Француза' међу Србима“ (Тонтић 2010: 16), наводећи још да га је овај аутор „подсећао на познате француске пјеснике попут Превера, Понжа, Шара и Мишоа (али понајвише Понжа), пјеснике који нису имали много сродника у нашој поезији“ (Тонтић 2010: 16).

Од француских песника који су оставили трага у Ристовићевој лирици, су, у критикама и освртима онога доба, помињани још Пол Елијар и Филип Клодел. Нема сумње да су скоро сви набројани аутори присутни у Ристовићевој раној поезији. Француске песнике је, што се да потврдити увидом у његову библиотеку, Ристовић, услед његовог одличног познавања француског језика, највише и читао, познавао и, како смо видели, преводио<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Захваљујући Ани Ристовић, песниковој ћерки и истакнутој савременој песникињи, имали смо прилику да прегледамо Ристовићеву личну библиотеку, која се и даље налази у његовом породичном стану. У песниковој библиотеци се налази значајан број књига из модерне француске поезије. Између осталих ту се налазе: *Antologie de la poésie française*, Београд: Нолит, 1958, која носи на уводној страни потпис Александра Ристовића и датум април 1963, вероватно период читања ове књиге, (види ПРИЛОГ 3); Paul Éluard, *Le dur désir de durer; Le temps déborde*, Sechers, 1960, која, такође, на првој страни има исписана имена Александра и Љубинке Ристовић, и наведену 1965. годину; Francis Ponge, *Le grand recueil*, Paris: Gallimar, 1961, поред потписа Ристовићевог овде је убележена 1966 година; Saint-John Perse, *Vents*, Paris: Gallimard, 1957, где је као година читања убележена 1968 (види ПРИЛОГ 4); Paul Claudel, *Cinq grandes odes*, Paris: Gallimard, 1957, према забелешци на првој страни ова књига је читана 1968; Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, Paris: Gallimard, 1966, као и претходно наведене и ова књига носи убележену 1968. годину; André Breton, *Clair de terre*, Paris: Gallimard, 1966, Бретонова књига такође је читана 1968; Paul Éluard, *Oeuvres complètes I-II*, Gallimard; Paul Claudel, *Oeuvre poétique*, Gallimard, Последње две књиге, из чувене библиотеке Плејаде, носе Ристовићев потпис и убележену 1973. годину.

Овај делимични попис личне библиотеке Александра Ристовића потврђује да је од краја педесетих па све до почетка седамдесетих овај аутор активно читао и изучавао модерно француско песништво.

Такође, у претходном прегледу Ристовићевих песничких књига, и сами смо указали на неколицину књижевних дела са којима његова поезија кореспондира. Поред ослоњености на савремену француску поезију у својим ранијим збиркама, од прелазне фазе, тј. од песничких збирки *Венчања* и *Текстови*, Александар Ристовић шири мрежу својих литерарних алузија. Већ смо указали на ослоњеност на библијски текст, особито „Песму над песмама“ у *Венчањима*, као и на недвосмислено упућивање на Елиотову „Пусту земљу“ у истоименој песми у *Текстовима*, али и на неколика позната античка дела и митове. Између циклуса песама у прози из исте књиге и песништва Франсиса Понжа, такође се могу успоставити експлицитне везе.

Уколико имамо у виду рану фазу Ристовићевог песништва, можемо уочити и трагове песништва аустријског песника Георга Тракла. На присуство слика и мотива из поезије овог експресионисте са почетка двадесетог века у Ристовићевој поезији, указала је Бојана Стојановић Пантовић (в. Стојановић Пантовић 2009: 339, 344), а ово њено упућивање је развила Драгана Вујаковић Драгељевић у својој докторској дисертацији, рађеној баш под менторством Бојане Стојановић Пантовић, *Експресионистичко наслеђе у савременом српском песништву* из 2018. године. За ову ауторку „Овакве опсесивне, халуцинантне визије љубави и 'лепе смрти', које доминирају у Ристовићевој поезији, призивају сличне, зачудне призоре у поезији немачког експресионисте Георга Тракла“ (Вујаковић Драгељевић 2018: 166). Опседнутост смрћу није једино што, према поменутој ауторки, повезује ова два песника:

Исто тако, ове песнике повезује херметичност стихова, којима замагљују стварност, у ониричким и подсвесним пројекцијама доживљеног. Један од таквих заједничких, ониричких мотива у њиховој поезији је мотив дечака-двојника, који је симбол удвајања сопственог идентитета, односно присуства некадашњег „ја“ у песнику, који сагледава свет очима детета, погледом свог ишчезлог детињства. (Вујаковић Драгељевић 2018: 167)

Ипак, иако је овај утицај Траклове поезије на Ристовићеву лирику, тек скорије делимично истражен, на трагове овог „уклетог песника“ у своме песништву указао је посредно веома давно сâм Александар Ристовић, објављујући 1966. године у сарајевском *Изразу* есеј о поезији овог аутора „Белешке о Георгу Траклу“.

За разлику од неких других својих савременика, попут Ивана В. Лалића, Јована Христића, Борислава Радовића или Милована Данојлића, Ристовић није остварио



запажено критичко-есејистичко дело, а критиком се бавио највише, како смо већ поменули, током шездесетих година, када је био стални сарадник *Књижевних новина*. Већина његових текстова о другим ауторима настали су у том периоду, у форми текуће критике, као реакција на новообјављена издања. Отуда овај текст о Траклу посебно привлачи пажњу, с обзиром на то да је настао без таквог непосредног повода<sup>103</sup>.

Чини се да није тешко закључити чиме је Георг Тракл могао привући Александра Ристовића. Наш песник у свом есеју највише пажње посвећује опису Тракловог пејзажа, простора његове поезије, као и елемената који се у њему налазе:

Ни вода, ни камен, ни језеро; а опет у исто време: вода, камен, језеро. Затим, сасвим извесно: крај шуме, део неба, ударац пастирским штапом о дрвену посуду, тиролски шешир још једном виђен на јеленским роговима пре него што ћега његов власник узети (можда само некакв дечак кога песник тачношћу своје опсервације прозва Елис). Вероватно: једно поље на домаку шуме где светлост долази одозго [...] Бели ликови увек подржаване одсутности, бело рибњаци и дивље птице након њих, у бекству. Све се свршава једним даном, на чији крај рачуна његова имагинација. Жути летњи зидови уз које ходамо, а да разлог тога хода буде садржан у самом себи, и зато: никаква питања о ономе што је претходило и о доласку каснијег. Једноставна питања упућена су у виду знакова који се покрећу и смењују. Можемо питати: нашто мирис, вода, дечија шака, врт, трава, грумен земље? Исто тако: чему *случајно, чудесно, тихо, лако, ледено, одвојено*? Одговори изостају, боље рећи повлаче се у дубину општег, у његову трансценденталност. Постављач питања није онај који даје одговоре, па ипак одговори су у њему самом. У чињењу. У његовој постојаности да их продужава у свом осетљивом бићу. Осветљаваном изнутра. Јер Траклови елементи поетичности заустављају се на самој ивици бескрајног у нама. Бивају сахрањени у њему [...] Изнад свега, као и у свему, одступање од лиризма у име самог лиризма. Наоко: трновита лутања, светиљчица, божја рука, птичији лет пун хармоније, брегови, дивљач и црни анђеоло који долази из унутрашњости једног дрвета. Лиризми шетњи, поља и кукаца, поетизација места, машта која ствара застакљен видик од самих чудесно устројених, малих, лутајућих сличица. Њихова унутрашњост трпи од суштинског двојства, и јесте то и није, а смисао два пута долази; или је то нови могући смисао који се јавља после првог општења. Слаткоречивости нестаје, а човек, читач стихова или

---

<sup>103</sup> Када се овај Ристовићев кратки есеј појавио, на простору бивше Југославије постојало је тек једно издање Траклове поезије. У питању је књига, коју је превео, и у Загребу објавио, песник Ото Шолц, под насловом *Поезија* 1958. године. Највероватније је ова танка књижица, уз Траклову поезију која је била доступна у периодици, била главни извор из ког је Ристовић црпео своје познавање поезије овог песника, с обзиром на то да га није могао читати у оригиналу. То се да закључити и према Тракловим стиховима које Ристовић у есеју цитира – они су дати у Шолцовом преводу. У питању је одломак из троделне песме „Себастијан у сну“. На срећу, услед малог обима Тракловог песничког опуса, скоро све најпознатије песме аустријског песника нашле су се у Шолцовом избору.

песник („ловац или пастир“, како би рекао Тракл) препуштен је оној бриткости која је слика скепсе, оној љубави која је обликована иронијом. Има се утисак да ће се узано сечиво танко као жаока или језик какве животиње, забости неким вештим покретом неке невидљиве руке у његово срце што се тек отворило да прими један лагодан, пријатан и ничиме неузнемираван пејзаж средњовековних замкова, поседа под боровом шумом и монашке преданости. (Ристовић 1966а: 570–571)

Добар део елемената које је Ристовић у свом есеју и одломку који смо навели представио, могли би послужити и као опис његове ране поезије. Ристовићева опседнутост аисторијским пејзажом, у коме се крећу људи и животиње, подударна је са Тракловом. И код нашег песника можемо наћи анђеле, али и ловца или пастира, што су можда улоге у којима се људска бића најчешће појављују у Ристовићевим првим песничким књигама.

Међутим, овај поглед на рану Ристовићеву поезију, нипошто не открива у целисти њен дијалошки потенцијал. Заправо, када се погледа опус аутора *Хладне траве* у целини, јасно се види да је овај песник можда и више него иједан други лирик његове генерације у својим стиховима помињао друге ауторе и уметнике – песнике, писце, филозофе, сликаре, па чак и научнике. Почевши од *Венчања* овај Ристовић у својим песмама помиње Витмена, Хомера, Дантеа, Шекспира, Овидија, Зеуксиса, Сократа, Диса, Прешерна, Бодлера, Миљковића, Вијона, Андресена, Хајнеа, Ујевића, Сада, Леопардија, Хелдерлина, Т. С. Елиота, Гордану Тодоровић, Балзака, Кафку, Пруста, Борхеса, Бранка Радичевића, Гогоља, Брехта, Лу Саломе, Ничеа, Лазу Костића, Жорж Сандову, Исидору, Честертона, Еуклида, Аристотела, Алис Б. Токлас, Хераклита, Паскала, Платона, Раблеа, Бајрона, Верлена, Хегела, Дилена Томаса, Хесеа, Валерија, Монтења, Спинозу, Декарта, Паунда, Лајбница, Црњанског, Андрића, Крлежу, Њутна, Хајдегера, Толстоја, Блејка, Стивенсона, Конфуција, Вергилија, Понжа, Киша, Попу, Шимића, Бокача, Молијера, Јефимију, Цветајеву, Рембоа, Лорку, Хуана Рулфа, Пушкина, Тина, Змаја, Бранка, Десанку, Растка, Ђуру Јакшића, Давича, Диса, Матића, Далија, Бретона, Золу, Фројда, Јесењина, Исуса Навина, Рилкеа, Маркса, Аристофана, Емили Дикинсон, Ренеа Шара, Фиццералда, Барбиса, Хусерла, Шелија, Сартра, Бењамина, Џојса, Давича, Декарта, Поа, Светозара Марковића, Јонеска, Гогена, Мајаковског, Бабелја, Манделштама, Фрома, Вордсворда, Дикенса, Херодота<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Овај низ имена устројен је према хронологији њиховог појављивања у Ристовићевим збиркама поезије.

Тешко је сетити се неког другог песника, који у својим стиховима помиње овако велики број других аутора. Али као што у своје песништву именује најразличитије предмете и бића, Ристовић у својим песмама призива и читаву једну библиотеку писаца. Присутни су поименце у његовој поезији књижевници и филозофи и из српске и из светске баштине, у распону од антике до двадесетог века. Тешко је онда поверовати да текстове набројаних аутора, Ристовић није бар повремено имао на уму када је писао своје песме. Уосталом, и сам је указао на постојање ове текстуалне компоненте у његовим стиховима, у једној од његових најуспелијих аутопоетичких песама „Сјај и јад извесних чињеница“. Поред осталог, у стиховима које смо раније већ наводили, песничко Ја саветује дечаку-младом песнику да пише и „о књигама које чита“.

Утисак да Ристовићево дело кореспондира и води дијалог са бројним другим ауторима и текстовима исказали су својевремено и неки Ристовићеви критичари и читаоци. Тако Радивоје Микић, у свом тексту „Пет песника“, опажа да су и његови текстови, што је чест случај код савремених песника, „прошарани именима претходника“ и да се и у његовим песмама значења „остварују кроз дијалог са другим песничким текстовима или начинима израде“ (Микић 1993: 109).

На овај позамашан списак других аутора код Ристовића указао је пре одређеног броја година и Стеван Тонтић. Овај опсежан низ различитих имена –

[...] показује нам и Ристовића – ма колико он био пјесник свакодневице и „пјесник природе“ – као „пјесника културе“, каквим се у савременој српској поезији означавају Миодраг Павловић, Иван В. Лалић, Јован Христић, па и Борислав Радовић. Само што је ту Ристовић и осјећајно и стилски другачији: он свога Хомера и Платона, Хегела и Хајдегера, Пушкина и Рембоа призива у пјесму на посве лежеран, интимистички начин, као неког блиског знанца или свакодневног, готово случајног саговорника. Сви се они заправо појављују „демократски“ као предмети међу другим пјесничким предметима, а њихове идеје стоје на свакодневној пјесниковој трпези. Могли бисмо рећи да тако „свјетски дух“ Поезије и Филозофије слободно струји кроз Ристовићеву живахну радионицу. (Тонтић 2010: 19)

Занимљива нам је врло ова констатација Стевана Тонтића, да би се и Александар Ристовић могао сврстати међу песнике културе. Такође, Тонтић је исправно осетио и Ристовићеву лакоћу призивања бројних великана духа у своје песме. Уосталом, Ристовић се присно у својим стиховима не обраћа само другим ауторима,

видели смо да на такав начин разговара и са животињама, биљкама и предметима. Међутим, можда је баш ова заводљива лакоћа наводила на помисао да приликом читања Ристовићеве поезије није потребно (барем ментално) посегнути за делом призваног аутора, да би се сâм Ристовићев текст боље разумео. Анализа доброг дела Ристовићевих стихова показује супротно.

Нека нам као пример послужи кратка песма „Ни Вергилије“, из песничке књиге *Празник луде*. Иако кратак, текст је веома ефектан:

Ходам преко траве,  
гледам у траву,  
из траве не посматра ме нико,  
ничији дах не осећам,  
не гледа ме из траве ни Вергилије  
нити иједан од песника који су живели пре мене. (Ристовић 1990: 31)

У овој песми, укрштају се две важне Ристовићеве теме, тема смрти и раматрање природе песништва. Гледајући у траву, односно у тло под ногама, као у место на које након окончања земаљског живота одлазе наши телесни остатци, лирско Ја песме закључујује да га са тог места нико не посматра. Након такве констатације, намеће се мисао о свеопштој и коначној смртности свих живих бића. С обзиром на то да лирски субјект себе одређује као песника, он наглашава да га одатле не посматра ни један од његових песничких претходника. Ни бављење поезијом не обезбеђује, дакле, другачију судбину од оне која погађа и остала бића. Коначност погађа равномерно све, не постоји никакав загробни живот. Посебно апострофирање Вергилија није, наравно, нимало случајно. Аутор ове кратке песме рачуна на извешан предтекст и подтекст<sup>105</sup>. Ова песма се не може исправно или потпуно разумети без извесних знања из књижевности. Потребно нам је барем описно познавање Вергилијевог дела, али и места које овај песник заузима у европској литератури. Наиме, Вергилијев јунак Енеја силази у славном епу у подземни свет и враћа се из њега, а сам Вергилије се појављује као лик у Дантеовој *Божанственој комедији*, бивајући водич њеном главном јунаку кроз загробни живот пакла и чистишишта. Међутим, Ристовићев лирски субјект у овој

---

<sup>105</sup> Према Тарановском „подекст се може дефинисати као већ постојећи текст (или текстови) одражен у новом тексту“ (Тарановски 1982: 38). Овај југословенско-амерички теоретичар поезије и стиха руског порекла наводи у својој *Књизи о Манделштаму* четири типа подтекста: „1) текст који служи као једноставан подстрек за стварање неке слике; 2) 'позајмица по ритму и звучању' (позајмица неке ритмичке фигуре заједно са гласовима које она садржи); 3) текст који подржава или објашњава неки доцнији текст; 4) текст који песник третира полемички.“ (Тарановски 1982: 38)

краткој песми не види на себи ни Вергилијев поглед, иако је постхумна егзистенција овог песника и победа његовог јунака над смрћу општепозната. Исто тако, Вергилије се овде може схватити као синегдоха читаве историје поезије, имајући у виду да је према многима, рецимо према Т. С. Елиоту, овај Августов савременик и пријатељ, родоначелник европске поезије, и као предводник читавог низа песника који ће доћи за њим.

Међутим, указивање на различите подтексте које би ова кратка песма могла имати овде се не завршава. Иако експлицитно помиње само Вергилија, читање ове Ристовићеве кратке песме неминовно нас асоцира на још једног песника. Наравно, у питању је аутор *Влати траве* Волт Витмен, песник веома близак Ристовићу, о чему ће у наставку текста бити више речи. У последњем, педесет и другом одељачу, Витменове, можда и најчувеније песме, „Песме о мени“ („Song of Myself“) песничко Ја овог текста поручује: „Завештавам себе блату да бих растао из траве коју волим / Будем ли вам опет потребан, потражите ме под ђоновима својих ципела“ (Витмен 1974: 127)<sup>106</sup>. Отуда је сасвим јасно да је и Витмен један од песника које је Ристовићев песнички субјект потражио у трави, али ни њега тамо није нашао. Тако је ова Ристовићева кратка песма полемично постављена према наведеним стиховима аутора *Влати траве*.

Ова, да је тако назовемо, културна компонента у Ристовићевој поезији није статична. Број имена других аутора која се помињу у његовом песништву, знатно се повећава у његовој зрелој песничкој фази. Пре свега, ову промену уочавамо почев од књиге *Та поезија*, што се поклапа и са развојем песничке самосвести у Ристовићевој поезији и певањем поетике. Иако су и раније постојали различити подтексти његове поезије, од ове збирке и сâм песник експлицира постојање ове ослоњености на туђе текстове, путем помињања имена различитих аутора. То значи да Ристовић захтева, да у наше разумевање његовог песништва, укључимо свест о његовом односу према делима других. Тада то обраћање и говор о другим значајним ауторима и добија онај препознатљив лежеран тон, кога у ранијим Ристовићевим збиркама није било. Разлози призивања других личности од књиге, и врста алузије увођењем њихових имена у песму, различити су. Као што смо видели и у примеру који смо навели, некада се мисли на одређено дело, понекад на основни филозофски став који репрезентује опус

---

<sup>106</sup> I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,  
If you want me again look for me under your boot-soles. (Whitman 2013: 78)

аутора који се помиње, некад је као подтекст потребно укључити чињенице из живота одређеног писца, а некад се алудира само на представу која о том аутору постоји у јавној свести. Углавном, многе његове песме имају одређени књижевни подтекст. Са подтекстом се према подели Дубравке Ораић Толић могу успоставити четири основна типа интертекстуалних релација:

1. искључивање или интертекстуалну ексклузију (нпр. алузија)
2. укључивање или интертекстуалну инклузију (стилизација, интертекстуалне врсте као што су пародија, травестија, пастиш и сл.)
3. прјесек или интертекстуалну интерсекцију (реминисценције, топои, одједи и сл.) и
4. подударане или интертекстуалну еквиваленцију (цитат и цитатност [...]) (Ораић Толић 1990: 13)

Уколико сагледамо Ристовићево дело, видећемо да у њему има и алузија, реминисценција и топоса, али и експлицитних цитата, а најмање је појава које Дубравка Ораић Толић одређује као интертекстуалне инклузије.

Један директни цитат из једне позне Ристовићеве песме посебно је интересантан. У питању је песма „О сјају липе“ из књиге *Светиљка за Ж.Ж. Русоа*. На постојање директног цитата указује се експлицитно и у самој песми, па тако њена последња строфа гласи:

И тако док стојимо уз тај малени предмет,  
не разликујемо више једни друге,  
него смо једно: *сјај у сјају, како рече песник*. (Ристовић 1995: 92) (истакао М.А.)

Песник кога Ристовић помиње у последњем стиху песме је Душан Матић, а синтагма „сјај у сјају“ потиче из његове песме „Море“. Указали смо већ да се овом песмом као подтекстом Ристовић служио још у својим књигама *Дрвеће и светлост у налету* и *Венчања*, а очигледно је да је ова Матићева песма, оставила дубок одјек у песнику *Хладне траве*, с обзиром да је за њом посегао и скоро три деценије касније.

Међутим, у овом случају се Матићев текст, за разлику од ране поезије, третира полемички. У Матићевој песми „сјај у сјају“, али и „сјај до сјаја“ и „сјај од сјаја“ је море, тај „заслепљујући недоглед“ (Матић 1954: 210), док је у Ристовићевој песми у питању сјај једног сасвим малог предмета. За разлику од Матића који овај, али и друге снажне епитете користи да би окарактерисао нешто огромно, нешто што превазилази

обухватност наше моћи перцепције, попут мора, Ристовић на идентичан начин означава један „малени предмет“ начињен од липовог дрвета:

Ако од липовог дрвета начинимо какав предмет,  
онда он светли. Али светле исто тако  
и лица оних што га гледају изблиза. (Ристовић 1995а: 92)

Ристовић овде, сасвим у скалду са својом заокупљеношћу малим стварима, указује да се вечност и недоглед које је Матић видео у морској пучини, могу указати и у једном сићушном предмету.

У истој књизи Ристовић нас евидентно упућује на туђи текст и у песми „У пуном јаду и слави“. У овој песми лирско Ја наводи причу мексичког писца Хуана Рулфа као подстицај за песму:

У причи *Макарио* Хуан Рулфо говори  
о дечаку који је толико гладан  
да једе цвеће. И то ме је подсетило

на властито детињство, мада  
нисам толико глад тада само цвећем него и осталим  
што сам сматрао да се може појести. (Ристовић 1995а: 72)

Прича Хуана Рулфа у овом случају служи као предтекст и инспирација Ристовићевој песми, која настаје као реплика на њу. Прича „Макарио“ је уведена у Ристовићеву песму и као доказ да књижевност може одиграти улогу у оживљавању успомена. То се потенцира и у последњој строфи песме:

Док сам читао причу Хуана Рулфа, вратих се  
извесним годинама које су ми биле утекле,  
али не заувек: ево их преда мном у пуном јаду и слави. (Ристовић 1995а: 72)

Рулфова прича, односно, како се у песми каже, један њен детаљ, послужила је, попут Прустове мадленице, лирском Ја песме да се сети сопственог детињства. Књижевност се тако потврђује и као место у коме можемо конзервирати сопствене успомене, што је, такође, једна од битних тема Ристовићеве позне лирике.

Међутим, интересантно је да увидом у помињану Рулфову причу, увиђамо да је Ристовић апострофирањем само једног детаља о једењеу цвећа, заправо помало и прикрио сличности између дечака приповедеча приче и лирског Ја његове песме. Наиме, и дечак из приче не једе само цветове, већ и многе друге ствари, скоро све што му падне под руку.

Упознавањем са текстом поменуте приче, схватамо да навођење њеног наслова у песми није тек узредна ствар. Уколико бисмо се изразили аисторијски, могли бисмо рећи да је свет приче Хуана Рулфа потпуно ристовићевски. Дечак-приповедач Макарио је ментално заостао, и посматра жабе и разне бубе. Он их убија, али и гаји посебну љубав према цврчцима чију музику ослушкује: „Иначе, мени се страшно свиђа да умирим уво и да слушаам цврчање цврчака“ (Рулфо 2006: 107). Такође, у овој причи поред лудила, наилазимо и ишчашену сексуалност у односу дечака и слушкиње, која га повремено доји. Све набројане појаве бубе, жабице, луде, као и мотив женских дојки наилазимо обилато и у Ристовићевој поезији.

Ипак, иако је француску лирику изванредно познавао и много читао, први песник кога је Ристовић експлицитно поменуо у својој поезији, није био нико од набројаних коријфеја француске двадесетовековне поезије, нити Тракл о коме је писао, већ амерички песник Волт Витмен. Аутора *Влати траве* Ристовић помиње у петој песми централног циклуса своје књиге *Венчања* из 1966. године. До тада у својој поезији Ристовић није експлицитно поменуо ниједно песничко име. Чак и ово именовање је у неку руку посредно, јер човек који се појављује у овој песми је неко ко се „издавао“ за Витмена: „видим човека који се издавао за Витмена на божићној земљи заваљен у баштенску столицу“ (Ристовић 1966: 41) Ово помињање Витмена биће тек прво у низу у поезији Александра Ристовића. Додуше, зазиваће наш песник касније у својим песничким текстовима, како смо видели, бројне друге писце и песнике, али ће Витменово име бити најфреквентније.

Када се ово има у виду, пажњу посебно изазива Ристовићев приказ првог српског издања Витменове поезије у Раду 1969. године, које је приредио Тихомир Вучковић који је поред неких својих превода укључио раније преводе Ива Андрића и Тина Ујевића<sup>107</sup>. У периоду када је Ристовић већ напуштао редовну критичарску

---

<sup>107</sup> У Ристовићевој библиотеци могу се пронаћи скоро сва издања Витменове поезије у ондашњој Југославији, поред поменутог издатог у чувеној популарној библиотеци „Реч и мисао“, које носи и Ристовићев потпис (види ПРИЛОГ 5), ту је и БИГЗ-ово издање Витменове поезије у Лалићевом преводу из 1974, као и избор из *Влати траве* који је објавила Свјетлост из Сарајева у преводу Хамдије Демировића 1984. године. Посебно је занимљиво што се у Ристовићевој личној библиотеци налази и издање Витменових целокупних песама на енглеском, које је Ристовић, према сведочењу његове ћерке, лично укориочио (види ПРИЛОГЕ 6 и 7).



сарадњу са ондашњом периодиком, огласио се поводом овог вредног издања. У свом кратком осврту Ристовић се пита о односу савременог читаоца према овом песнику:

Шта се показује као савремено данас у њему, након толико промена у схватањима поезије, након толико поетика и изама, и наравно каквог је (још увек) квалитета то зрачење једне уопште незанемарљиве личности која је имплицитна своме делу у толикој мери да се 'замене' саме по себи намећу“ (Ристовић 1969а: 613).

Према нашем песнику овај однос може бити двојак:

[...] однос овог првог према неоспорној вредности једног затвореног дела, које је коначно у својој затворености, па самим тим и апстрактно, а чији слојеви емотивни и мисаони, наводе само врле и предане истражиоце да их разоткрију, у трагању за материјом као предметом научне заинтересованости, или ја тај однос живи, стваралачки однос који за своју суштину увек има одређено (са прикривеним разлогом) усвајање песникове моћи да у свој простор (*слика* како би то рекао Витмен) уведе и уводи нове чланове оне заједнице, људске, о којој је са толико наде, одлучности и оптимизма певао. (Ристовић 1969а: 613)

У односу на песнике који певају тамну човекову страну, Ристовић као пример овде наводи поред Поа и њему драге песнике Бодлера, Тракла и Диса, према мишљењу нашег песника, Витмен се налази на потпуно другој страни: „нешто изузетно светло у смислу указивања и откривања, и опевања човекове неизмерности, снаге јединке која је оваплоћена у мноштву, у оној заједници где се јединка као таква указује у пуној својој природи: духовној и физичкој“ (Ристовић 1969а: 614).

Витманово опевање човека у својој телесности која „подразумева и дух сам који из њега произилази“ (Ристовић 1969а: 614) према Ристовићу нешто је што је блиско савременом читаоцу и тај „песнички врев Волта Витмен продужава се у њему не правилом какве строге форме, већ, доиста разбијеношћу једне форме која свој склад налази у нечем што би се могло назвати казивањем или сведочењем“ (Ристовић 1969: 614).

Исказујући похвалу избору и новим преводима које је начинио Тихомир Вучковић, Ристовић подвлачи да ће овај избор пружити читаоцу –

Витменову разуђеност емотивне речитости, скалу довољно дугу да искаже песниково поимање света као отворене и увек наново тражене теме – братства хришћанске (и

општељудске) самислости, великог 'слободног пута' демократије и хегеловске дијалектичности у јединству душе и ума. (Ристовић 1969а: 614)

На крају свога текста, као увек актуелно, српски песник истиче Витменова схватања неизбежности човековог биствовања на земљи, као и једнакости међу људима. Ристовић такође истиче да је Витменовом поезијом читаоцима омогућена „виша страна једног песничког звука који стално, и продужено, тражи свој одјек у другима: радости зближења и свести о томе да човеков корак и мисао чине једно“ (Ристовић 1969а: 614)

Дакле, у овом свом осврту Ристовић је истакао неколико ствари. Најпре, он је инсистирао на сагледавању онога што Витменова поезија може пружити данашњем читаоцу. Он уопште разликује два вида рецепције неког песника из претходне епохе, једна може бити научнички, специјалистички, којим се бави уски круг проучавалаца. И то се дешава у случају оних аутора чије је дело означено вредним, али и довршеним. Други вид, јесте стваралачки вид рецепције, када неки данашњи читалац (али и песник) усваја одређене песникове карактеристике. Иако то експлицитно не каже, Ристовић наговештава да Витмен још увек може бити реципиран на овај други начин. Чини се да Ристовић као изузетно важну карактеристику истиче његову формалну недовршеност, која се сустиче у нечему што Ристовић назива казивањем и сведочењем, као и Витменово становиште о јединству умног и телесног.

Након овог приказа Ристовић се више неће бавити Витменовом поезијом у својим есејима, али ће се његово име редовно помињати у његовој поезији. У књизи *Улог на сенке* (1981), која је све у знаку песничке проблематике, наш песник ће америчком великану посветити песму.

У питању је песма „За два и два“. У овом остварењу из *Улога на сенке* Ристовић је експлицитно изразио свој дуг и пијетет према великом аутору *Влати траве*. Лирски глас ове песме директно се обраћа Витмену долазећи код њега:

Не потежи то оружје Волт Витмене  
Старо гунђало  
Ти који си се толико дуго издавао за мог пријатеља  
Испразни цев стави муницију на сто  
Одложи карабин  
Мала сам ја мета за тебе (Ристовић 1981: 19)

Поред тога што америчког барда ословљава као „старо гунђало“ и моли га да одложи пушку, лирско Ја признаје и Витменову супериорност у односу на њега. У наредним стиховима лирско Ја му се представља:

Ја сам онај који ти дотура чисту одећу  
Кошуљу од лана  
Пар дубоких ципела  
Шешир широка обода и старачке наушнице  
Долазим к теби из више разлога  
Као трговац хомерским строфама  
Као онај који се учио стиховима од других и читајући друге  
Па дозволио себи да ти се окрене лицем  
И да ти лицем у лице каже оно што је научио  
И што је морао рећи  
Не другима но теби (Ристовић 1981: 19)

Лирско Ја, дакле, представљајући се као његов слуга, долази Витмену на неку врсту поклоњења и провере сопственог песничког умећа. Тај коме долази на проверу сопствених достигнућа није могао бити нико други до Витмен. И додавање чисте одеће великом песнику може се метафорично схватити као обнављање његове песничке актуелности. Иако се учио певању „од других и читајући друге“ последњи стихови песме потврђују пресудну важност Витменовог песничког гаса за лирску инстанцу ове песме: „Држи своја божанска уста уз моја док год то будем хтео / Ево твојег старинског оружја као руже умотане у папир“ (Ристовић 1981: 20). Поред тога што се истиче јединство сопственог песничког гласа са Витменовим, и присуство Витменовог гласа у сопственом, преображај Витменовог грубог и старог оружја у ружу – што представља иначе један од кључних Ристовићевих песничких мотива – такође се може схватити и као присуство Витменовог наслеђа, али и његова нужна промена у поезији новог савременог песника. Модерни песник модификује Витменова груба средства и слике, у оне много суптилније и фрагилније.

Витмен се појављује и на уму лирском Ја песме „Јагоде“ док говорно лице ове песме путује Америком:

Путујући Америком  
Имао сам цело време  
осећај да ми је једна страна лица жута,  
а друга плава. Више пута  
мислио сам на Волта Витмена,  
а онда отворио Библију. (Ристовић 1990: 23)

Није чудно, поготово ако је лирско Ја песник, као у овој песми, да му се током путовања новим континентом јавља помисао на Витмена. Овај аутор је већ дуго перципиран као, не само најславнији амерички песник, већ и као један од симбола Америке и један од твораца америчког идентитета и америчког мита.

У Ристовићевим књигама објављеним постхумно, такође се појављује Витменово име. У обимној *Кости и кожи* у неколико наврата приказују нам се предели Америке. Наравно, на тим сликама неизбежно је Витменово присуство. Тако је у призорима са Лонг Ајленда:

Валт Витмен седи  
за истим столом,  
светиљка обасјава  
Свето писмо. (Ристовић 1995: 52)

Ристовић у овој својој књизи слика Витмена у средину у којој је и живео, на Лонг Ајленд у држави Њујорк, који је овај песник и опевао у својим стиховима. У приказу песника *Влати траве* Ристовић користи неке добро познате чињенице из живота овог аутора:

Валт Витмен је  
у колицима за паралиптичаре,  
храни кукурузом  
голубове на тргу.

Гледа у снег  
на оближњим крововима,  
једва да препознаје  
енглески језик.

За то време га мотре  
старомодни педери  
из суседне гостионе  
кроз залеђено стакло [...]

Валт Витмен чита  
из мале Библије,  
гори му око од  
неразговетних успомена. (Ристовић 1995: 52–53)

Поред ових асоцијација на Витменову непокретност с краја његовог живота, сексуално опредељење и утицај Библије на његову поезију, Ристовић Витмена смешта и у савремени свет. Топографија је иста она у којој је песник живео, али доба није. Витмен посматра околину са извесним чуђењем, једва успевајући да разуме језик чији

је, на извештан начин, био један од твораца. Језик се променио, али је песник у простору који је обележио итекако присутан и данас.

У *Кости и кожи* на још једном месту се помиње Витмен, поново у једној америчкој „панорами“:

Овде читају Витмена  
и школска деца,  
реч отаџбина има друго значење,  
не оно записано у песму. (Ристовић 1995: 203)

И у последњој књизи коју је за живота Ристовић приредио, *Светиљци за Ж.Ж. Русоа*, поново се помиње Витмен. Најпре у песми „Грбови песника“, у којој жена лирског субјекта чита велике песнике, док он замишља њихове гробове:

Моја жена чита велике песнике. И док  
лежимо једно поред другог под заједничком светиљком,  
замишљам њихове гробове, различита места. (Ристовић 1995: 86)

Наравно, лирски субјект најпре замишља Витменов гроб, а након њега још и гробове Пушкина и Елиота. Изглед сваког гроба исказује карактер дела поменутог песника, или бар неку популарну представу о његовом делу. На основу изгледа Витменовог гроба, јасно је да је тај песник симбол Америке, али и неко ко привлачи младе особе, као и оне склоне алтернативној рок култури, и чије је гроб место ходочашћа за њих:

Гроб Волта Витмена, с грањем, цвећем, лишћем,  
с америчком заставицом и празним конзервама пива  
које остави неко друштванце младића и девојака. (Ристовић 1995: 86)

И у књизи *Песме 1984–1994*, нашла се једна у којој се спомиње Витменово име. То је песме „Одупирање извесним искушењима по сваку цену“, у којој лирско Ја презентује све оно што је добио од неке женске особе која је желела да га освоји. Међу свим тим примамљивим стварима, углавном обојеним еротским сигнаlima, нашла се и књига Витменових песама: „Дала ми је малу ципелу коју је малопре изула, / дала ми је књигу Витменових песама“ (Ристовић 1995а: 87). Књига овог америчког песника нашла се тако међу стварима које су на најбољи начин могле закупити пажњу лирског субјекта и освојити његово срце.

Иако је у свом песничком делу, како смо видели помињао и друге значајне светске, али и српске песнике, и певао песме о њима (попут песама о Рембоу, Бранку Миљковићу, Васку Попи и Данилу Кишу), ниједном другом аутору се Ристовић својим стиховима није тако директно обратио као Витмену у песми „За два и два“ и пожелео

да овај велики песник држи своја уста уз његова. Сасвим је онда разумљива претпоставка да је аутора *Влати траве* Александар Ристовић видео као поетичког сродника, који је у његовим песничким решењима оставио траг.

Интересантно је да и поред тога што је аутор *Влати траве* постао чак и лирски јунак Ристовићеве поезије, о Витменовом утицају на Ристовића, и његовом дијалогу са поезијом америчког песника уопште није до сада писано, нити је Витмен превише помињан у контексту поезије нашег песника. Једино се на Витменово присуство у његовим стиховима кратко осврнуо Стеван Тонтић, у предговору своје антологије *Модерно српско пјесништво*, напоменувши да је Ристовић „изгледа, имао 'иницијацију' у 'демократском' лиризму Волта Витмена“ (Тонтић 1991: 36).

У праћењу ових поетичких сродности и утицаја треба кренути од Ристовићеве књиге *Венчања*, у којој је, како смо већ видели, наш песник први пут поменуо Витмена и тако оставио јасан маркер присуства Витменовог духа у овој својој књизи.

Иако је прва књига Витменове поезије у Србији, о којој је Ристовић и написао приказ, изашла тек 1969. године, дакле три године након Ристовићеве књиге *Венчања*, наш песник је, будући да тада није познавао енглески језик<sup>108</sup>, ипак имао прилике да чита Витмена у преводу. Наиме, познати Ујевићев превод избора из *Влати траве*, појавио се још 1951. године у издању Зоре из Загреба. Поред овога, Ристовић је на још један посредан начин дошао у контакт са Витменовим песништвом, иако тада тога можда није био ни свестан. Наиме, већина раније набројаних француских песника, чији је утицај видљив у раној Ристовићевој поезији, мислимо, пре свега, на Елијара, Сен Џон Перса и Пола Клодела, били су у великој мери витменовци, инспирисани поезијом овог песника новог континента<sup>109</sup>.

Када погледамо у *Венчања*, можемо поред већ навођених стихова у којима се помиње Витменово име, наћи и бројне сродности са песништвом овог америчког барда. Библија као лектира и дуг стих на граници прозе, заједнички су и Витмену и

<sup>108</sup> Према сведочењу песникове ћерке Ане, Александар Ристовић је почео учити енглески језик тек у својим зрелим годинама. До тада је он само читао и преводио са француског језика.

<sup>109</sup> О утицају Витмена на француску поезију и његовој рецепцији у Француској, писала је америчка научница Бетси Еркила у својој књизи *Walt Whitman Among The French*. У својој студији ауторка се директније осврће, између осталих песника, и на Витменов утицај на Клодела („Of the French poets, Paul Claudel most closely resembles Whitman in the form, substance, and vision of his work.“ (Erkkilä 1980: 118)), као и на Сен Џон Перса („The poet Alexis Saint-Léger Léger, who adopted the name Saint-John Perse [...] might also be included among the poets of this new spirit who received impressions from Walt Whitman. His exaltation of life, his cosmic spirit, and his use of a 'libertated' rhythmic verset in such early volumes as *Eloges* (1911) and *Anabase* (1924), place him in rapport with the Whitmanian currents of l'esprit nouveau“ (Erkkilä 1980: 215). Иако се у свом истраживању скоро и не дотиче надреализма, ипак на крају књиге дајући кратки преглед даљег утицаја Витменове поезије, помиње да се дах и дух овог песника могу уочити „in Paul Eluard's cosmic love poetry“ (Erkkilä 1980: 226).

Ристовићу. Поред стиха, ту је и идентичност песничког тона, можемо рећи да и Витмен и Ристовић припадају традицији поезије хвале, оне која слави живот у његовом тоталитету. Као обележје овог песничког стила можемо навести следеће:

Mainfold traits of the sublime style are here: the visionary spirit and invocative tone, the irregular line length and harmonic use of sound, the sense of mankind as one great body, with personifiable characteristic, the exclamations and superlatives, and even the figures, of the restless river, the eternal shadow, and the voice of silence falling on the inward ear. (Miles 1962: 172–173)

Уколико бисмо говорили о директним текстуалним везама између Витмена и Ристовића у овој песничкој збирци, можемо издвојити Ристовићеве циклусе „Дечак из Елеузине“ и „Венчања“. Ова два циклуса употребом глагола „видим“ као апострофе у већини песама, директно повезују Ристовићеву поезију са америчким песником и његовом песмом/циклусом „Salut au Monde“. И овај Витменов циклус обележава апострофа „Видим“, њоме почињу стихови у већини песама овог циклуса, али у том свом остварењу песник *Влати траве* демонстрира и своју поетику виђења и ослушкивања, која је итекако блиска Ристовићу:

Чујем радника, гдје пева, и ратарову жену, гдје пјева.  
Чујем у даљини гласове дјече и животиња рано ујутру  
Чујем такмичне повике Аустралаца, који прогоне дивљег коња [...]  
Видим велико округло чудо, које се ваља кроз простор;  
видим мала имања, насеља, рушевине, гробишта, тамнице, творнице, палаче,  
кућерке, колибе барбара, номадске шатора на површини;  
видим засјењени дио на страни, гдје спавачи спавају, и сунцем обасјани дио на другој страни;  
видим чудну хитру измјену свјетлости и сјене,  
видим далеке земље, које су својим становницима тако збиљске и блиске као мени моја земља. (Витмен 1951: 32–34)<sup>110</sup>

На основу овог цитираног примера можемо уочити веома јасно још једну сличност између Витменовог и Ристовићевог песничког поступка. И Витман се у свом песништву обилато користи поступком каталога, у оквиру кога укида границе између

---

<sup>110</sup> I hear the workman singing and the farmer's wife singing,  
I hear in the distance the sounds of children and of animals early in the day,  
I hear smulous shouts of Australians pursuing the wild horse [...]  
I see a great round wonder rolling though space,  
I see diminute farms, hamlets, ruins, graveyards, jails, factories, palaces, hovels, huts of barbarians, tents of nomads upon the surface,  
I see the shaded part on one side where the sleepers are sleeping, and the sunlit part on the other side,  
I see the curious rapid change of the light and shade,  
I see distant lands, as real and near to the inhabitants of them as my land is to me. (Whitman 2013: 116– 117)

високог и ниског, значајног и безначајног: „Every particular has its place in the list, every list its place in the whole poem, and every whole poem its place in geography and universe. A smallness and greatness are equal in this cycle of meaning“ (Miles 1962: 173).

Такође, лирски субјект Ристовићеве књиге, посебно њеног првог одељка „Дечак из Елеузине“ веома је сродан лирском субјекту Витменове поезије, посебно оном из „Песме о мени“ („Song of Myself“). Попут лирског Ја ове Витменове песме, и песнички субјект Ристовићевог циклуса тежи да се самодефинише и испољи. Попут лирског гласа у „Песми о мени“ који се налази свуда и има саосећања за све, и лирско Ја „Дечака из Елеузине“ је дифузно и свима блиско, чак и оном болесном и окуженом:

Видим децу у божићној постељи, и ја сам онај који гаси лампу и осмехује се махнувши им;

видим окуженог болешћу и прилазим окуженом, и ја сам онај који узима њгову зделу и приноси је устима;

видим сејача у пољу са покојим дрветом, и ја сам онај који му помаже у растурању семена;

видим оног који лута у шумском дрвећу са убогом светиљчицом и ја сам онај који га изводи из шуме, учинивши је разговетном. (Ристовић 1966: 16)

Сличне слике и свеprisутно лирско Ја налазимо и код Витмена:

Враћам се кући са момком из шуме, ћутљивим и опаљених образа (он јаше иза мене у смирај дана),

Далеко од насеља проучавам трагове ногу животиња, или трагове мокасиона,  
Уз болничку постељу, додајем лимунaду неком грозничавом болеснику,  
Уз леш у ковчегу, када се све утиша, испитујем у светлости свеће; (Витмен 1974: 94)<sup>111</sup>

Слика лирског Ја који негује болесника налази се на још једном месту „Песме о мени“:

Ја сам онај који помоћ носи болеснима док леже и дахћу.  
А снажним и усправним људима помоћ носим још потребнију. (Витмен 1974: 108)<sup>112</sup>

Таквих сличних слика у ова два текста, и код ова два песника има још. У Витменовој поезији наилазимо на следећу слику:

---

<sup>111</sup> Coming home with the silent and dark –cheek’d bush-boy, (behind me he rides at the drape of the day,) Far from the settlements studying the print of animals’ feet, or the moccasin print, By the cot in the hospital reaching lemonade to a feverish patient, Night the coffin’d corpse when all is still, examining with a candle; (Whitman 2013: 55)

<sup>112</sup> I am bringing help for the sick as they pant on their backs, And for strong upright men I bring yet more needed help. (Whitman 2013: 64)



Ја сам слободан стрелац, бивакујем уз стражарске ватре нападача,  
Терам младожењу из кревета и сам остајем уз младу,  
Стискам је читаву ноћ уз бедра моја и усне. (Витмен 1974: 96)<sup>113</sup>

Сродан приказ посете жени у постељи наилазимо и у Ристовићевој збирци:

И ја сам човек који је дошао из поља, и стављам своје ципеле мокре од росе  
и ја сам онај који вас затиче у постељи, и ви устајете окрзнути његовим крилом  
у недоумици;  
и ја сам човек који вас види разрогачених очију, са шаком на устима, заштићене  
укрућеним платном; (Ристовић 1966: 14)

Лирски субјект Витменове чувене песме је скитница и фланер који ступа у  
близак контакт са свима које сусреће на своме путу:

Скитница са на путу непрекидном (дођите сви да чујете!)  
Знаци су моји кишни капут, добре ципеле штап, одсечен у шуми,  
Пријатељи моји не одмарају се у мојој наслоњачи,  
Ја немам наслоњаче, ни цркве, ни филозофије,  
Никога ја не водим на ручак, у библиотеку, у берзу,  
Али сваког од вас, мушкарца и жену, водим на брежуљак,  
Левом вас руком грлим око струка,  
Десном пределе континента показујем, и јавни друм. (Витмен 1974: 119)<sup>114</sup>

Нешто слично би се могло рећи и за лирско Ја Ристовићевог циклуса, иако је он,  
за разлику од свог сродника из Витменове поезије, органичен искључиво на пределе  
шуме и поља. Али и он лута по пољима носећи штап у руци, и ступа у блиски контакт  
са онима на које наилази:

Додирујем било коју од оних ствари на које наилазим у пољу и у кући где ме  
очекују;  
додирујем, исто тако, њихова лица окренута к мени кад их затекнем за столом и  
у цветњаку;  
моја је шака на њиховом рамену и мој глас је помешан са њиховим у разговору;  
мој дух бива опчињен и ми се удаљујемо заједно, посрћући. (Ристовић 1966: 12)

---

<sup>113</sup> I am a free companion, I bivouac by invading watchfires,  
I turn the bridegroom out of bed and stay with bride myself,  
I tighten her all night to my thighs and lips. (Whitman 2013: 56)

<sup>114</sup> I tramp a perpetual journey, (come listen all!)  
My signs are a rain-proof coat, good shoes, and a staff cut from the woods,  
No friend of mine takes his ease in my chair,  
I have no chair, no church, no philosophy,  
I lead no man to a dinner-table, library, exchange,  
But each man and woman of you I lead upon a knoll,  
My left hand hooking you round the waist,  
My right hand pointing to landscapes of continents and the public road. (Whitman 2013: 72)

Вероватно да је од свих Ристовићевих песничких збирки, директни Витменов утицај, као и Витменова поезија као подтекст и предтекст, најјучљивији у *Венчањима*. Међутим, директних алузија и цитата из поезије аутора *Влати траве* било је и у наредним периодима Ристовићевог стваралаштва. Такође, нека песничка средства до којих је наш песник дошао и посредством Витмена, остала су трајни део његових пестичких стратегија.

Из периода када се изравно обраћао Витмену у књизи *Улог на сенке* потиче још једна Ристовићева песма коју можемо директно повезати са овим песником. У питању је песма „Будући песници“ објављена у *Савременику* 1980. године, а коју Ристовић није никада уврстио ни у једну своју песничку књигу. Овај текст својим насловом призива Витменову чувену песму „Песници будући“ („Poets to Come“). Но, док се у Витменовој песми тек од оних који ће доћи очекује оно главно, док онај који пева песму пише само „реч-две наговештаја за будућност“ (Витмен 1974: 45)<sup>115</sup>, Ристовићеви „будући песници“ идентични су или се, пак, веома мало разликују од песника из прошлости: „Будући песници употребљавају уже, светиљку, зашиљени перо или нож за сечење хартије / на исти начин као песници прошли будући да су им снови од исте грађе, но им је промишљеност различита“ (Ристовић 1980: 409).

Отуда би се могло рећи да се Ристовић поставља помало полемички према Витмену у овој песми. То није чудно, с обзиром да Ристовић управо и пише из перспективе оних „песника будућих“ које је Витмен најављивао. А они који су дошли, нису нимало супериорнији у односу на оне прошле, и они се муче у стварњу својих песничких дела: „будући песници натежу око риме посве стрпљиви са својим незадовољствима, / док зимски дан котрља замрзле кугле између предмета за свакидашњу употребу“ (Ристовић 1980: 409). Једна разлика између претходника и потомака је у промишљености. Под овом промишљености, можда бисмо могли схватити управо песничку самосвест, и одређену скепсу у погледу поезије коју она са собом носи.

Директне текстуалне везе, али и алузије на Витменов опус, постоје и у Ристовићевој позној поезији. Тако у песми „За будуће уживање“ написаној 1992. године, лирски субјект скреће с пута да би помиришао јоргован. Док мирише цветове овог дрвета, лирском Ја на памет пада Овидије, али мисао му иде

---

<sup>115</sup> „one or two indicative words for the future“ (Whitman 2013: 11)

И такође на једног другог песника, кога не могу поменути из посебних разлога, али који такође налази извесну сличност јоргована и слоговима стихова. (Ристовић 1995б: 59)

Тај „други песник“, кога лирски глас ове Ристовићеве песме одбија да директно именује, може бити само Волт Витмен, аутор можда и најпознатије песме о јоргованима у светској лирици. У Ристовићевој песми се алудира на чувену Витменову песму „Последњи пут кад цветао је јоргован у дворишту“ („When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd“), која се завршава стиховима: „Јоргован и звезда и птица сплетени с певом душе моје / Тамо у мирисном борју и кедровима сумрачним и тамним“ (Витмен 1974: 177)<sup>116</sup>.

За разлику од претходне песме у којој је Витменова песма само призвана, у другој песми већ помињаног циклуса „Паук самотник“ директно су преузете слике, али и речи из једне Витменове песме.

Паука у овој Ристовићевој песми, након помињања његове делатности обавијања уловљене мухе свиленим нитима, лирско Ја пореди са собом:

Поздрављам те, ти самотни себичњаче,  
налик си ми тек у једном што овде нећу поменути,  
док смо у свем другом посве различити. (Ристовић 1995б: 133)

Паук постаје још једна сићушна животиња са којом се лирски субјект Ристовићеве поезије идентификовао. То што песничко Ја истиче да не жели експлицитно истаћи по чему су он и паук слични, указује да се кључеви за тумачење ове песме налазе негде другде, а то другде је друга песма. Ова идентификација са пауком, који се притом назива и самотником и који из себе избацује свилене нити, недвосмислено указује на Витменову познату песму „Нечујан један стрпљив паук“ („A Noiseless Patient Spider“), која је послужила као подтекст ове Ристовићеве песме:

Нечујан један стрпљив паук,  
Запазио сам га где на малој узишици стоји самотан,  
Запазио како, да истражи пуну огромну околину,  
Испушта из себе влакна, влакна, влакна,  
Стално их одмотавајући, стално их одапињући неуморно.

А ти, о душо моја, ево те где стојиш,  
Опокољена, издвојена, у безмерним океанима простора,  
И непрекидно размишљаш, одважујеш се, хиташ, тражиш сфере да их повежеш,  
Све док мост који ће ти потребан бити не обликује се, све док гипко сидро не учврсти се,

---

<sup>116</sup> Lilac and star and bird twined with the chant of my soul,  
There in the fragrant pines and the cedars dusk and dim. (Whitman 2013: 284)

Све док паучинаста нит коју хиташ не закачи нешто, о душо моја. (Витмен 1974: 197)<sup>117</sup>

Сада је након напоредног читања ове Витменове песме јасно по чему се песник у Ристовићевој пореди са пауком. За разлику од Витменове песме, у којој је ово поређење песникове душе и паука било имлицитно, тако што су поступци паука и песникове душе били јукстапозиционирани, код Ристовића је самотни паук експлицитно назначен као сличан лирском Ја, али није било наведено јасно по чему су они слични. Призивајући и ову Витменову песму, јасно је да и Ристовићево лирско Ја попут паука покушава да свет повеже својим метафоричним нитима. Такође, чини се да је у Ристовићевој песми, у односу на Витменову, још више истакнута паукова самоћа, а самим тим и самоћа песника.

Када се све сагледа, јасно је да је Витменово присуство у Ристовићевој поезији веће него присуство било ког другог аутора. Ристовић то ни сам није крио, већ је у своје песма на више места уписао лик овог песничког класика. Сусрет са Витменом у *Венчањима* трајно је обележио Ристовићеву поезију, и оставио у њој дубоког трага. Поред директних веза између песама ова два аутора која смо поменули, постоји и сродност у коришћењу одређених песничких поступака. И Витмену и Ристовићу основни поступак је каталог. Он и једном и другом песнику служи као средство обухватања свих појединости овоземаљскога света. И код једног и код другог распон бића и ствари које обухватају у својим песмама је огроман. У чувеном Витменовом каталогу у петнаестом делу „Песме о мени“, овај песник набраја како црнце који окопавају трску, и торбара који се зноји под товаром на леђима, тако и диригента који даје такт оркестру и председника који држи седницу владе окружен министрима.

Укинувши поделу на битно и небитно, и песничко и непесничко, и Витмен је испољавао у своме песништву љубав према малим стварима, и то је такође могло бити блиско и привлачно Александру Ристовићу. „In particular way, Whitman naturalized the sublime: he located it in individual bodies and souls, not only by specifying the sublime but

---

<sup>117</sup> A noiseless patient spider,  
I mark'd where on a little promontory it stood isolated,  
Mark'd how to explore the vacant vast surrounding,  
It launch'd forth filament, filament, filament, out of itself,  
Ever unreeling them, ever tirelessly speeding them.  
And you O my soul where you stand,  
Surrounded, detached, in measureless oceans of space,  
Ceaselessly musing, venturing, throwing, seeking, the spheres to connect them,  
Till the bridge you will need be form'd, till the ductile anchor hold,  
Till the gossamer thread you fling catch somewhere, O my soul. (Whitman 2013: 374)

by generalizing and expanding the human“ (Miles 1962: 174). У „Песми о мени“ наилазимо на ове стихове, у којима се чак појављује и једна жаба: „А мрав је подједнако савршен, и зрнце песка, и јаје царића, / И жаба гатара ремек-дело је за најузвишеније“ (Витмен 1974: 87)<sup>118</sup>. Отуда и Витмен и Ристовић деле једно егалистичко схватање света, према коме су сва бића, и све ствари, подједнако вредне и ваља на њих обратити пажњу.

И на крају, постоји још једно маркантно обележје које деле Витменово и Ристовићево песништво. Већ смо помињали како је обраћање у другом лицу, неком неодређеном *ти* или сасвим конкретної особи, животињи или предмету једно од главних обележја Ристовићеве поезије. Слично ствари стоје и са Витменовим песништваом. Песме у другом лицу и апострофа маркирају и песништво аутора *Влати траве*: „Yet *I* is not the pronoun that most markedly distinguishes Whitman’s poetry [...] *You* is. Whitman doesn’t say you as often as he says *I*, but he does use the second-person pronoun more pervasively than any other major poet.“ (Railton 1995: 7) Само у „Песми о мени“ је тешко набројати бића којима се Витмен обраћа. Он говори души, читаоцу, неком неодређеном *ти*, али и деловима сопствениг тела, додиру, ленштинама, ученицима, раскоши сунчевог сјаја, човеку, жени, свештеницима свих времена, мужевном добу итд. Захваљујући овој, како су је неки одређивали, илокуционој особини или, пак, вокативној техници и Витменова поезија, као и Ристовићева има перформативне особине: „A more colloquial way to indicate the crucial place you occupies in many of Whitman’s poems is to say that they are performances“ (Railton 1995: 7). Управо зато се чини да се поезија и једног и другог песника дешава у тренутку док је читамо. Како Раилтон каже за Витменову „Песму о мени“: „'Song of Myself' is not a poem about 'what happened'; instead, the poem itself, like any performance, is what is happenin as it being read.“ (Railton 1995: 9)

Када се све наведено има у виду, можемо отуда закључити да је песничко искуство Волта Витмена имало изузетан значај за Ристовићево стваралаштво. Као што су Хелдерлин и Елиот били инспиративни Лалићу, Кавафи Христићу, а француска симболистичка традиција Миљковићу и Радовићу, тако су *Влати траве* и песнички избори у њима прављени битно утицали да Александар Ристовић уобличи свој поетички и песнички лик.

---

<sup>118</sup> And the pismire is equally perfect, and a grain of sand, and the egg of the wren,  
And the tree-toad is a chef-d’oeuvre for the highest (Whitman 2013: 50)

На крају овог разматрања, иако ни изблиза нисмо исцрпили дијапазон текстова које Ристовићева лирика користи и са којима комуницира, можемо сасвим поуздано закључити да дијалогичност Ристовићеве поезије није ништа мања од Лалићеве, Христићеве или Павловићеве. Отуда се констатација Стевана Тонтића о аутору *Хладне траве* као песнику културе може прихватити.

## ЗАВРШНА РЕЧ

Свест о значају и вредности песничког дела Александра Ристовића дуго и споро се пробијала у нашој књижевној и културној јавности. За живота овај песник је остао потцењен и скрајнут. Упркос томе што је добио неколико значајних награда (Змајеву, Нолитову, Миљковићеву и Октобраску награду Града Београда), број критичарских текстова о његовом делу, као и присуство његове поезије у репрезентативним антологијама, били су у изразитој несразмери са њеном високом вредношћу. За песниковог живота тек су се малобројни, издвојимо најпре имена Милице Николић и Чарлса Симића, али и Данила Киша, Милосава Мирковића, Стевана Тонтића и Предрага Протића, усуђивали да кажу да Ристовићево дело иде у врх савремене савремене поезије, или да својом особеношћу и разноврсношћу јесте сâм тај врх.

Тек након песникове преране смрти, шири круг критичара и песника одазвао се на изазов његовог песничког опуса и истакао високу вредност Ристовићеве поезије. Овај шири одзив књижевне јавности добрим делом био је условљен постхумним објављивањем необично великог броја Ристовићевих нових рукописа, између осталих и песничких збирки *Хладна трава* и *Светиљка за Ж. Ж. Русоа*, али и обележен извесном грижом савести због дугогодишњег занемаривања Ристовићевих књига.

Када се овај талас закаснелих одавања признања стишао, песниковом делу је остала трајно привржена тек неколицина песника и критичара. Из тог круга треба поменути Тању Крагујевић, Радивоја Микића, Васу Павковића, Сашу Радојчића, Бојану Стојановић Пантовић и Сашу Јеленковића. Отуда позиционирање и разумевање Ристовићевог песничког опуса унутар српске књижевности није ни до данас довршено. Поезија Александра Ристовића призната је и позната, у овом тренутку, у ужим круговима песника, проучавалаца и љубитеља поезије, па је тако данас немогуће саставити релевантну антологију српске поезије двадесетог века без Ристовићевог значајног присуства, али је још увек без правог вредновања и препознатљивости у широј културној јавности, културним институцијама и факултетским курикулумима. Отуда она и даље може бити виђена и као алтернативна вредност српске поезије

двадесетого века, супротстављена широко прихваћеном и устаљеном књижевном укусу.

Иако је дуго био посматран као песник који стоји ван доминатних песничких токова у нашој поезији друге половине двадесетого века, али и ван књижевних генерација, такво становиште нам се, када данас погледамо скоро шездесет година унатраг, чини погрешно. Иако није манифестно припадао модернистичким књижевним кружоцима са почетка и средине педесетих година, нити одржавао блиске везе са другим песницима и писцима, што је ауторима тог књижевног поколења било прилично својствено, Ристовић се као песник јавио напореда са другим истакнутим припадницима наше друге модернистичке песничке генерације, Иваном В. Лалићем, Јованом Христићем, Бранком Миљковићем, Бориславом Радовићем, Велимиром Лукићем, Божидаром Тимотијевићем, коју најчешће означавамо као неосимболистичку, у првој половини педесетих година на страницама *Видика* и *Младе културе*.

Такође, његови песнички почеци деле многе особине са раним песништвом његових набројаних вршњака. Укрштеност симболистичког и надреалистичког наслеђа, текстура песме блиска песмама Душана Матића, изражен утицај савремене светске поезије, а на тематском плану чежња за бекством и путовањима, само су неке од особина које је Ристовићева поезија током педесетих делила са савременицима.

Оно што је посебно карактерисало Ристовићеву поезију на њеним почецима и било код њега снажније изражено него код других младих песника, јесте његова окренутост природи. У књигама своје ране фазе (*Сунце једне сезоне* (1959), *Име природе* (1962), *Дрвеће и светлост унаоколо* (1964)) он је пре свега песник идеалних пејзажа. Бујна природа обилато обасјана светлошћу у којој се налазе људи и животиње, типична је Ристовићева песничка слика тих година. Ипак, местимично се може видети, понајвише у књизи *Име природе*, да је ово Ристовићево бекство у природу, и окретање леђа савременој цивилизацији, било унеколико мотивисано и траумама Другог светског рата. Ова траума је била толика да ће песник у својим стиховима о њој моћи изравно да проговори тек неких тридесет година касније у књигама *Лак као перо* и *Неки дечак*.

Почев од друге половине шездесетих, па све до пред крај седамдесетих година, за Ристовићево књижевно дело наступа период који смо означили као прелазни. Током



овог периода песник усваја неке нове песничке утицаје, пре свега Витменов, који ће бити пресудан за његов даљи песнички развој, али се и опробава у различитим књижевним жанровима. Тако у његовој књизи *Текстови* (1969) по први пут у његовом опусу наилазимо на песме у прози, али и на присуство античких тема, тада прилично распрострањених код српских песника (присетимо се само Павловићевог *Млека искони* и Христићеве *Александријске школе*). Ипак, Ристовић се није овде задржао када су у питању искушавања у различитим књижевним жанровима. Уследиле су и две књиге прозе, књига лирских записа *Писма сањалици* (1972), и пре ње изврсни и данас нажалост заборављени роман о детињству *Трчећи под дрвећем* (1970). Истовремено Ристовић пише и низ (ауто)поетичких текстова, које објављује на странама ондашње књижевне периодике.

Ипак, након овог окушавања у другим књижевним врстама, Ристовић се у другој половини седамдесетих година вратио поезији која је до краја остала његова главна и скоро једина преокупација. Није се више бавио ни критиком, али ни превођењем и есејистиком. Књиге којима се вратио песништву знатно су се разликовале од његових првих песничких збирки.

Низ песничких збирки *О путовању и смрти* (1976), *Та поезија* (1979), *Улог на сенке* (1981), *Нигде никог* (1982), *Дневне и ноћне слике* (1984) и *Слепа кућа и видовити станари* (1985), са изузетком малог песничког сановника *Горе и доле* (1983) који је по нашем утиску, али и судећи по деловим објављеним у периодици, настао раније, чине зрелу или централну песничку фазу Александра Ристовића. У њој су дефинитивно конституисане главне теме и поступци његове поезије, а и знатно је подигнута лествица њене вредности. Певање о свакодневним и малим стварима, о целокупности људског искуства, укидањем поделе на високо и ниско, и песничко и непесничко, али и о самој поезији, уз стално присуство смрти, чине тематску окосницу целокупног Ристовићевог песничког опуса. Ове теме често су обликоване путем каталога, како би се то мноштво које карактерише свет изразило и презентовало. Ту је и богата сликовитост чији је *raison d'être* истоветан. Такође, чест је и поступак директног обраћања, односно апострофе, којим песник ступа у директни дијалог са свим бићима и предметима који га окружују.

У овом периоду свога стваралаштва Ристовић је посебно наклоњен ономе маргиналном, ситном, али и ниском и ружном. Тако његову поезију од тада настајују

и жаба, и свиња, и луда, и кољач свиња. Песник опева и проститутке и њихове муштерије, али и нужнике и остале основне физиолошке процесе. Оваквим именовањем и увођењем у своју поезију разнородних бића и ствари наш песник пописује, али и поново креира свет у коме све опеване појаве добијају подједнак простор и третман у његовом великом песничком каталогу. За све њих овај песник има подједнако разумевања и самилости.

Књиге објављене или настале крајем осамдесетих и у првој половини деведесетих, осим што сведоче о изузетној песничкој моћи и продуктивности Ристовићевој током последњих неколико година живота, показују нам и да је он наставио са ширењем свог песничког универзума оцртаног у зрелој фази. Тако у књигама *Празник луде*, *Хладна трава* и *Светиљка за Ж. Ж. Русоа*, поред, или можда боље рећи иза, свакодневице и обичних ствари које су и овде присутне, све више искрсава и један изокренути, гротескни и језовити свет, по чијој се позорници крећу демонска бића. У овом свету и тема смрти и слутња њеног скорог доласка добија централно место.

Међутим, нису ово била једина тематска проширења у овом делу Ристовићевог песништва. Одједи трагичних савремених догађаја, такође, су нашли места у његовим касним песмама, а овај аутор је у својим последњим књигама испевао и неколико песама са тематиком српског средњовековља, чиме се укључио у још један значајан ток наше поезије друге половине двадесетог века.

Сасвим посебно место у његовом опусу, али и у читавој нашој поезији друге половине двадесетог века, заузима *Кост и кожа*, обимна поема, како ју је сам аутор одредио, а ми бисмо рекли Ристовићев модерни еп. Иако објављена тек након песникове смрти, књига је настала знатно раније, још почетком осамдесетих година. *Кост и кожа* с једне стране представља синтезу многих Ристовићевих песничких поступака и преокупација, док са друге, поседује особине које не налазимо у другим остварењима овог песника. Ова књига је песников искорак у мрачну историју двадесетог века. Представивши низом различитих гласова већину трагичних догађаја столећа, Ристовић је одговор на епохално питање односа божанске егзистенције и присуства зла у свету, посебно радикализованог у периоду након Другог светског рата, потражио ступивши у дијалог са самим Творцем. Тако конципирана, *Кост и кожа*

представља стамен споменик једне од најмоћнијих песничких имагинација које смо икада имали.

Развојна линија Ристовићевог песништва је, уз одређене константе формиране на почетку његове зреле фазе, ишла у правцу сталног проширивања, како тематског опсега његове поезије, тако и ка опробавању у различитим песничким облицима. Мењајући се, овај песник је по многим особинама своје лирике остао у дослуху са осталим најважнијим припадницима своје песничке генерације. Широка песничка култура, дијалог са различитим књижевним и културним текстовима, али и изразита песничка самосвест, стављају га напореда са Иваном В. Лалићем, Јованом Христићем и Бориславом Радовићем, пре свих. Имајући у виду неосимболистичку песничку парадигму, Ристовић је једино остао равнодушан према искуству везаног стиха и сталних песничких облика. Ипак, нама се чини да везани стих није превише значао (да ставимо по страну позне хуморно интониране римоване песме) ни Бориславу Радовићу, а поготово Јовану Христићу. Отуда би се у оквиру наше друге послератне модернистичке (неосимболистичке) генерације, могле назначити две струје – спрам односа према везаном стиху и сталним облицима. Са последњом двојицом песника Ристовић дели и извештан заокрет ка веристичким струјањима у седамдесетим и осамдесетим годинама. Ову компоненту наш песник дели и са читавим низом других значајних аутора, посебно оних који су на књижевну сцену ступили седамдесетих.

Поред бројних поклапања и реализовања у више песничких токова наше послератне поезије, Александар Ристовић је створио особено и самосвојно дело. Профестки, карневалски и гротескни карактер његове поезије, као и наклоност ка сићушном и маргиналном, чине његову лирику и више него препознатљивом на хоризонту наше савремене поезије. Ниједан наш песник у овом периоду није своје стихове населио толиким бројем различитих бића и предмета, нити је тако сугестивно исказао свој доживљај смрти. Придодајући овоме жанровску полифонију његовог дела, јасно је да је Ристовићев песнички опус, не само један од најобимнијих и тематски најразноврснијих, већ и морфолошки најинтересантнијих у модерном српском песништву. Ову разноврсност и обим прати и висока вредност и успелост, како великог дела збирки, тако и појединачних песама. Зато смо чврсто уверени, а надамо се да смо ову увереност барем делом доказали на претходним странама, да је дело Александра Ристовића једно од тек неколико највреднијих у српској поезији друге половине

двдесетогд века. Отуда је јасно колико смо се дуго самоосиромашивали изузимајући га из најужег канона наше модерне поезије.

## ИЗВОРИ

1. Данојлић 1957: Мића Данојлић, *Урођенички псалми*, Београд: Нолит.
2. Данојлић 1960: Милован Данојлић, *Ноћно пролеће*, Нови Сад: Progres.
3. Колунџија 1957: Драган Колунџија, *Затвореник у ружји*, Београд: Нолит.
4. Лалић 1997а: Иван В. Лалић, *Страсна мера*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
5. Лукић 1954: Велимир Лукић, *Позив године*, Београд: Ново поколење.
6. Лукић 1957: Велимир Лукић, *Лето*, Београд: Нолит.
7. Матић 1954: Душан Матић, *Багдада*, Београд: Просвета.
8. Павковић 2000: Васа Павковић, *Књига о ластавицама*, Нови Сад: Матица српска.
9. Павловић 1953: Миодраг Павловић, *Стуб сећања*, Београд: Ново поколење.
10. Павловић 1957: Миодраг Павловић, *Октаве*, Београд: Нолит.
11. Павловић 1962: Миодраг Павловић, *Млеко искони*, Београд: Просвета.
12. Павловић 1982: Миодраг Павловић, *Дивно чудо*, Београд: Нолит.
13. Попа 1953: Васко Попа, *Кора*, Београд: Ново поколење.
14. Радовић 1956: Борислав Радовић, *Поетичности*, Београд: Просвета.
15. Раичковић 1963: Стеван Раичковић, *Камена успаванка*, Београд: Просвета.
16. Ристовић 1959: Александар Ристовић, *Сунце једне сезоне*, Београд: Нолит.
17. Ристовић 1961: Александар Ристовић, *Име природе*, Крушевац: Багдада.
18. Ристовић 1964: Александар Ристовић, *Дреће и светлост унаоколо*, Београд: Просвета.
19. Ристовић 1966: Александар Ристовић, *Венчања*, Београд: Нолит.
20. Ристовић 1969: Александар Ристовић, *Текстови*, Београд: Нолит.
21. Ристовић 1976: Александар Ристовић, *О путовању и смрти*, Београд: Нолит.
22. Ристовић 1979: Александар Ристовић, *Та поезија*, Београд: Нолит.
23. Ристовић 1980: Aleksandar Ristović, „*Budući pesnici*“, u: *Savremenik* (Beograd), God. 26, knj. 51, sv. 6 (jun), str. 409.
24. Ристовић 1981: Александар Ристовић, *Улог на сенке*, Београд: СКЗ.
25. Ристовић 1982: Александар Ристовић, *Нигде никог*, Београд: Нолит.
26. Ристовић 1983: Александар Ристовић, *Горе и доле*, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић Дис.
27. Ристовић 1984: Aleksandar Ristović, *Dnevne i noćne slike*, Beograd: Narodna knjiga.
28. Ристовић 1985: Александар Ристовић, *Слепа кућа и видовити станари*, Београд: Нолит.
29. Ристовић 1990: Александар Ристовић, *Празник луде*, Београд: Просвета.
30. Ристовић 1991: Александар Ристовић, „Час историје“, у: *Политика* (Београд), Год. 88, бр. 27877 (13. јул).
31. Ристовић 1994: Александар Ристовић, *Хладна трава*, Нови Сад: Матица српска.
32. Ристовић 1995: Александар Ристовић, *Светиљка за Ж. Ж. Русоа*, Београд: Нолит.
33. Ристовић 1995а: Александар Ристовић, *Мали есеји*, Београд: Нолит.
34. Ристовић 1995б: Александар Ристовић, *Песме 1984–1994*, Београд: Нолит.
35. Ристовић 1995в: Александар Ристовић, *Кост и кожа*, Београд: Нолит.
36. Симовић 1964: Љубомир Симовић, *Последња земља*, Београд: Просвета.

37. Тимотијевић 1958: Божидар Тимотијевић, *Велики спавач*, Београд: Нолит.
38. Тешић 1999: Милосав Тешић, *Седмица*, Београд: СКЗ.
39. Тонтић 2010: Стеван Тонтић, *Анђео ми бану кроз решетке*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
40. Христић 1958: Јован Христић, *Песме 1952–1956*, Београд: Нолит.
41. Христић 1963: Јован Христић, *Александријска школа*, Београд: Просвета.
42. Христић 2002: Jovan Hristić, *Sabrane pesme*, Beograd: Rad.

#### **Антологије:**

43. Вукадиновић, Стојковић 2014: Миљурко Вукадиновић, Душан Стојковић, *Трезор српске поезије (српски песници двадесетог века)*, Београд: Фондација солидарност Србије.
44. Грујичић 2012: Ненад Грујичић, *Антологија српске поезије*, Сремски Карловци: Бранково коло.
45. Комненић 1972: Милан Комненић, *Новије српско песништво*, Београд: Књижевна омладина Србије.
46. Крњевић 1985: Vuk Krnjević, *Među javom i med snom: antologija srpske poezije XX veka*, Beograd: Književne novine.
47. Лалић, Пупачић 1958: Ivan V. Lalić, Josip Pupačić, *Vrata vremena: poslijeratni jugoslavenski pjesnici*, Zagreb: Lykos.
48. Лукић 1974: Sveta Lukić, *Antologija srpske poezije*, Zagreb: Školska knjiga.
49. Лукић, Крњевић 1970: Света Лукић, Вук Крњевић, *Послератни српски песници*, Београд: Нолит.
50. Павловић 1964: Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва (XIII–XX век)*, Београд: СКЗ.
51. Палавестра 1955: Предраг Палавестра, *Антологија српске послератне поезије: 1945–1955*, Београд: Омладина.
52. Палавестра 1964: Predrag Palavestra, *Srpska i hrvatska poezija dvadesetog veka: antologija*, Beograd: Savremena škola.
53. Станојевић 2009: Добривоје Станојевић, *Поезија и последњи дани: три деценије новије српске поезије 1977–2007*, Београд: Србика.
54. Стојановић Пантовић 2006: Војана Stojanović Pantović, *Nebolomstvo: panorama srpskog pesništva kraja XX veka*, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca.
55. Тонтић 1991: Стеван Тонтић, *Модерно српско пјесништво*, Сарајево: Свјетлост.
56. Шутић 2002: Милослав Шутић, *Антологија модерне српске лирике (1920–1995)*, Београд: Чигоја.

\*\*\*

57. Воžović 2006: Gojko Vožović, *Places We Love: an Antology of Contemporary Serbian Poetry*, Belgrade: Serbian Pen Centre.

58. Simic 1992: Charles Simic, *The Horse Has Six Legs: an Antology of Serbian Poetry*, Saint Paul: Graywolf Press.

## ЛИТЕРАТУРА

59. Аврамовић 2013: Марко Аврамовић, „Развој песничке самосвести у поезији Александра Ристовића, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане* (Београд), бр. 42/2, стр. 863–873.
60. Аврамовић 2017: Марко Аврамовић, „Свакодневица и жанр слике у поезији Борислава Радовића, у: *О поезији и о поетици Борислава Радовића*, ур. Драган Хамовић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека града Београда, стр. 334–354.
61. Агамбен 2012: Ђорђо Агамбен, *Диспозитив и други есеји*, превела Марија Радовановић, Нови Сад: Адреса.
62. Алексић 2011: Милан Алексић, „Тема смрти у песништву Александра Ристовића, у: *Поезија Александра Ристовића*, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић Дис, стр. 33–50.
63. Амфитеатров 2017: Александр Амфитеатров, *Ђаво у свакодневици, легенди и књижевности средњег века*, превео Андреј Лаврик, Нови Сад, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
64. Аћимовић Ивков 1995: Милета Аћимовић Ивков, „Заоставштина Александра Ристовића“, у: *Борба* (Београд), Год. 73, бр. 299 (26. октобар), стр. 9.
65. Аћимовић Ивков 2011: Милета Аћимовић Ивков, „Певање и мишљење Александра Ристовића, у: *Поезија Александра Ристовића*, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић Дис, стр. 63–72.
66. Аћин 1984: Јовица Аћин, „У пò гласа“, у: *Летопис Матице српске* (Нови Сад), Год. 160, књ. 444, св. 5 (новембар), стр. 624–625.
67. Бахтин 1978: Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković, Beograd: Nolit.
68. Бахтин 1989: Mihail Bahtin, *O romanu*, preveo Aleksandar Badnjarević, Beograd: Nolit.
69. Блејк 2007: Vilijam Blejk, *Izabrana dela*, preveo Dragan Purešić, Beograd: Plato.
70. Богетић 1964: Вошко Вогетић, „Iskustvo poetskog i misaonog“, у: *Їетврти јули* (Београд), Год. 3, бр. 119 (6. октобар), стр. 10
71. Божовић 1995: Гојко Божовић, „Горе и доле“, у: *Политика* (Београд), Год. 92, бр. 29422 (16. септембар), стр. 19.
72. Божовић 2000: Гојко Божовић, *Поезија у времену: о српској поезији друге половине 20. века*, Подгорица: Октоих.
73. Божовић 2009: Гојко Божовић, *Места која волимо: есеји о српској поезији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
74. Берг 2011: Михаил Берг, *Литературократија*, превела Радмила Мечанин, Београд: Службени гласник.
75. Блечић 1959: Михаило Блечић, „Два нова песничка имена“, у: *НИН* (Београд), Год. 9, бр. 444 (5. јул), стр. 12

76. Брајовић 2009: Тихомир Брајовић, *Кратка историја преобиља*, Зрењанин: Агора.
77. Брајовић 2013: Tihomir Brajović, *Narcisov paradoks*, Београд: Službeni glasnik.
78. Васовић 2014: Небојша Васовић, „Стање у српској поезији и критици поезије, од 1970. до данас (одговор на анкету)“, у: *Исидоријана* (Београд), св. 15–17, стр. 493–517.
79. Веселиновић 2011: Соња Веселиновић, „Гротеска у песништву Александра Ристовића“, у: *Поезија Александра Ристовића*, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић Дис, стр. 51–71.
80. Витезовић 1983: Милован Витезовић, „На путу за пешачење“, у: *Јез* (Београд), бр. 2249 (13. август), стр. 8.
81. Витмен 1974: Волт Витмен, *Влати траве: изабране песме*, превео Иван В. Лалић, Београд: Бигз.
82. Владушић 2009: Слободан Владушић, *Ко је убио мртву драгу?*, Београд: Службени гласник.
83. Влајчић 1980: Милан Влајчић, Та поезија, у: *Политика* (Београд), Год. 77, бр. 23829 (9. фебруар), стр. 14.
84. Војводић 1959: Радослав Војводић, „Сунце једне сезоне“, у: *Борба* (Београд), Год. 24, бр. 144 (21. јун), стр. 11
85. Воштар 1989: Д. Воштар, „Лак као перо Александар Ристовић“, у: *Побједа* (Титоград), Год. 45, бр. 8420 (11. мај), *Побједа за дјецу*, бр. 167, стр. 2.
86. Вујаковић Драгељевић 2018: Драгана Вујаковић Драгељевић, *Експресионистичко наслеђе у савременом српском песништву*, Универзитет у Новом Саду (докторска дисертација).
87. Вукадиновић 1966: Божо Вукадиновић, „Венчање и развенчање“, у: *Борба* (Београд), Год. 31 (11. септембар), стр. 14
88. Вукмировић 1994: Мирјана Вукмировић, „Господар светлости“, у: *Књижевне новине* (Београд), Год. 46, бр. 880 (15. фебруар), стр. 5
89. Вуковић 1962: Ђорђије Вуковић, „Име природе“, у: *Студент* (Београд), Год. 26, бр. 30 (11. децембар), стр. 8
90. Вуковић 1964: Ђорђије Вуковић, „У храму природе“, у: *Студент* (Београд), Год. 28, бр. 24 (27. октобар), стр. 6
91. Вуковић 1988: Ђорђе Vuković, „Pogovor“, у: Jovan Hristić, *Stare i nove pesme*, Novi Sad, Niš: Književna zajednica Novog Sada, Gradina, str. 89–96.
92. Вукосављевић 1994: Миладин М. Вуковављевић, „Незаобилазно завештање: на вест о смрти песника Александра Ристовића“, у: *Чачански глас* (Чачак), Год. 63, бр. 6 (4. фебруар), стр. 6.
93. Газда 2015: Gžegož Gazda, у: Gžegož Gazda, Slovinja Tinecka Makovska, *Rečnik književnih rodova i vrsta*, Београд: Službeni glasnik, str.
94. Голоб 1964: Zvonimir Golob, „Pred tvojim nagim licem“, у: *Telegraf* (Zagreb), God. 5, br. 220 (10. 7.), стр. 5
95. Гордић 2006: Славко Гордић, *Размена дарова*, Београд: Народна књига.
96. Гордић 2014: Славко Гордић „О савременом српском песништву“, *Српска поезија данас*, Нови Сад: Огранак САНУ у Новом Саду, стр. 10–18.
97. Д. О. 1995: Д. О. „Заоставштина за будућност“. *Политика експрес*. 23. 07. 1995



- 98.
99. Данте 2004: Dante Aligijeri, *Vožanstvena komedija*, preveli Mihovil Kombat, Podgorica: Vijesti.
100. Делић 2011: Јован Делић, *Иван В. Лалић и њемачка лирика*, Београд: СКЗ.
101. Деретић 1983: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Полит.
102. Деретић 1987: Jovan Deretić, *Kratka istorija srpske književnosti*, Beograd: BIGZ.
103. Деретић 2001: Јован Деретић, *Кратка историја српске књижевности*, Нови Сад: Светови.
104. Деспотовић 1990: Milijan Despotović, „Gorпасov cvet“, u: *Život* (Sarajevo), God. 39, knj. 77, br. 7-8, str. 145–147.
105. Диздаревић Крњевић 1997: Хатица Диздаревић Крњевић, *Утва златокрила: делотворност традиције*, Београд: Филип Вишњић.
106. Дрејн 2003: Џон Дрејн, *Увођење у Стари завет*, превела Богдана Ђукић, Београд: Слио.
107. Ђорђевић 1999: Милан Ђорђевић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
108. Егерић 1965: Miroslav Egerić, „Glas, jasan za osetljive“, u: *Delo*, God. 11, knj. 11, br. 8-9 (avgust-septembar), str. 1210–1214.
109. Еко 2002: Umberto Eco, *Ime ruže*, превела Milana Piletić, Beograd: Paideia.
110. Еко 2011: Umberto Eco, *Beskrajni spiskovi*, Beograd: Plato.
111. Енглунд 2009: Peter Englund, *Male istorije*, preveo Ljubiša Rajić, Beograd: Geopoetika.
112. Епиктет 2015: Epiktet, „Obrasci volje i sreće“, u: *Epiktet, Marko Aurelije, Obrasci volje i sreće, Stoički trebnik*, odabrao, uredio i preveo Dimitrije Frtunić, Čačak, Beograd: Gradac.
113. Живановић 2017: Никола Живановић, „Споре песме Александра Ристовића“, у: *Култура уметност наука* (Београд), Год. 61, бр. 28 (21. октобар), стр.6
114. Живковић 1990: Живан Живковић, „Поезија факта“, у: *Летопис Матице српске* (Нови Сад), Год. 166, књ. 446, св. 3 (септембар), стр. 351–357.
115. Зорић 1964: Павле Зорић, „Pesnikova sjedinjenost sa svetom“, u: *Savremenik* (Beograd), God. 10, knj. 20, br. 8-9, str. 234–235.
116. Зорић 1996: Павле Зорић, „Између идиле и трагедије“, у: Александар Ристовић, *Мириси и гласови*, Београд: СКЗ.
117. Зорић 1999: Павле Зорић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
118. Зорић 2000: Павле Зорић, „Крај модернистичке парадигме“, у: *Исидоријана* (Београд), св. 8-9, стр. 221–225.
119. Зупа 1969: Vjehan Zupa, „Zora jezika“, u: *Telegram* (Zagreb), God. 10, br. 489 (12. 9.), str. 5
120. Игњатовић 1984: Срба Игњатовић, „О ванвременом и тренутку“, у: *Политика* (Београд), Год. 91, бр. 25394 (16. јун), стр. 12.
121. Јанкелевич 2017: Vladimir Jankelevič, *Smrt*, preveo Veljko Nikitović, Beograd: Orion art.

122. Јанковић 1988/89: Добривоје Јанковић, „Стихови за сваког“, у: *Венац* (Горњи Милановац), Год. 12, бр. 1, стр. 34.
123. Јекнић 1969: Dragoljub Jeknić, „Na istim relacijama“, у: *Život* (Sarajevo), God. 18, br. 11-12 (novembar-decembar), str. 118
124. Јеленковић 1996: Саша Јеленковић. „Александар Ристовић: *Кост и кожа*, Београд, 1995“. *Реч: часопис за књижевност и културу*. Год. III. Бр. 28. Стр. 127–128.
125. Јеленковић 1999: Саша Јеленковић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
126. Јеленковић 2003: Саша Јеленковић, „О путовању и смрти“, у: *Летопис Матице српске* (Нови Сад), Год. 179, књ. 471, св. 3, стр. 312–317.
127. Јеленковић 2003а: Saša Jelenković, „S knjigom Rilkea u rusi“, у: *Art 032* (Ћаџак), br. 7, str. 6–7.
128. Јеремић 1964: Драган М. Јеремић, „Успостављање новог света“, у: *Борба* (Београд), Год. 29, бр. 252 (13. септембар), стр. 10
129. Јерков 1994: Александар Јерков, „Хладан језик“, у: *Борба* (Београд), Год. 72, бр. 136 (19. мај), стр. III
130. Јовановић 1993: Александар Јовановић, *Песници и преци*, Београд: СКЗ.
131. Јовановић 1994: Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, Београд: Филип Вишњић.
132. Јовановић 2011: Виолета Јовановић, „Наивна песма Александра Ристовића“, у: *Поезија Александра Ристовића*, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић Дис, стр. 147–155.
133. Јовановић 1963: Ивко Јовановић, „Име природе“, у: *Стремљења* (Приштина), Год. 4, бр. 4. стр. 422
134. Јонас 2001: Ханс Јонас. „Појам Бога после Аушвица: један јеврејски глас“. Превела са немачког Јелена Танасковић. *Изворник: часопис за веру и културу*. Год. X. Бр. 37/38. Стр. 25–35.
135. Јуван 2011: Marko Juvan, *Nauka o književnosti u rekonstrukciji, prevod sa slovenačkog Miljenka Vitezović*, Beograd: Službeni glasnik.
136. Кајзер 1973: Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, превео Зоран Константиновић, Београд: СКЗ.
137. Кајзер 2004: Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, превео Томислав Бекић, Нови Сад: Светови.
138. Карановић 1999: Војислав Карановић „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
139. Карановић 2013: Војислав Карановић, *Ослобађање анђела*, Краљево: Народна библиотека Стефан Првовенчани.
140. Карановић 2009: Зоја Карановић, „Ружа у српској традиционалној култури и народној поезији“, у: *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*, ур. Зоја Карановић и Ивана Живанчевић Секеруш, Нови Сад: Филозофски факултет, стр. 19–48.
141. Кисић 1966: Ostoja Kisić, „Aleksandar Ristović, *Venčanja*“, у: *Delo* (Beograd), God. 12, knj. 12, br. 11 (novembar), str. 1425

142. Киш 1994: Данило Киш, „Сунце једне сезоне“, у: *Књижевност* (Београд), Год. 58, бр. 7-8-9, стр. 715–719.
143. Којен 2007: Леон Којен, „Надреалистичка поезија и српска песничка традиција“, у: Леон Којен, *Мутан лов у бистрој води*, Београд: Чигоја, стр. 97–107.
144. Којен 2012: Леон Којен, *Огледи о поезији*, Београд: Чигоја.
145. Костић 1986: Слободан Костић, „Комуникативност песничког израза“, у: *Јединство* (Приштина), Год. 42, бр. 20 (25. јануар), стр. 11.
146. Коруновић 2011: Горан Коруновић, „Простори поезије Александра Ристовића и Славка Михалића“, у: *Поезија Александра Ристовића*, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић Дис, стр. 157–170.
147. Коруновић 2017: Горан Коруновић, *Статус лирског субјекта у јужнословенским књижевностима (1970–1980)*, Филолошки факултет Београд (докторска дисертација).
148. Коцић 2003: Злата Коцић, *Лазареве лестве*, Београд: Гутенбергова галаксија.
149. Крагујевић 1994: Тања Крагујевић, „Биће од капље живота“, у: *Летопис Матице српске* (Нови Сад), Год. 170, књ. 454, св. 3 (септембар), стр. 362–366.
150. Крагујевић 1999: Тања Крагујевић, „Kraljica slučaja“, у: *Reč* (Beograd), God. 6, br. 53-54, str. 140–147.
151. Крагујевић 2003: Тања Крагујевић, „Mala pesma“, у: *Art 032* (Ћаџак), br. 7, str. 2–5.
152. Крагујевић 2014: Тања Крагујевић, „Чаролија једне љубавне реченице“, у: Александар Ристовић, *Семенка под језиком*, Зрењанин: Агора, 324–397.
153. Курцијус 1996: Ернст Роберт Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, превео Јосип Бабић, Београд: СКЗ.
154. Лалић 1997: Иван В. Лалић, *О поезији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
155. Лалић, Симић 2007: Иван В. Лалић, Чарлс Симић, *Поглед преко океана*, превела и приредила Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Чигоја штампа.
156. Лебедински 1959: Славко Лебедински, „Сунце једне сезоне“, у: *Политика* (Београд), Год. 56, бр. 16592 (4. октобар), стр. 14
157. Левер 1986: Maurice Lever, *Povijest dvorskih luda*, превела Gordana V. Popović, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
158. Лоски 2001: Николај Онуфријевич Лоски. *Бог и светско зло. Карактер руског народа*. Превели с руског Милош Добрић, Људмила Јоксимовић. Београд: Zepet Book World.
159. Лукић 1966: Света Лукић, „Токови и струје у нашој данашњој књижевности“, у: *Савремена поезија*, приредио Света Лукић, Београд: Нолит, стр. 102–126.
160. Лукић 1968: Sveta Lukić, *Savremena jugoslovenska literatura (1945–1965)*, Beograd: Prosveta.
161. М. М. 1962: „Aleksandar Ristović: Ime prirode“, *Oslobođenje* (Sarajevo) (23. septembar), стр. 16
162. Магарашевић 1999: Мирко Магарашевић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.

163. Магарашевић 2001: Мирко Магарашевић, „Актуелно и досадно у српској поезији данас“, у: *Исидоријана* (Београд), св. 10-11, стр. 225–234.
164. Мајер 1981: Hans Mayer: *Autsajderi*, preveo Vladimir Biti, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
165. Марковић 1988: Милан Р. Марковић, „Књига првих сазнања“, у: *Весела свеска* (Сарајево), Год. 37, бр. 4 (15. 10), стр. 9.
166. Марковић 1992: Миливоје Марковић, *Антологија српске послератне поезије*, Београд: Научна књига, Конекс.
167. Мароевић 1990: Tonko Maroević, „Ovuda Ovidije“, у: *Slobodna Dalmacija* (Split), God. 47, br. 14188 (3.6.), str. 40.
168. Матић 1961: Душан Матић, *На тапет дана*, Нови Сад: Матица српска.
169. Маринковић 1959: Радован М. Маринковић, „Прва збирка младог чачанског песника у издању *Нолита*“, у: *Чачански глас* (Чачак), Год. 28, бр. 25 (4. јул), стр. 7
170. Маринковић 1972: Радован М. Маринковић, „Слике озарене светлошћу духа“, у: *Чачански глас* (Чачак), Год. 41, бр. 45 (29. новембар), стр. 6.
171. Микић 1990: Радивоје Микић, „Лирски коментари“, у: *Борба* (Београд), Год. 69, бр. 61 (1. март), стр. 11.
172. Микић 1991: Radivoje Mikić, „Anđeo u krčmi“, у: *Borba* (Beograd), God. 70, br. 80 (21. mart), str. 17.
173. Микић 1993: Радивоје Микић, „Пет песника“, у: *Српски књижевни гласник* (Београд), Год. 2, бр. 5, стр. 107–114.
174. Микић 1994: Radivoje Mikić, „Put do senke“, у: *Borba* (Beograd), God. 73 (2. februar).
175. Микић 1994а: Радивоје Микић, „Мистика видљивога“, у: *Књижевност* (Београд), Год. 58, књ. 99, бр. 7-8-9 (јул-август-септембар), стр. 703–706.
176. Микић 1994б: Радивоје Микић, „Настанак јабуке: о једној песми Александра Ристовића“, у: *Књижевна реч* (Београд), Год. 23, бр. 432 (10. фебруар).
177. Микић 1994в, Radivoje Mikić, „Ono što tvorca čini: pogled na poeziju Aleksandra Ristovića“, у: *Reč* (Beograd), God. 2, br. 11-12, str. 90–96.
178. Микић 1996: Радивоје Микић, *Песма: текст и контекст*, Приштина: Григорије Божовић.
179. Микић 2002: Радивоје Микић, *Орфејев двојник*, Београд: Народна књига.
180. Микић 2011: Радивоје Микић, „О овом зборнику“, у: *Поезија Александра Ристовића*, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић Дис, стр. 7.
181. Микић 2011а: Радивоје Микић, „Песник Александар Ристовић“, у: *Поезија Александра Ристовића*, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић Дис, стр. 9–23.
182. Милишић 1986: Милош Милишић, „Слепа кућа и видовити станари“, у: *Борба* (Београд), Год. 64, бр. 71 (12. март), стр. 8.
183. Милошевић 2010: Петар Милошевић, *Сторија српске књижевности*, Београд: Службени гласник.
184. Миљковић 1972: Бранко Миљковић, *Критике*, Ниш: Градина.
185. Митровић 1977: Srba Mitrović, *The Book about Voyage an Death*, у: *Relations* (Beograd), br. 2, str. 67–71.

186. Митровић 1999: Срба Митровић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
187. Мирковић 1953: Милосав Мирковић, „Неки нови поети“, у: *Млада култура* (Београд), Год. 2, бр. 11 (2. април), стр. 2
188. Мирковић 1954: Милосав Мирковић, „Уметност ту почиње: неколико бележака о поезији младих и најмлађих песника“, у: *Млада култура* (Београд), Год. 3, бр. 25 (29. април), стр. 3
189. Мирковић 1963: Milosav Mirković, „Ime prirode“, у: *Delo* (Београд), Год. 9, књ. 9, бр. 1 (јануар), стр. 138–139.
190. Мирковић 1964: Milosav Mirković, „Duhovi detinjstva“, у: *Delo* (Београд), Год. 10, књ. 10, бр. 8-9 (август-септембар), стр. 1351–1353.
191. Мирковић 1983: Милосав Мирковић, „Дрвеће и светлост“, у: *Књижевна реч* (Београд), Год. 12, бр. 210 (10. мај), стр. 13.
192. Мирковић 1981: Čedomir Mirković, „Hronika“, у: *Savremenik* (Београд), Год. , стр. 498.
193. Мирковић 1991: Чедомир Мирковић, „Неукроћена машта“, у: *Политика* (Београд), Год. 88, бр. 27858 (27. април), стр. 20.
194. Мишић 1955: Зоран Мишић, „Одговор на анкету 'Шта мислите о Видицима', у: *Видици* (Београд), Год. 3, бр. 17–18 (новембар-децембар), стр. 20
195. Мишић 1976: Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд: СКЗ.
196. Моран 2011: Džo Moran, *Čitanje svakodnevice*, preveo Vladimir Arandelović, Београд: XX век.
197. Недић 1973: Марко Недић, „Песничка проза“, у: *Политика* (Београд), Год. 70, бр. 21311 (3. фебруар), стр. 12.
198. Негришорац 1999: Ivan Negrišorac, „Platno Aleksandra Ristovića“, у: *Рећ* (Београд), Год. 6, бр. 53-54, стр. 122–126.
199. Негришорац 1999: Иван Негришорац, „Дијалектичке поетичности речног тока: призивање песама „Дунав“ Борислава Радовића и „Теку реке“ Душана Матића“, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (Нови Сад), Год. 47, св. 1, стр. 101–116.
200. Николић 1999: Живко Николић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
201. Николић 1988: Milica Nikolić, „Ristovićeve roman u stihovima“, у: Aleksandar Ristović, *Lak kao pero*, Београд: Nolit, стр. 7–11.
202. Николић 1997: Милица Николић, „Накнадни дневник“, у: *Поезија* (Београд), Год. 2, бр. 5, стр. 10–20.
203. Николић 2008: Милица Николић, *Песма, облик, значење*, Београд: Службени гласник.
204. Новаковић 1999: Душко Новаковић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
205. Новаковић 2004: Јелена Новаковић, *Интертекстуалност у новијој српској поезији: француски круг*, Београд: Гутенбергова галаксија.
206. Норис 2018: Devid Noris, *Duhovi kruže Srbijom: književno predstavljanje istorije i rata*, Београд: Geopoetika.

207. Ораић Толић 1990: Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
208. Остин 1994: Dž. L. Ostin, *Kako delovati rečima*, Novi Sad: Matica srpska.
209. Оташевић 1994: Даница Оташевић, „Позив завичају: хоће ли шест књига заоставштине песника Александра Ристовића бити доступно читаоцима?, у: *Чачански глас* (Чачак), Год. 63, бр. 37 (16. септембар), стр. 7.
210. Павић 1986: Владимир Павић, „Александар Ристовић, *Дневне и ноћне слике*“, у: *Стремљења* (Приштина), Год. 26, бр. 1, стр. 163–164.
211. Павковић 1988: Vasa Pavković, „Beleška o savremenoj poeziji“, у: Mihajlo Pantić, Vasa Pavković, *Šum Vavilona*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
212. Павковић 1994: Васа Павковић, „У свету слика“, у: *Политика* (Београд), Год. 91, бр. 28915 (16. април), стр. 20.
213. Павковић 1999: Vasa Pavković, „Pesma i njena senka: čitanje pesama Aleksandra Ristovića“, у: *Reč* (Београд), Год. 6, бр. 53-54, стр. 111.
214. Павковић 1999а: Vasa Pavković, „Privlačnost puta Aleksandra Ristovića“, у: *Reč* (Београд), Год. 6, бр. 53-54, стр. 148–149.
215. Павлетић 1986: Vlatko Pavletić, *Ključ za moderni poeziju*, Zagreb: Globus.
216. Павловић 1958: Миодраг Павловић, *Рокови поезије*, Београд: СКЗ.
217. Палавестра 1972: Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970*, Београд: Просвета.
218. Пантић 1999: Михајло Пантић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
219. Пантић 2002: Михајло Пантић, *Свет иза света: огледи и критике о српској поезији XX века*, Краљево: Народна библиотека Стефан Првовенчани.
220. Пантић 2013: Михајло Пантић, „Пролазно као сунце и облаци“, *Култура уметност наука* (Београд), Год. 57, бр. 23, (21. септембар), стр. 4–5.
221. Париповић Крчмар 2017: Сања Париповић Крчмар, *Стални песнички облици српског неосимболизма*, Београд: Службени гласник.
222. Паунд 1974: Езра Паунд, *Како да читамо*, превео Милован Данојлић, Нови Сад: Матица Српска.
223. Пејаковић 1984: Hrvoje Pejaković, „Dnevne i noćne slike“, у: *Republika* (Zagreb), Год. 40, бр. 10-12, стр. 189–190.
224. Перишић 1986: Miodrag Perišić, *Ukus osamdesetih: panorama novije srpske poezije*, Београд: Književne novine.
225. Петковић 1971: Властимир Петковић, „Александар Ристовић, *Трчећи под дрвећем*“, у: *Књижевност* (Београд), Год. 26, књ. 52, св. 5 (мај).
226. Петковић 1964: Novica Petković, „Aleksandar Ristović, *Drveće i svetlost unaokolo*“, у: *Život* (Sarajevo), Год. 12, бр. 9, стр. 78–80.
227. Петковић 1996: Новица Петковић, „Инвезија поезије и поетике“, у: *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 11–31.
228. Петковић 2007: Новица Петковић, *Поезија у огледалу критике*, Нови Сад: Матица српска.

229. Петров 1983: Александар Петров, *Крила и ваздух: огледи о модерној поезији*, Београд: Народна књига.
230. Петров 2011: Александар Петров, „Песник светлости Александар Ристовић“, у: Александар Петров, *Пре прошлости I*, Београд: Службени гласник, стр. 297–298.
231. Петровић 2018: Бранислав Петровић, *Не убити птицу дрозда*, Београд: Службени гласник.
232. Пешић 1980: Милосав Славко Пешић, „Александар Ристовић, *Та поезија*“, у: *Побједа* (Титоград), Год. 36, бр. 5075 (28. јануар), стр. 11.
233. Пијановић 2007: Петар Пијановић, „Српска поезија у другој половини двадесетого века (Еволутивни лук, поетике, ствараоци)“, у: *Књижевна историја* (Београд), Год. XXXIX, бр. 133–134.
234. Пијановић 2017: Петар Пијановић, „Чувар српског неосимболизма“, у: *Српски књижевни лист* (Београд), Год. 6/16, бр. 18/123 (мај, јуни и јули), стр. 5
235. Попов 1994: Раша Попов, „Одлазак великог песника А. Ристовића“, у: *Књижевне новине* (Београд), Год. 46, бр. 880 (15. фебруар), стр. 5.
236. Поповић 1962: Bogdan A. Popović, „Sinteza tradicionalnog i modernog“, у: *Književne novine* (Београд), Год. 14, бр. 183 (2. новембар), стр. 3–4.
237. Поповић 1964: Bogdan A. Popović, „Pomereni sklad“, у: *Književne novine* (Београд), Год. 16, бр. 230 (21. август), стр. 3
238. Поповић 1966: Bogdan A. Popović, „Poezija kao magija“, у: *Književne novine* (Београд), Год. 18, бр. 287 (29. октобар), стр. 3–4.
239. Поповић 1998: Богдан А. Поповић, *Песници и критичари: начела и дела IV*, Београд: Просвета.
240. Поповић 1999: Зоран Поповић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
241. Поповић 2009: Радован Поповић, *Сјајно друштвање: прича о српским надреалистима*, Београд: Службени гласник.
242. Поповић 2011: Радован Поповић, *Српски књижевни зверињак – Књижевни живот Србије 1944–2000*, Београд: Службени гласник.
243. Поповић 2010: Тања Поповић, *Поема или модерни еп*, Београд: Службени гласник.
244. Поповић Срдановић 1988: Dubravka Popović Srdanović, *Ka modernom ери: Vetrovi Sen-Džon Persa*, Београд: Београд: Visnet.
245. Потих 1991: Душица Потих, „Два лица неба“, у: *Свеске* (Панчево), Год. 3, бр. 9 (септембар), стр. 177–179.
246. Потих 2000: Душица Потих, *Тетоважса: критике*, Ниш: Просвета.
247. Потих 2003: Dušica Potić, „Raskošni haos višeglasja“, у: *Polja* (Novi Sad), Год. 48, бр. 425 (октобар-новембар), стр. 79–90.
248. Протић 1964: Predrag Protić, „Čitali smo za vas: Aleksandar Ristović, *Drveće i svetlost unaokolo*, у: *Duga* (Београд), Год. 20, бр. 972 (19. Јул), стр. 41
249. Протић 1966: Predrag Protić, „Jednostavno – поезија“, у: *Savremenik* (Београд), Год. 12, бр. 10 (октобар), стр. 334–336
250. Протић 1966а: Предраг Протић, „Читали смо за вас: Александар Ристовић, *Венчања*“, у: *Практична жена* (Београд), бр. 278 (10. септембар), стр. 54

251. Протић 1969: Предраг Протић, „Александар Ристовић, *Текстови*“, у: *Књижевност* (Београд), Год. 39, књ. 49, св. 9 (септембар), стр. 308–309.
252. Протић 1970: Предраг Протић, „Изврсна проза: *Трчећи под дрвeћем* роман А. Ристовића, у: *Илустрована политика* (Београд), бр. 625 (27. октобар), стр. 63
253. Протић 1972: Предраг Протић, „Лирска проза: Александар Ристовић“, у: *Илустрована политика* (Београд), бр. 725 (26. април), стр. 63
254. Пувачић 1971: Душан Пувачић, „У сусрет роману године“, у: *НИН* (Београд), Год. 21, бр. 1046 (24. јануар).
255. Пувачић 1972: Душан Пувачић, „Писма сањалици“, у: *НИН* (Београд), Год. 22, бр. 1137 (22. октобар), стр. 47–48.
256. Радовић 1983: Борислав Радовић, „Двојаки завет: поводом Змајеве награде Александру Ристовићу“, у: *Летопис Матице српске* (Нови Сад), Год. 159, књ. 441, бр. 4 (април), стр. 754–757.
257. Радојчић 1994: Саша Радојчић, „Позни Ристовић“, у: *Књижевне новина* (Београд), Год. 46, бр. 886 (15. мај), стр. 10.
258. Радојчић 1996: Саша Радојчић, „Песничка оставина“, у: *Поезија* (Београд), Год. 1, бр. 1 (мај), стр. 141–142.
259. Радојчић 1999: Саша Радојчић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
260. Радојчић 1999а: Saša Radojčić, „'Tuga' Aleksandra Ristovića“, у: *Reč* (Beograd), God. 6, br. 53-54, str. 117–119.
261. Радојчић 2003: Saša Radojčić, „Slike čuda: svete životinje i insekti Aleksandra Ristovića, у: *Art 032* (Čačak), br. 7, str. 8–10.
262. Радојчић 2011: Саша Радојчић, „Магијски веризам Александра Ристовића“, у: *Поезија Александра Ристовића*, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић Дис, стр. 25–31.
263. Радуловић 2017: Марко М. Радуловић, *Српсковизантијско наслеђе у српском послератном модернизму*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
264. Раичковић 1991: Стеван Раичковић, *Сувишна песма*, Београд: СКЗ.
265. Рајт 2014: Dadli Rajt, *Eleusinske misterije*, preveo Milan Miletić, Beograd: Bukefal E.O.N.
266. Ракитић 1984: Слободан Ракитић, „У трагању за Итаком“, у: Велимир Лукић, *Магла и лик: изабране песме*, Београд: Просвета, стр. 9–35.
267. Ракитић 2009: Слободан Ракитић, „Ружа и њен затвореник или лирика Драгана Колунџије“, у: Драган Колунџија, *Изабране песме*, Београд: СКЗ, стр. VII–XXVII
268. Рацковић 1970: Миодраг Рацковић, „Како обуздати приповедачку самовољу“, у: *Књижевне новине* (Београд), Год. 19, бр. 380 (19. децембар).
269. Ређеп 1962: Драшко Ређеп, „Од истог читаоца“, у: *Летопис Матице српске* (Нови Сад), Год. 138, бр. 390, св. 5 (новембар), стр. 446–447.
270. Риготи 2010: Frančeska Rigoti, *Filozofija malih stvari*, prevela Anđela Arsić Milivojević, Beograd: Geopoetika.
271. Рисојевић 1983: Ranko Risojević, „Čitav prizor“, у: *Oko* (Zagreb), God. 11, br. 295 (7-21. 7.), str. 21.



272. Ристовић 1964а: Александар Ристовић, „Поетизација предмета и бића“, разговор водио Милан Николић, у: *Борба* (Београд), Год. 18, бр. 271 (19. март), стр. 11
273. Ристовић 1966а: Aleksandar Ristović, „Beleške o Georgu Traklu“, у: *Izraz* (Sarajevo), God. 10, br. 6, str. 569–573
274. Ристовић 1969а: Александар Ристовић, „Волт Витмен: *Влати траве*“, у: *Књижевност* (Београд), књ. 50, св. 6, стр. 613–614.
275. Ристовић 1970: Александар Ристовић, „Песници су се вратили искуству говора“, разговор водио К. Димитријевић, у: *Политика* (Београд), год. 67, бр. 20446 (5. септембар), стр. 17
276. Ристовић 1971: Aleksandar Ristović. „Opređeljenja: oblici i mogućnosti pesničkog iskaza: anketa“. *Savremenik*. God. 17. Knj. 33. Sv. 5. Str. 442–443.
277. Ристовић 1977: Aleksandar Ristović, „Odgovor na anketu 'Milan Rakić danas'“, у: *Savremenik* (Београд), God. 23, knj. 45, sv. 4 (април), стр. 344–345.
278. Ристовић 2004: Александар Ристовић, „Поезија је филозофија наших емоција“, разговор водила Стана Динић, у: *Градина* (Ниш), Год. 40, бр. 4, стр. 228–232.
279. Ристовић 1999: Ана Ристовић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
280. Руђенини 2005: Mario Ruggenini. *Odsutni Bog: filozofija i iskustvo božanskoga*. Preveo Miroslav Fridl. Zagreb: Demetra.
281. Рулфо 2006: Huan Rulfo, *Pedro Paramo: Dolina u plamenu*, preveli Radoje Tatić i Gordana Ćirjanić, Čačak, Beograd: Gradac.
282. Сабато 2012: Ernesto Sabato. *O junacima i grobovima*. Prevela Slavica Kojić. Beograd: Plato.
283. Селимовић 2017: Meša Selimović, *Romani*, Beograd: Vulkan.
284. Симић 1994: Чарлс Симић, „Неко друго вино и светлост“, у: *Књижевност* (Београд), Год. 58, књ. 99, бр. 7-8-9, стр. 713–715.
285. Симовић 1980: Драган Симовић, „Песник, философ, чудака“, у: *Књижевна реч* (Београд), Год. 9, бр. 145 (25. мај), стр. 15.
286. Симовић 1999: „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
287. Симовић 2005: Ранко Симовић, *Оно време кружока*, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић Дис.
288. Симовић 2011: Ранко Симовић, „Писма Александра Ристовића“, у: *Поезија Александра Ристовића*, ур. Радивоје Микић, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић Дис, стр. 207–215.
289. Симоновић 1994: Симон Симоновић, „Лак као перо“, у: *Књижевне новине* (Београд), Год. 46, бр. 880 (15. фебруар), стр. 5.
290. Срејовић, Цермановић Кузмановић 2004: Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: СКЗ, Службени лист СЦГ.
291. Станојевић 1982: Dobrivoje Stanojević, „Nigde nikog“, у: *Delo* (Београд), God. 28, knj. 28, br. 11-12. (novembar-decembar), str. 303.
292. Станојевић 1999: Добривоје Станојевић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.

293. Стамболић 1994: Милош Стамболић, „Поред ковчега Александра Ристовића“, у: *Књижевност* (Београд), Год. 58, књ. 99, бр. 7-8-9 (јул-август-септембар), стр. 706–708.
294. Станивук 1999: Радивој Станивук, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
295. Стефановић 1994: Мирјана Стефановић, „Срце од човека“, *Књижевност* (Београд), Год. 58, књ. 99, бр. 7-8-9 (јул-август-септембар), стр. 708–713.
296. Стојановић 1991: Dragan Stojanović, *O idili i sreći*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
297. Стојановић 2012: Драган Стојановић. *Енергија сакралног у уметности*. Београд: Службени гласник.
298. Стојановић Пантовић 1999: Бојана Стојановић Пантовић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
299. Станојевић Пантовић 2000: Бојана Стојановић Пантовић, „О двоброју часописа Исидоријана 6-7 (разговор)“, у: *Исидоријана* (Београд), св. 8-9, стр. 232–245.
300. Стојановић Пантовић 2009: Бојана Стојановић Пантовић, „Сродност у позним песмама Јована Христића и Александра Ристовића, у: *Модерни класициста Јован Христић*, ур. Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, стр. 335–351.
301. Стојановић Пантовић 2011: Бојана Стојановић Пантовић, „Мали есеји Александра Ристовића“, у: *Поезија Александра Ристовића*, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић Дис, стр. 139–145.
302. Стојковић 2012: Душан Стојковић, „Ни по баби ни по стринама (српска поезија двадесетог века)“ у: Браничево (Пожаревац), Год. 58, бр. 1-4 (јануар-јун), стр. 154–183.
303. Тарановски 1982: Kiril Taranovski, *Knjiga o Mandeljštamu*, Beograd: Prosveta.
304. Тешић 1999: Milosav Tešić, „Čudo od jednog zrna pšenice“, у: *Reč* (Beograd), God. 6, br. 53-54. str. 120–121.
305. Тимотијевић 1958: Божидар Тимотијевић
306. Тодоровић 1986: Драган Тодоровић, „Катализаторски рефлекс света светова“, у: *Повеља* (Краљево), Год. 16, бр. 4, стр. 147–148.
307. Тонић 2011: Јасмина Тонић, „Песничка књига *Хладна трава*“, у: *Поезија Александра Ристовића*, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић Дис, стр. 125–138.
308. Тонтић 1966: Stevan Tontić, „Pesnička pobeda Aleksandra Ristovića“, у: *Život* (Sarajevo), God. 17, br. 6 (jun), str. 90–91.
309. Тонтић 2010: Stevan Tontić, „Lirika i metafizika Aleksandra Ristovića“, у: *Art 032* (Čačak), God. 12, br. 20-21.
310. Трифковић 1971: Risto Trifković, „Ozarena sećanja“, у: *Izraz* (Sarajevo), God. 15, knj. 29 (februar-mart).
311. Ћосић 1952: Бора Ћосић, „Откуд сад ми“, у: *Млада култура* (Београд), Год. 1, бр. 1, стр. 1
312. Ћосић 2008: Bora Ćosić, *Consul u Beogradu*, Beograd: Prosveta, Altera.

313. Ђурчић 2003: Predrag O. Ćurčić, „Trčao je pod drvećem lak kao pero: istrgnuto iz sećanja“, u: *Art 032* (Ћаџак), br. 7, str. 13–15.
314. Угреновић 2011: Александра Угреновић. „Карневалске слике у збирци песама *Празник луде* Александра Ристовића“. *Поезија Александра Ристовића*. Уредник Радивоје Микић. Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“.
315. Угринов 1990: Pavle Ugrinov, *Tople pedesete*, Beograd: Nolit.
316. Угринов 1996: Pavle Ugrinov, *Egzistencija*, Beograd: Prosveta.
317. Урошевић 1985: Милован Урошевић, „Чачак у прози Александра Ристовића“, у: *Градац* (Чачак), Год. 12, бр. 66-67.
318. Фрај 1979: Northrop Frye. *Anatomija kritike: četiri eseja*. Prevela s engleskog Giga Gračan. Zagreb: Naprijed.
319. Франић 1999: Северин М. Франић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
320. Фридрих 2003: Хуго Фридрих, *Структура модерне лирике*, превео Томислав Бекић, Нови Сад: Светови.
321. Хамовић 1999: Dragan Hamović, „Pesnik i jagnje: čitajući poemu 'Dečani' Aleksandra Ristovića“, u: *Reč* (Beograd), God. 6, br. 53-54, str. 134–139.
322. Хамовић 2008: Драган Хамовић, *Лето и цитати: о поезији и поетици Јована Христића*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
323. Хамовић 2012: Драган Хамовић, *Матични простор*, Београд: Службени гласник.
324. Хамовић 2014: Драган Хамовић, „Српска поезија и њено сећање“, у: *Српска поезија данас*, Нови Сад: Огранак САНУ у Новом Саду, стр. 29–39.
325. Хамовић 2016: Драган Хамовић, *Пут ка усправној земљи*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
326. Харингтон 1993: Wilfrid J. Harrington, *Uvod u Stari zavjet*, preveo Mato Zovkić, Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
327. Хојзинга 1974: Јохан Хојзинга, *Јесен средњег века*, превео Нови Сад: Матица српска.
328. Христић 1994: Јован Христић, *Есеји*, Нови Сад: Матица српска.
329. Христић 1997: Јован Христић, „Мој елемент је вода“, у: *Поезија Јована Христића*, ур. Славко Гордић и Иван Негришорац, Нови Сад: Матица српска.
330. Чолак 2011: Бојан Чолак, „Стварност и њени привиди у поетици Александра Ристовића“, у: *Поезија Александра Ристовића*, Чачак: Градска библиотека Владислав Петковић Дис, стр. 73–84.
331. Чудић 1999: Предраг Чудић, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
332. Џацић 1953: Петар Џацић, „Уз овај број“, у: *Видици* (Београд), Год. 1, бр. 5 (25. април), стр. 1.
333. Шапоња 1999: Ненад Шапоња, „Одговори на анкету 'Стање у српској поезији крајем XX века', у: *Исидоријана* (Београд), св. 6-7.
334. Шеатовић Димитријевић 2004: Светлана Шеатовић Димитријевић, *Традиција и иновација: интертекстуалност у поезији Ивана В. Лалића*, Београд: Филип Вишњић.

335. Шеатовић Димитријевић 2012: Светлана Шеатовић Димитријевић, *Целина као део & део као целина:структура и семантика циклуса у поезији Васка Поне и Ивана В. Лалића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
336. Шеатовић Димитријевић 2013: Светлана Шеатовић Димитријевић, „Песници светлости и мора“, у: *Acqua alta: Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
337. Шели 1964: Перси Биш Шели, *Поезија*, превела Ранка Куић, Београд: Завод за издавање уџбеника СР Србије.
338. Шкловски 1969: Viktor Šklovski, *Uskrsnuće riječi*, izabrao i preveo Juraj Bedenicki, Zagreb: Stvarnost.

\*\*\*

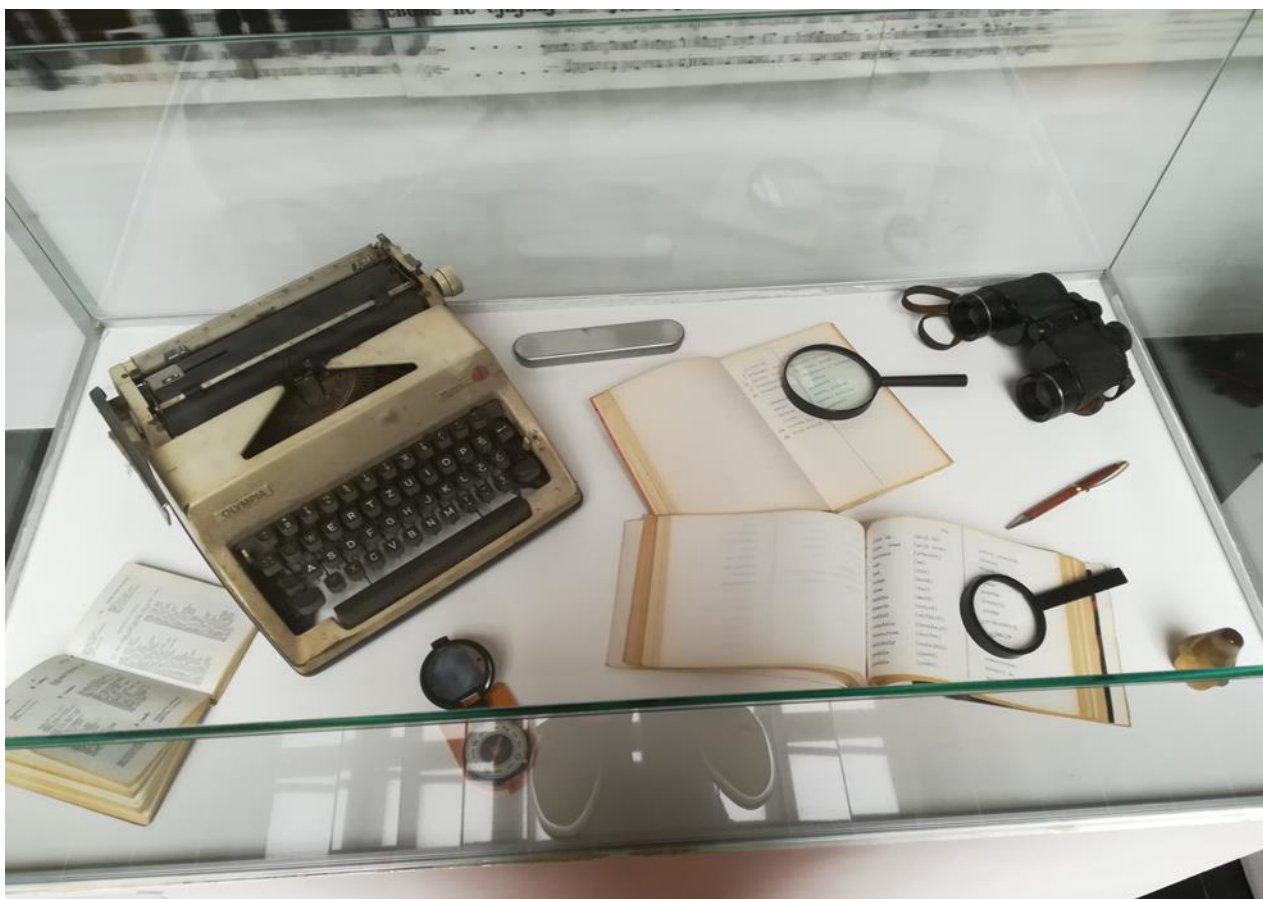
339. Belknap 2004: Robert E. Belknap, *The List: The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven&London: Yale University Press.
340. Culler 2015: Jonathan Culler. *Theory of the Lyric*. Cambridge, London: Harvard University Press.
341. Cirlot 2001: J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, London: Routledge.
342. Erkkila 1980: Betsy Erkkila, *Walth Withman Among The French*, Princeton: Princeton University Press.
343. Ferber 2007: Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge: Cambridge University Press.
344. Ferry 1996: Anne Ferry, *The Title to the Poem*, Stanford: Stanford University Press.
345. Frye 1966: Northrop Frye, *Five essays on Milton's epic*, London: Routledge & Kegan Paul.
346. Fry 1995: Paul H. Fry, *A Defence of Poetry*, Stanford: Stanford University Press.
347. Garber 2012: Marjorie Garrber, *The Use and Abuse of Literature*, New York: Anchor books.
348. Gifford 1999: Terry Gifford, *Pastoral*, London and New York: Routledge.
349. Hamburger 1972: Michael Hamburger, *The Truth of Poetry*, Harmondsworth: Penguin books.
350. Henriksen 2006: Line Henriksen, *Ambition and Anxiety: Ezra Pound's Cantos and Derek Wallcot's Omeros as Twentieth-Century Epic*, New York: Rodopi
351. Hough 1976: Graham Hough, „The Modernist Lyric“, у: *Modernism*, ed. Malcom Bradbury and James McFarlane, Harmondsworth: Penguin books, str. 312–322.
352. Howard-Snyder, Moser 2002: Daniel Howard-Snyder and Paul K. Moser (ed.). *Divine Hiddenness: New Essays*. New York: Cambridge University Press.
353. .
354. Lerner 2016: Ben Lerner, *The Hatred of Poetry*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
355. Moretti 1996: Franco Moretti, *Modern epic*, London, New York: Verso.
356. Mjaaland 2016: Marius Timmann Mjaaland. *The hidden God: Luther, philosophy, and political theology*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

357. Müller Zettelmann 2005: Eva Müller Zettelmann, „'A Frenzied Oscillation': Auto-Reflexivity in Lyric Poetry“, u: *Theory Into Poetry: New Approaches to The Lyric*, ed. Eva Müller Zettelmann and Margarete Rubik, New York: Rodopi, str. 125–145.
358. Railton 1995: Stephen Railton, „'Aa If I Were With You': The Performance of Whitman Poetry“, u: *The Cambridge Companion to Walt Whitman*, New York: Cambridge University Press, str. 7–26.
359. Smith 2012: Robert Rowland Smith, *On Modern Poetry: From Theory to Total Criticism*, London: Continuum.
360. Whitman 2013: Walt Whitman, *Leaves of Grass*, New York: Signet Classics.
361. Williams 2013: Rhian Williams, *The Poetry Toolkit*, London, New York: Bloomsbury.

## ПРИЛОЗИ



ПРИЛОГ 1: Ристовићеви лични предмети



ПРИЛОГ 2: Ристовићеви лични предмети



ИЗ СТРАНИХ КЊИЖЕВНОСТИ

*Александар Чистовић  
абра 1963. год.*

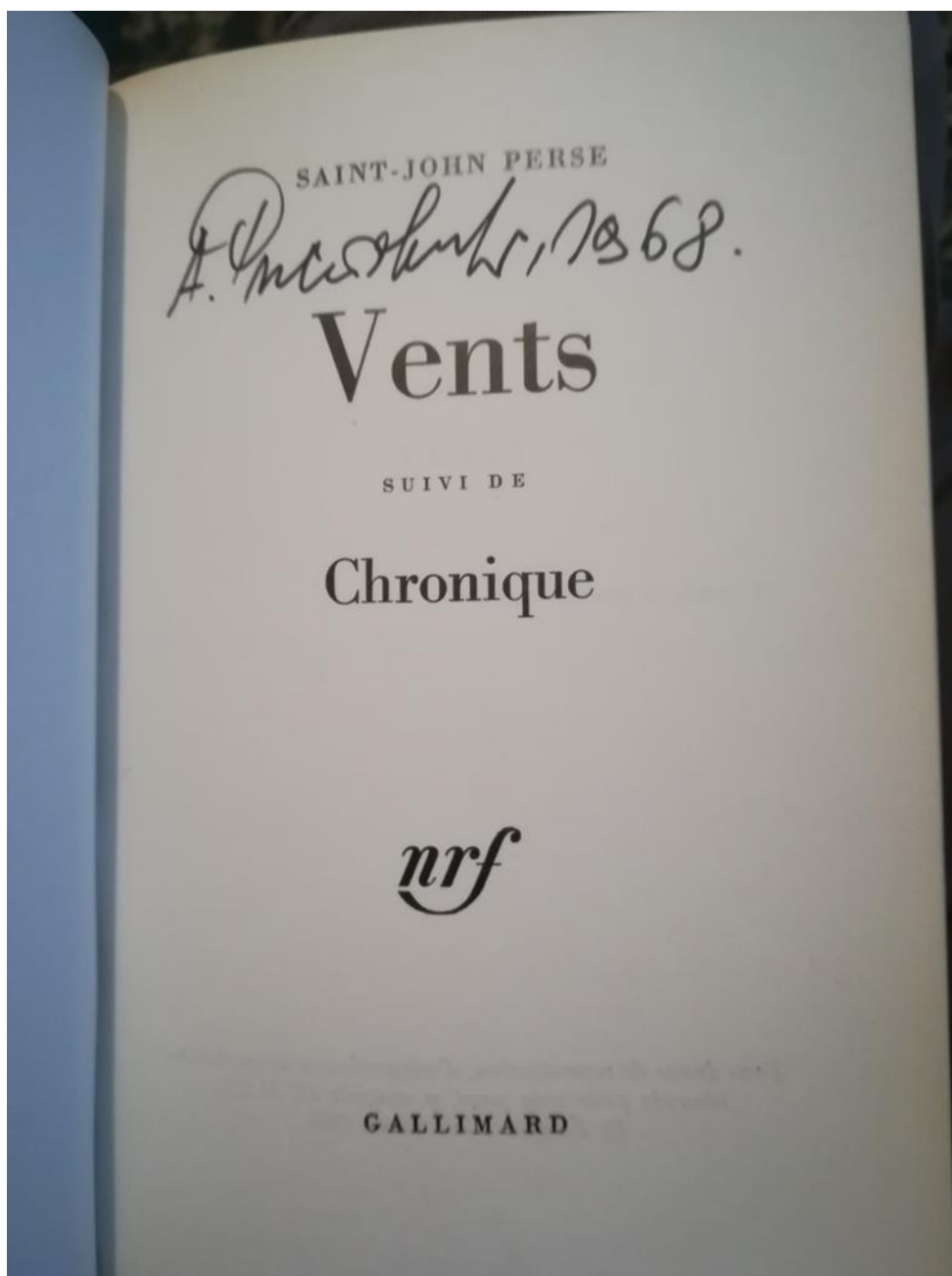
ANTOLOGIE  
DE LA POÉSIE FRANÇAISE



НОЛИТ

БЕОГРАД  
1958

ПРИЛОГ 3



ПРИЛОГ 4

BIBLIOTEKA »REČ I MISAO«

KOLO X  
KNJIGA 234

*A. D. ...*  
1969.

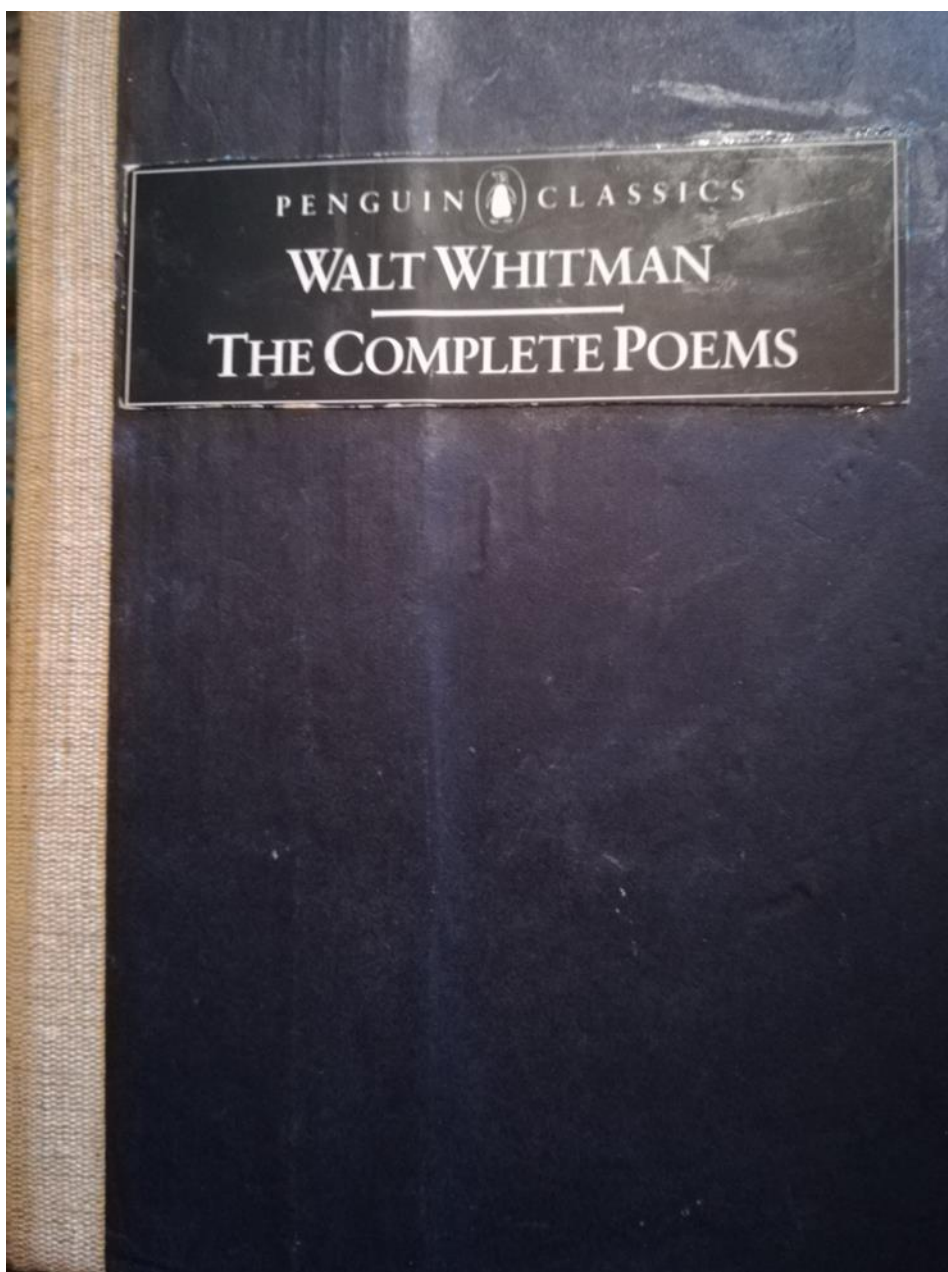
VOLT VITMEN

VLATI  
TRAVE



IZDAVAČKO PREDUZEĆE »RAD«  
BEOGRAD 1969

ПРИЛОГ 5



ПРИЛОГ 6: Ристовићевом руком укоричен примерак Витменове књиге



ПРИЛОГ 7: Детаљ са Ристовићевог лично кориченог примерка Витменове књиге

## БИОГРАФИЈА

Марко Аврамовић је рођен 1984. године у Београду. Основну школу и гимназију завршио је у Младеновцу. Дипломирао је на групи за српску књижевност и језик са општом књижевношћу на Филолошком факултету у Београду, где је завршио и мастер студије. Од 2011. године запослен је у Институту за књижевност и уметност. Објавио је више научних радова, студија и критика, и учествовао на већем броју научних скупова у земљи и иностранству.

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Марко Аврамовић  
Број индекса 11030Д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Поезија Александра Ристовића у контексту  
СРПСКОГ ПЕСНИЦТВА ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА“

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима 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, 11. МАРТ 2019

Марко Аврамовић

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора МАРКО АВРАМОВИЋ  
Број индекса 11030Д  
Студијски програм МОДУЛ СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ  
Наслов рада Поезија Александра Ристовића у контексту српског песничтва  
друге половине двадесетог века  
Ментор ПРОФ. ДР ЈОВАН ДЕЛИЋ

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани 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, 4. МАРТ 2019.

Марко Аврамовић



## Изјава о коришћењу

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

„Поезија Александра Ристовића у контексту српског  
речиштва друге половине двадесетог века“

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, 4. МАРТ 2019.

Мирко Алексић

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.